CAPÍTULO II
MARCO TEÓRICO

2.1 Introducción.

Los medios masivos de comunicación, transforman objetos, hechos, ideas, acontecimientos e información; su reproducción difundida masivamente logra cambiar nuestra actitud y comportamiento (Berger, 1976). John Fiske (1984), señala que: "Toda comunicación involucra signos y códigos, donde los signos son actos que se refieren a algo diferente a ellos mismos y los códigos son sistemas de organización de los signos que determinan cómo estos pueden estar interrelacionados. Los signos o códigos son puestos a disposición de otros, son transmitidos. Tránsito de ida y vuelta de signos, códigos y comunicación constituye la práctica de las relaciones sociales" (:43).

El teatro es un medio de comunicación, que tiene las características que mencionan estos autores, ya que está formado por signos y códigos que transmiten determinados mensajes, además que tiene la capacidad de influir en las ideas, emociones y pensamientos de los espectadores. Por lo que es interesante estudiar estos procesos de comunicación que se dan dentro del teatro; así como analizar los efectos que produce en quienes se exponen a este fenómeno. "En nuestros días el teatro no deja de ser, por su propia naturaleza, un proceso comunicativo; pero no tiene por qué cumplir con esa función inmediata, la cual es satisfecha por los medios electrónicos" (Jiménez, 2000:108).

Jiménez (2000), afirma que: "El estudio del teatro requiere para su interpretación de caminos diversos que abarquen el análisis del texto y la puesta en escena, la perspectiva del ejercicio actoral, la dimensión psicológica y psicoanalítica del proceso de representación y de recepción, los aspectos sociológicos de la puesta en escena y la visión antropológica de la misma" (:65). Por su parte, Eugenio Barba (1993) dice que para comprender el valor social del teatro, no hay que considerar únicamente al espectáculo como mercancía; sino también las

relaciones que establecen los hombres al producir espectáculos. Talens et. al. (1983) afirman que: “El teatro es acción, una acción compleja, con diversos niveles de significación o códigos, funcionando heterogénea y simultáneamente” (:167).

Según el Círculo de Praga: “El teatro es representación: el actor es un hombre que habla y se mueve en el escenario, pero su esencia, no es que sea un hombre que habla y se mueve en el escenario; sino que represente a alguien que signifique un personaje. El teatro es acción temporal de varios códigos simultáneos y heterogéneos (citado por Talens et. al., 1983: 169-170).

El teatro necesita del espectador para poder existir; ya que sin éste no se completa el proceso teatral. El mismo Peter Brook (1998), define al teatro en su forma más simple como un espacio, un actor que camina por este espacio y un espectador que lo observa. Igualmente, Talens et. al (1983) hablan de que: “El teatro es acción, siempre hay un momento en que el teatro por definición se realiza cuando el actor y el espectador se encuentran” (:166).

Meyerhold en 1930 escribió: “Hoy en día todas las producciones están diseñadas para inducir la participación de la audiencia. Los directores producen cada obra asumiendo que no estará terminada, hasta que aparezca en escena frente a un público. Esto se hace conscientemente porque es crucial entender que la producción teatral está hecha para el espectador”. El teatro requiere del público para poder existir, es la presencia directa la que le permite ser testigo de otras realidades posibles. Se le llama teatro al producto final que el espectador puede apreciar en el escenario (citado por Jiménez, 2000: 56).

La importancia que estos autores dan al público, permite entender las razones por las que debe estudiarse lo que ocurre con los espectadores, durante un montaje teatral. Más adelante se definen todos los elementos que intervienen en el proceso de comunicación teatral; desde el director y actores que intervienen en la creación de la obra de teatro, hasta el público que asiste al espectáculo. A continuación se hablará del rol que ocupan cada uno de ellos; así como del papel de la comunicación en el arte, que se traduce en lenguaje, signos, mensajes e interpretación de los mismos.

2.2 Proceso de comunicación en el arte.

Hablar de un proceso de comunicación, requiere hablar de distintos elementos que forman parte del mismo; sin embargo, al estudiar el fenómeno que se da dentro de una obra artística, se encuentran otros factores que afectan tanto al emisor, como al receptor. Para realizar este análisis, se parte de definir lo que ocurre en este proceso.

Berger (1976) habla del proceso de comunicación donde: "El conocimiento se establece cuando entre un emisor y un receptor pasa una comunicación, bajo la condición previa de que el segundo sintonice con el primero" (:20-21). Eco (1985) menciona que: "Cuando el destinatario es un ser humano(...)estamos ante un proceso de comunicación, siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta interpretativa del destinatario" (:30). Para Kristeva (1988), se trata de un proceso de comunicación de un mensaje, entre dos sujetos hablantes al menos, siendo uno el destinador o emisor y el otro, el destinatario o receptor.

