

¿Qué esperaban los espectadores de DECIR SI?

Miguel Angel Santagada*

Resumen

Proponemos en este trabajo conferir a la noción de horizonte de expectativa un contenido empírico que permita hacerla más específica para los estudios de recepción teatral. También informamos acerca de un trabajo de campo, cuyos datos se refieren a la consideración de disposiciones y expectativas con que los espectadores acceden a la interpretación y disfrute de un espectáculo.

[1] Los conceptos básicos de los estudios de recepción teatral

El interés despertado por la recepción teatral no ha alcanzado a ofrecer todavía una terminología lo suficientemente explícita como para iniciar una tradición de estudios que permita el intercambio de experiencias entre diversos investigadores.. Una de las claves que ilustran esta circunstancia es la propia imprecisión del término *recepción*. En trabajos anteriores¹ intentamos despejar características que aunque están connotadas por el término, no resultan adecuadas para una comprensión del fenómeno en estudio. En tales ocasiones abogamos por un concepto de *recepción* que no implicara pasividad y que tampoco se redujera a la mera captación de estímulos. También propusimos que *recepción* no significa sólo interpretación y comprensión de **un** texto. Argumentamos en favor de considerar la recepción teatral como un **trabajo**, en el que textos de temáticas y estilos diferentes son introducidos en una red intertextual caracterizada más por la disposición y competencia del lector o espectador, que por la procedencia específica de tales textos. Este trabajo significativo que entraña la recepción, por lo tanto, plantea una serie de interrogantes relacionados con las prácticas culturales de los espectadores y, a la vez, con las características propias de un texto dado.

De este modo, la noción de recepción teatral que proponemos dirige la atención hacia el hecho de que en ella está involucrada la acción de personas sobre productos semióticos, antes que de textos sobre personas. Desde nuestra perspectiva, pensar en los espectadores teatrales equivale a no situarlos en el rol exclusivo de intérpretes o *decodificadores*, sino, por ejemplo, a considerar sus hábitos como consumidores culturales, a ponderar que su asistencia a determinada sala puede obedecer a motivos ajenos a un

* Area de fundamentación teórica.. Cátedras de Semiótica I , Semiótica II y Seminario de Investigación Teatral. EST- UNCPBA

¹ Santagada (1992; 1995a; 1996b)

espectáculo dado, etc. De acuerdo con ello, la recepción teatral es analizada como un **evento** tributario del espectáculo que la puede influir prioritariamente, sin que quede restringida al estatus de **efecto** de un texto. En otras palabras, suponemos que entre el espectáculo y los espectadores existen *condicionantes* que operan de un modo que los estudios empíricos permiten observar y caracterizar adecuadamente.

[2] Expectativas y disposiciones

Si se acepta nuestra propuesta, debe admitirse que la recepción teatral se halla influida por diversos aspectos que suponen -pero que no se reducen a- la co-presencia física de espectáculo y espectadores². Tales aspectos no guardan relación directa con un espectáculo, sino que intervienen en la modalidad en que los espectadores se apropian de él, ya que constituyen *disposiciones* a partir de las cuales interpretan, disfrutan, leen o consumen los diferentes espectáculos.

Algunos trabajos teóricos sobre recepción teatral recurren a la sugerente noción de *horizonte de expectativa*³ el cual funciona como el marco en el que interviene la comprensión de una obra, integrándola en una tradición literaria y sociológica. El horizonte de expectativa permitiría asignar a la obra cierta relación con una norma teatral, dependiente por su parte de otras convenciones globales⁴. Según esta perspectiva, la interpretación que hacen espectadores diferentes sólo podría ser analizada luego de que se haya reconocido el horizonte transubjetivo de comprensión que condiciona el efecto de un texto. Ahora bien, si los efectos de sentido de un espectáculo dependen de un marco transubjetivo, es preciso indagar cómo es que éste llegó a tener la conformación que nos permite identificarlo, para lo cual debería proponerse un modelo que diera cuenta de la aparición, vigencia y transformación de las normas que regulan la recepción. En ese sentido, se siente la falta de indagaciones analíticas correspondientes a una teoría de la recepción que, ya que reconoce los condicionantes que operan en el trabajo significativo de los espectadores, también permita especificar los márgenes dentro de los cuales tiene lugar el disfrute estético que cada espectáculo teatral tiene para ofrecer. Una vez más, sostenemos que los estudios empíricos pueden suministrar un interesante estímulo para el desarrollo de tal empresa, ya que instalaría a los estudiosos de teatro frente a una problemática en la que se relacionan entidades semiológicas (el texto, el espectáculo) y rutinas de la vida cotidiana donde aquéllas se insertan como fuentes de sentido. En tanto no pueda

