

LOS PROCEDIMIENTOS VALORATIVOS DE LOS ESPECTADORES.

Un estudio de recepción a partir de *Decadencia* .

Mariana Gardey & Miguel Santagada
Escuela Superior de Teatro UNCPBA

Los estudios de recepción teatral de tipo empírico tienen como finalidad suministrar a la investigación un acceso válido a las estrategias mediante las cuales los espectadores desarrollan el proceso de disfrute e interpretación de los espectáculos. Sin embargo, el modo de obtención de los datos necesarios para efectuar dichos estudios empíricos puede afectar seriamente la propia validez de la información básica 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 estudio y 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 informal mantenido por un entrevistador y un espectador de la obra *Decadencia* (Szuchmacher, 1996).

Fax: 0293-22063- Teléfono particular: 0293-29133 Dirección: Pinto 399.
7000 Tandil. Prov. Buenos Aires

1 Método de obtención de datos.

Para nuestro estudio de campo sobre la recepción de *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 situación optamos por realizar "entrevistas diferidas", un semana después de la asistencia de los entrevistados al espectáculo.

La "entrevista abierta" es la modalidad más apropiada para explorar los conocimientos y experiencias que los entrevistados despliegan para referirse a la práctica teatral, a un texto dramático, a su puesta en escena, etc. Para tal propósito es importante que los entrevistados puedan expresarse con un máximo razonable de espontaneidad, a fin de establecer por sí solos un orden de consideración libre de las posibles influencias del entrevistador.

Algunas variables que pueden llegar a conspirar contra 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 esto resulta indispensable una clara orientación a través del cuestionario marco, para que los entrevistados se expresen acerca de los asuntos delineados en el diseño general de la investigación.

Dicho cuestionario es organizado sobre la base de preguntas periféricas y preguntas sustantivas. Las primeras, destinadas a crear un clima propicio para el desarrollo de la entrevista, se relacionan con el horizonte de expectativas del espectador: qué está dispuesto a aceptar -en cuanto a la temática abordada en la obra, a sus propios prejuicios o límites morales, etc.- qué busca con su salida al teatro -entretenerse, saber más, discutir, emocionarse, etc. Las preguntas periféricas apuntan, también, a analizar el comportamiento de los espectadores con relación a aspectos relevantes de la práctica teatral, tales como:

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

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

El segundo tipo de preguntas, denominadas "sustantivas", tiene que ver con el mecanismo de *pertinentización* puesto en marcha por el espectador, quien organiza y jerarquiza más o menos libremente los aspectos de la obra sobre los cuales es interrogado. De este modo, le otorgará un mayor grado de "presencia" en su discurso a los elementos que considere más importantes o 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 y aclarar su propia interpretación de dicho texto.

Durante el transcurso de la entrevista abierta, el investigador debe asumir el punto de vista del entrevistado, evitando organizar, sintetizar o acotar según sus propios criterios las respuestas que vaya obteniendo. Este tipo de intervenciones del encuestador generan cierta molestia en los entrevistados, quienes no participan con espontaneidad si se sienten observados en sus opiniones, apreciaciones estéticas o aún en sus competencias intelectuales o expresivas.

Sin embargo, estará ya implícita en el diseño del cuestionario marco, la hipótesis de lectura sustentada por el equipo de investigación - lo más ajustada posible a la *intentio operis* (Eco, 1992)-, la cual, al ser comparada posteriormente con las lecturas de los

espectadores interrogados, guiará el análisis de los datos, permitiendo fundamentar las conclusiones obtenidas.

2 El espectáculo.

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 de extracción social marginal, miembro de la clase obrera, típico producto del modelo thatcherista, que excluye y segrega. 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. Odian a quienes los marginan. Los cuatro caerán en su misma trampa, quemándose en su propio infierno.

El espacio escenográfico se dispone en 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 secuencias, las cuales se desarrollan siempre sobre o en torno de ella. Los cambios de escena están marcados por un simple apagón. Dicha 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 puesta en escena, su peso 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 seres 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 Comercial*, 6/3/96)

En cuanto al estilo dramático, Steven 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 un personaje hay muchos. 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 se deslía 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 *Ambito 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 Comercial* 6/3/96).

En la actualidad de la obra para el público de nuestro país pone el acento Rubén Szuchmacher, quien 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 distinto tipo 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, gran ovación, 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 relación 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 de tipo informal 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 aquellos 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 general 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 marcado 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.

De acuerdo con lo expuesto, nuestro cuestionario 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 según nuestra hipótesis de lectura se hacía más nítida la intencionalidad de crítica del texto.

4 Las respuestas.

La entrevistada cuyas respuestas estamos comentando manifestó que decidió ir a ver la obra porque algunos de sus 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 por determinada pieza. 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.