Según lo que mencionan estos autores, debe existir una disposición por parte del emisor para querer interpretar el significado que el emisor le transmitirá; además de que con una respuesta del destinatario, se podrá comprobar la calidad del proceso comunicativo que se llevó a cabo. En este caso, no se habla de tener una cantidad grande de receptores; situación que se da durante un espectáculo teatral, que no puede llamarse masiva, pero que involucra un número mayor de oyentes.

Al respecto, Georges Mounin afirma que: "En materia de teatro, la primera cuestión que hay que planearse es la de saber si el espectáculo teatral es comunicación o no". Eric Buyssens, observa que: "Los actores en el teatro simulan los personajes reales que comunican entre sí; no comunican con el público, por el mismo sistema que usan para comunicarse entre sí: en el teatro, los emisores-actores siguen siendo siempre los mismos y los receptores-espectadores también los mismos" (citado por Helbo et al., 1978: 26).

A pesar de que los actores están transmitiendo un mensaje que corresponde a la identidad de otro ser humano, el público receptor es capaz de estar conciente de esta ficción; ya que pueden saber que el personaje que observan, existe porque está interpretado por un ser humano, pero al mismo tiempo no es real.

Para Berger (1976): "Toda manifestación artística está conectada a una información que asume un carácter cultural suficiente para imponerse" (:25). "El arte debe satisfacer, con relación al individuo, una función reguladora y esa función ha de extenderse a la función comunicante o de comunicación que sirve de base para todas las demás" (:79). De esta forma, se entiende que el proceso de comunicación que se involucra en el arte, debe contener un objetivo, de acuerdo con el receptor al que se quiere llegar; para que se tomen también en cuenta las necesidades que deberá satisfacer. Según Helbo et. al. (1978): "El teatro, hecho de comunicación, merece ser objeto de un análisis que informe acerca de los métodos y modelos semióticos; tanto las funciones del texto como las que el fenómeno teatral presenta" (:37).

Para Eco (1991): "Cuando el destinatario es un ser humano (…) estamos ante un proceso de comunicación siempre que la señal no se limite a funcionar como simple estímulo, sino que solicite una respuesta interpretativa del destinatario" (:30). Es decir, al tomar en cuenta al receptor que interpretará el mensaje, se espera una reacción del mismo, que hable de una asimilación y comprensión de lo transmitido.

El fenómeno artístico se caracteriza por el uso deliberado de instrumentos, que el emisor emplea para transmitir sus mensajes; mismos que son producidos para indicar algo al receptor (Talens et al, 1983). Para Helbo et. al. (1978), el elemento fundamental de una representación teatral, está proporcionado por un cuerpo humano que se deja ver y se mueve. Siendo así el elemento que posee una riqueza mayor de signos y que es susceptible de ser interpretado por el público.

Por lo tanto, se encuentra que existe un emisor y un receptor como participantes fundamentales del hecho teatral; donde la información es transmitida a un público o audiencia. Misma que es interpretada según el contexto y percepción de cada uno de los integrantes que

conforman este proceso. Además de que dentro de este proceso de comunicación, la información transmitida forma parte de un fenómeno dinámico, donde entra en funcionamiento la relación entre significante y significado, que permiten darle una noción de sentido al mensaje (Kowzan, 1997).

Esta dualidad que caracteriza al mensaje teatral, es transmitida a través de un tipo determinado de lenguaje, que es escogido por el emisor; quien toma en cuenta lo que quiere transmitir y utiliza un sistema de signos que pondrá en las manos del receptor para que sean interpretados. A continuación se comentan algunas de las características que posee el lenguaje que se utiliza en el teatro, durante la transmisión de uno o varios mensajes.

2.2.1 El Lenguaje en la transmisión de mensajes.

De acuerdo con Kristeva (1988), cada uno de nosotros formamos nuestro contexto cultural según la época y civilización en la que nos ha tocado vivir. Nuestras ideologías están sujetas a los moldes sociales y culturales que nos rigen. Habla del lenguaje como: "La única forma de ser del pensamiento y al mismo tiempo, su realidad y su realización" (:13).

A pesar de que cada individuo posee una educación y cultura distintas, todos tenemos la necesidad de organizar las características que nos conforman como individuos y buscar la manera de compartirlas con nuestros semejantes. Esta necesidad obliga al ser humano a contar con herramientas que pueda utilizar, para crear signos que los demás puedan decodificar, y de esta forma comprender la idea o mensaje que pretende transmitir.

El arte es un instrumento que permite la comunicación entre los seres humanos; donde podría considerarse a la obra de arte como un signo y al arte como un sistema. Este aspecto involucra a la semiología, que estudia los procedimientos que se dan en la comunicación, para influir a un receptor y que son reconocidos por el emisor (Berger, 1976).

Por su parte, Kristeva (1988) menciona que el lenguaje es ante todo una actividad, que puede ser cotidiana o literaria; en esta última entraría el fenómeno teatral. En este caso, se estaría hablando de dos tipos de lenguaje, uno que es necesario para que los individuos se comuniquen y otro que es utilizado específicamente, para que un emisor codifique un mensaje que los receptores sean capaces de interpretar.