² Anderson (1987: 167) sostiene que el proceso interpretativo de la construcción del sentido no termina con el proceso de recepción.: *La construcción de la significación es un proceso continuo cuyo alcance va mucho más allá del momento de la recepción.*

³ (Pavis, 1980: 32).

⁴ (De Marinis, op. cit.: 140)

identificarse cómo, hasta dónde y por qué el horizonte de expectativa afecta a la recepción teatral, esta noción seguirá aportando una pluralidad de sugerencias, al muy alto precio de un inespecífico contenido conceptual.

Por otro lado, el denominado **efecto de sentido de un texto** adolece de cierta unilateralidad que debería revisarse. Suponer la preeminencia del espectáculo en la recepción es relegar a un segundo plano la activa participación del espectador en el proceso. En lugar de enfatizar la acción del texto, proponemos evitar hipotetizar al respecto, y referirnos a la recepción en términos de una apropiación del sentido por parte del espectador, que tiene lugar de acuerdo con hábitos, disposiciones y expectativas moldeadas en circunstancias previas al encuentro con un texto dado. Quizá sea razonable no adjudicar eficacia a un texto en particular y en el término inmediato de su encuentro con el espectador. Podría atribuirse, en cambio, cierta efectividad de largo plazo a una **serie particular** de textos, conformada por recurrencias temáticas, regularidades estilísticas y propuestas estéticas homogéneas. De esta manera, el horizonte de expectativas como marco transubjetivo quedaría referido **simultáneamente** a las series de productos que lo conformaron y al tipo de reconocimiento que grupos de audiencias le tributan.

La cuestión remanente sería, por lo tanto, determinar el contenido empírico a asignarle a la noción de horizonte de expectativa en el marco de los estudios de recepción teatral. Nuestra propuesta es adjudicarle la función de predisponer a los espectadores a una modalidad definida de apropiarse de los textos, circulen o no por ámbitos teatrales. En tal sentido, podríamos afirmar que el horizonte de expectativa no se vincula con las preferencias concretas de las personas, sino con orientaciones para el consumo y la apropiación de textos. Véamoslo detenidamente.

En la cultura actual es problemático reconocer preferencias estéticas fuera del consumo habitual de bienes simbólicos. Pero como el consumo cultural no es una práctica enteramente autónoma de los individuos⁵, los bienes simbólicos más seleccionados no constituyen un indicador eficaz de las preferencias *reales* de sus consumidores⁶. Por tal motivo, parece dudoso que del hecho de que hayamos elegido determinado espectáculo, por ejemplo, se infiera necesariamente que hemos depositado en él el máximo de nuestras preferencias. Antes bien, entre los motivos de nuestra elección puede estar el descarte de otras opciones, y no una preferencia positiva por lo que hemos resuelto consumir.

⁵ García Canclini (1992) ; Morley (1996)

⁶ Recuérdese el trabajo de Macdonald (1992:67), donde , comentando acerca de las preferencias del público, razona que *es más fácil decir que es el público el que lo pide, que decir la verdad, o sea que el público lo pide porque es lo que le ofrecen.*

Con todo, en el momento en que consumimos un espectáculo -ya sea que estemos frente a él, o que lo comentemos con amigos- empleamos modalidades de apropiación que pueden consistir en diversas formas de identificación personal, anticipación, selección y pertinentización de la información, proyección de conflictos personales, reconocimiento de estructuras ideológicas, etc., todas las cuales hemos desarrollado según hayan sido nuestros intercambios de información y conocimientos y nuestra cotidianidad. Estos elementos parecen configurar **disposiciones generales**⁷ frente al consumo cultural, y pueden ser entendidos, en la medida en que intervienen en la relación que establecemos con los espectáculos, como condicionantes de la recepción teatral.

[3] La recepción teatral antes del espectáculo

Ilustraremos la noción de *disposiciones de los espectadores*, tal y como sugieren las conclusiones de un estudio de campo⁸ realizado con estudiantes de escuela secundaria. Nuestro propósito consistió en correlacionar variables sociológicas con hábitos de consumo televisivo, a fin de observar si a partir de dichas correlaciones era posible identificar disposiciones respecto de lo que trataría el espectáculo.

El método utilizado fue el de cuestionarios autoadministrados, distribuidos en el marco de tres funciones especialmente organizadas para la obra *Decir sí* de Griselda Gambaro. Los encuestados fueron alumnos del cuarto año de tres escuelas de la ciudad de Tandil, escogidas de acuerdo con el perfil socioeconómico de los estudiantes. Los formularios de la encuesta, que fueron recogidos antes de iniciarse cada función, contenían preguntas acerca de los programas de TV sintonizados más asiduamente y acerca de la frecuencia y la situación en que dichos programas se consumían. La consigna puntualizaba algunos títulos, pero lo que se intentaba observar era el género de programa más sintonizado. Finalmente, en la última pregunta del formulario fue planteada la cuestión central del estudio. En ella se solicitaba a los encuestados que *arriesgaran*⁹ una hipótesis acerca de lo que trataba la obra, teniendo en cuenta su título.

⁷ La noción guarda alguna relación con el concepto de *mediaciones culturales*, planteado por Martín Barbero (1987). La diferencia estriba en que nuestra noción se refiere a un contenido empírico circunscripto, específico. La noción de Martín Barbero incluiría a las *disposiciones*.

⁸ El trabajo de campo también comprende otras cuestiones, sobre las que informaremos en otro artículo. En esta ocasión sólo consideramos la cuestión de las expectativas iniciales.

⁹ La consigna ofrecida fue: *La obra que vas a presenciar se titula **Decir sí**. ¿De qué puede tratar? Arriesgá una respuestas trazando un círculo alrededor de la opción que elijas. a) Un joven que es obligado a participar en una banda de delincuentes; b) Una chica que propone a su novio huir de sus casas e iniciar juntos una convivencia en otra ciudad; c) Un funcionario incorruptible que por razones económicas debe aceptar un soborno*

Como nuestra pretensión consistió en asociar las respuestas con disposiciones generales de los encuestados, nos pareció razonable plantear la cuestión sin ofrecer opciones preestablecidas. En un estudio preliminar confeccionamos los cuestionarios según ese criterio, pero las respuestas obtenidas no alcanzaron niveles satisfactorios. Muchos encuestados optaron por contestar que *no sabían* (a pesar de que se les pedía que arriesgaran) y sólo un porcentaje cercano al 12% respondió en los términos esperados. Casi todas las respuestas de este tipo adjudicaban a la obra rasgos de género policial o melodramático¹⁰.

Ante estas circunstancias, decidimos redactar los cuestionarios con la inclusión de tres alternativas para que nuestros encuestados seleccionaran la que creyeran correcta. Ya que el título de la obra permitía con igual probabilidad cualquiera de las opciones ofrecidas. Tomamos tales respuestas como índices de sus disposiciones hacia un género en particular. En cada uno de los tres casos se mencionaba una propuesta de cambio drástico y por lo tanto se podía esperar que se accediera a ella, lo que motivaba el título *Decir sí*.

Ofrecimos como alternativas una clave de género de acción (*Un joven que es obligado a participar en una banda de delincuentes*), una clave melodramática (*Una chica que propone a su novio huir de sus casas e iniciar juntos una convivencia en otra ciudad*, y una clave de género de denuncia, sobre un tema muy en boga (*Un funcionario incorruptible que por razones económicas debe aceptar un soborno*). En lo sucesivo nos referiremos a estas opciones de acuerdo con el género tentativo que le adjudicamos

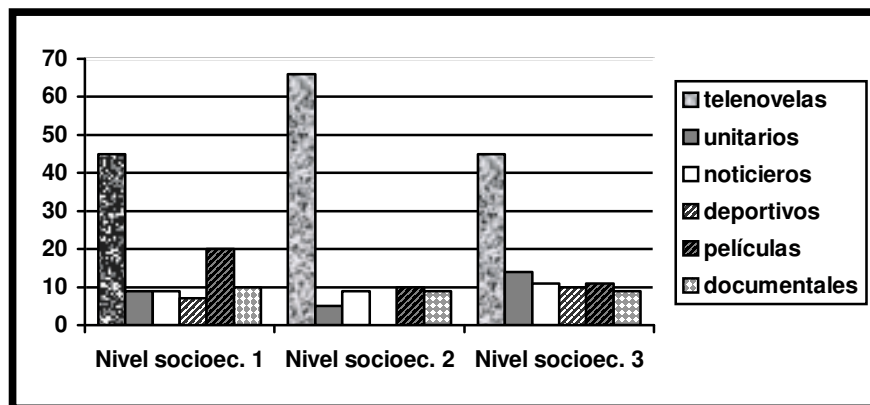
Los cuestionarios considerados en nuestro análisis suman 160, distribuidos de la siguiente manera¹¹: Nivel Socioeconómico 1 46 encuestados, Nivel Socioeconómico 2 42, y Nivel Socioeconómico 3, 72. Los datos acerca de las preferencias televisivas, distribuidos por niveles socioeconómicos, son expuestos en el cuadro 1. En ningún caso pudo observarse una clara diferencia entre las respuestas de las mujeres y las de los varones con respecto a nuestras opciones centrales. En cambio, un análisis que excedería los propósitos de este trabajo permite ver que se establecen correlaciones fuertes entre los consumos televisivos, y el nivel socioeconómico.

¹⁰ Merecen citarse algunos ejemplos: *Alguien que decide intervenir en un robo a un banco*, *una mujer pobre que entrega a su hijo en adopción*, *un hombre concede el divorcio a su mujer infiel*, unos jóvenes son presionados por la policía a denunciar a un amigo delincuente. etc.

¹¹ Los niveles socioeconómicos vienen definidos por el tipo de establecimiento educativo al que concurren los encuestados. El nivel 1 se refiere a un colegio privado, de arancel elevado. El nivel 2 corresponde a un colegio público del centro de la ciudad. El nivel 3 se refiere a un colegio público ubicado en una zona marginal de la ciudad, lindante con la región semi-rural del partido de Tandil.

Cuadro 1. Respuestas sobre consumos televisivos, distribuidas en clases socioeconómicas, calculados los porcentajes sobre el total del estudio.

	Nivel 1		Nivel 2		Nivel 3	
telenovelas	21	45%	27	66%	33	45%
unitarios	4,	9%	2,	5%	10	14%
noticieros	4,	9%	4,	9%	8,	11%
deportivos	3,	7%	0,	0%	7,	10%
películas	9,	20%	5,	10%	8,	11%
documentales	5,	10%	4,	9%	6,	9%



Describimos a continuación los datos recogidos. La opción que concentró el mayor número de respuestas ha sido la referida al género de denuncia (44%)¹². Como apuntamos más arriba, esta temática es una de las más difundidas y comentadas en los medios televisivos. En ese sentido, puede explicarse la alta correlación que alcanzan estas respuestas con las preferencias por noticieros y programas de actualidad. Este tipo de programación televisiva fue indicado por el 10% de los encuestados, de los cuales el 56% aventuró la alternativa de la denuncia. Con respecto a las clases sociales, se registran diferencias destacables: en los estudiantes tipificados como de nivel 2, esta opción sólo obtuvo el 29% de las respuestas, mientras que en los de nivel 3 la cifra alcanza al 44% y en los del nivel 1 al 58%.

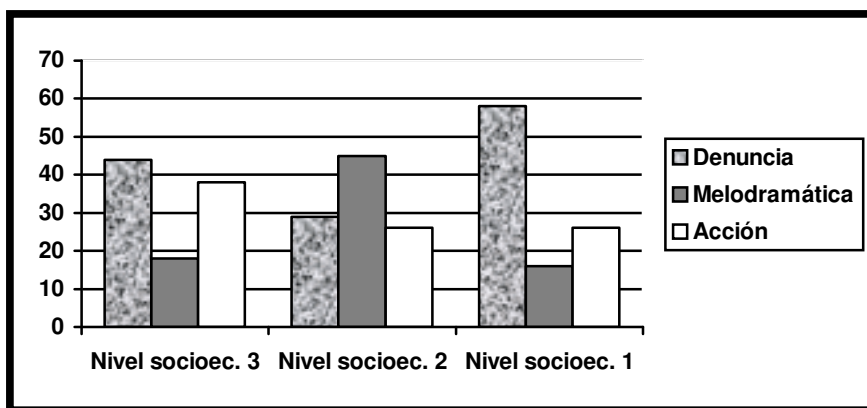
¹² Los porcentajes indicados están calculados sobre el total de la población encuestada.

La opción que obtuvo el menor número de respuestas ha sido la que definimos como melodramática (24%). A pesar de que podía preverse algún tipo importante de correlación entre los encuestados que manifestaron sintonizar asiduamente telenovelas (50%) y esta alternativa, sólo un 28% de éstos la eligieron. Entre las clases sociales se registran los siguientes guarismos: estudiantes tipificados como de nivel 2, 45% de las respuestas; entre los de nivel 3 la cifra desciende al 18% y entre los de nivel 1 al 16%.

Finalmente, el 31% de las respuestas fue para la opción del género de acción. Esta alternativa correlaciona mejor entre los que respondieron sintonizar en TV más a menudo películas. Con respecto a los niveles socioeconómicos, se registran las siguientes cifras: en los estudiantes tipificados como de nivel 2, y entre los del nivel 1 esta opción obtuvo el 26% de las respuestas, respectivamente, mientras que en los de nivel 3 la cifra alcanza al 38%. El cuadro 2 muestra estas relaciones.

Cuadro 2 Resultados del estudio. Distribución de las opciones por niveles socioeconómicos.

OPCION	Nivel 3	Nivel 2	Nivel 1
Denuncia	44%	29%	58%
Melodramática	18%	45%	16%
Acción	38%	26%	26%



[4]. Los datos y el trabajo teórico

Hemos intentado precisar la noción de horizonte de expectativa confiriéndole un contenido empírico que pudiera orientar estudios de campo entre espectadores de teatro. Según esta propuesta, la práctica significativa implicada en la recepción teatral debería ser analizada considerando disposiciones generales, atribuibles a aspectos de la vida cotidiana y a los tipos de intercambios de información y conocimiento que realizan las personas observadas.

. Aunque nuestros datos no sean convincentes en forma plena, sirven, en cambio para una ilustración de nuestra propuesta. Ante todo, hay que recordar que el estudio se llevó a cabo gracias a que las autoridades de los colegios invitados aceptaron nuestro ofrecimiento. Consecuentemente, los estudiantes no concurrieron al teatro por propia voluntad, sino en el marco de una tarea escolar que así se los exigía. Debe tenerse en cuenta esta particularidad a fin de estimar los datos obtenidos sólo en su condición de prueba experimental, tanto de un método, cuanto de un contenido conceptual, que es el que estamos discutiendo.

En el mismo sentido, debemos puntualizar que nuestra investigación no estaba destinada a verificar la conclusión que parece derivarse de nuestros datos, esto es que a espectadores de niveles socioeconómicos diferentes corresponden expectativas diferentes, de acuerdo con las respuestas obtenidas para nuestra pregunta central. Inversamente, es a partir de esos datos donde comienza nuestro estudio de la recepción teatral. Cómo ha influido la expectativa atribuida por nuestro estudio en la interpretación que han hecho los distintos espectadores de *Decir sí* será objeto de otro trabajo.

También debemos indicar que el resultado reseñado es casual, en el sentido de que otra muestra poblacional e incluso otro instrumento de acceso a los datos refutarían los resultados aquí reseñados. Sin embargo, una circunstancia nos hace sostener que la cuestión que queríamos ilustrar con nuestro ejemplo quedaría en pie, a pesar de que los datos fuesen contrarios a los que aquí reseñamos: la existencia de disposiciones diferentes, que intervienen en la recepción teatral y afectan el trabajo interpretativo del espectador. Tales disposiciones son opacas incluso para los propios afectados, pero pueden observarse con un procedimiento como el utilizado, que consiste en plantear a los encuestados cuestiones que por sí mismos ellos quizá no se formularían.

El diseño de nuestra encuesta, por ejemplo, podría haber previsto más de tres alternativas. En la medida en que esas opciones fuesen igualmente probables, algunos encuestados las marcarían como ciertas. En otras palabras, lo que nuestro estudio está mostrando es que en sus modalidades de apropiación de un texto, las personas suelen proyectar sus deseos de consumir algo que no alcanzan a definir, y que con la ayuda de un menú de opciones pueden focalizar mejor.

El hecho de que en nuestro estudio preliminar muchos encuestados no respondieran puede interpretarse como indicador de cierta despreocupación respecto del contenido del espectáculo (el que, por lo demás, formaba parte de una actividad escolar), pero también es legítimo considerar que la vaguedad del deseo conlleva una muy difícil verbalización (lo que explica que muchos estudiantes contestaran que *no sabían*). Más allá de esta circunstancia concreta, es razonable suponer que la operación requerida en nuestra encuesta está lejos de ser algo habitual entre los consumidores culturales.

Ahora bien, por qué cada encuestado marca una opción y no cualquiera de las restantes es una cuestión de especulación y de trabajo analítico. Nuestra propuesta es, precisamente, orientar tales esfuerzos con la ayuda de los trabajos de campo.

Bibliografía

Anderson, J. (1987) "Commentary on qualitative research", en Lindlof, ed., **Natural Audiences**, Norwood, NJ: Ablex

De Marinis, Marco (1982) **Semiotica del Teatro**. Milano Studio Bompiani.

García Canclini, N. (1992) "El consumo sirve para pensar". **Diá- logos XXXII**, Lima, pp 6-10.

Macdonald (1992:), "Masscult y Midcult" en VVAA, **Industria Cultural y Sociedad de masas**, Caracas: Monte Avila.

Martín Barbero (1987) **De los medios a las mediaciones** México: G. Gili.

Morley, D. (1996) **Televisión, audiencias y estudios culturales**. Buenos Aires: Amorrortu

Pavis, P (1980). "Pour une esthétique de la réception théâtrale". En Regis Durand, ed., **La relation Théâtrale**, París: Presses Universitaires de Lille. pp.27-54.

Santagada, Miguel A. (1992) "La recepción teatral desde un punto de vista no informático." En **LA ESCALERA** 2, pp 123-134.

Santagada, Miguel A. (1995) "La recepción en el teatro: ¿Comportamiento individual o práctica significativa?. En **LA ESCALERA** 5, pp 143-152.

Santagada, Miguel A. (1996) "Interpretación y trabajo significativo: condicionantes culturales en la práctica de los espectadores . En **LA ESCALERA** 6, pp 199-210.