Iuri Lotman, define al lenguaje como un sistema organizado de signos, que permite la comunicación entre dos o varios individuos; donde además se utilizan varios tipos de lenguas, las naturales, las artificiales y las secundarias, entre las que se encuentra al arte (citado por Talens et al, 1983). Esta definición coincide con la división que hace Kristeva (1988), al separar el lenguaje que se utiliza en el arte, del que se emplea en la cotidianeidad.

Hablando de los lenguajes que se transmiten en el teatro, se encuentra el de la gestualidad, que de acuerdo con Kristeva (1988), es un sistema de comunicación que transmite un mensaje y que puede ser tomado en cuenta como un sistema significante. Este tipo de lenguaje incluye los gestos, el movimiento del rostro y la voz que el actor utiliza; así como también la acción que permite que se desarrollen las cosas durante la escena. El gesto es capaz de producir un lenguaje verbal que transmita un discurso, que permite distintas interpretaciones por parte del receptor. El lenguaje verbal puede ser reforzado a través de la música; ya que de esta forma, puede actuar sobre el órgano receptor del oído, que es capaz de crear relaciones entre sí y lograr una comprensión mejor del mensaje.

El hecho teatral permite la utilización de distintos tipos de lenguajes, que al ser utilizados por el emisor, logran transmitir ideas y emociones; mismas que provocan un proceso de interpretación en los receptores. De esta forma, el mensaje sufre distintas transformaciones, producto de la riqueza cultural y social que conforma a los participantes en este proceso. La semiótica es la encargada de estudiar la manera en que se interpretan estos mensajes, así como los factores que entran en juego durante este proceso.

2.3 La semiótica y el teatro.

Entre la segunda mitad de los años sesenta y los primeros años de los setenta, la semiótica experimenta un vigoroso resurgimiento y desarrolla una fuerte capacidad de expansión, dedicándose a estudiar cualquier objeto o acontecimiento que pudiera ser estudiado, como fenómeno de significación o de comunicación. Tomando en cuenta desde los comportamientos no verbales, hasta las diversas prácticas expresivas y artísticas (De Marinis, 1997).

Partiendo de la definición que Fiske (1984) hace de la semiótica, se encuentra que ésta es la encargada de estudiar a la comunicación como un proceso, en el que se lleva a cabo un intercambio, que es resultado de la interacción entre las personas y los mensajes. Se menciona también que el receptor descubre los significados, en el momento en que está en contacto con el mensaje; pero que serán interpretados de acuerdo a su experiencia cultural.

Para De Marinis (1997), la semiótica toma en cuenta dos conceptos para investigar el hecho teatral. El primero está relacionado con el contexto cultural de quienes intervienen en el proceso teatral, es decir, el dramaturgo, director, actores y público. El otro aspecto, tiene que ver con el contexto en que se lleva a cabo el espectáculo, que incluye las relaciones que existen durante la creación del espectáculo y la situación social en ese momento.

Es decir, la semiótica considera que durante el proceso de comunicación, existen formas distintas de interpretar los mensajes. Aquí es donde la historia personal del receptor, entra en juego; ya que influirá en la forma en que éste le otorgue significado a las cosas.

Sin embargo, para Saussure, la semiótica no es únicamente una ciencia neutral, que funcione como si fuera una fórmula matemática; ya que para cada caso que se analiza, los sistemas que entran en juego son distintos cada vez. Menciona también que toda ciencia humana está vinculada a la semiótica; ya que todo lo relacionado con el individuo puede ser interpretado por medio de esta ciencia (citado por Kristeva, 1988).

Los semióticos han explorado la importancia de los signos evidentes en un espectáculo, la interrelación de estos signos y en particular, la tradición occidental de la concentración de signos que el actor proyecta. En un ilimitado número de posibilidades y de combinaciones, los signos son capaces de reforzar, repetir, hacer más preciso, cancelar, corregir, contradecir y constituir otros signos presentes (Bennett, 1990).

Esta riqueza significante se encuentra presente en el teatro, donde no se habla de signos aislados que intentan transmitir un mensaje; sino que se toma en cuenta la totalidad del espectáculo, donde se llevan a cabo estas combinaciones. La capacidad de decodificación del espectador, incluye también a las relaciones que pueda efectuar con los distintos tipos de signos.

Kowzan (1997) establece claramente que el teatro, el espectáculo, representa un conjunto de lenguajes heterogéneos, diferente cada vez y que su funcionamiento nunca podrá explicarse basándose en un único código; sino que se debe considerar a una pluralidad de códigos, que resultan en ocasiones no homogéneos entre sí.

Existen instrumentos teóricos adecuados que proponen Eco (1991), De Marinis (1997) y Pavis (2000), que permiten enfrentar los principales problemas que surgen del análisis del hecho teatral, como fenómeno de significación y comunicativo. Uno de ellos está relacionado con las relaciones entre el texto y la puesta en escena, donde se analiza el tipo de interpretación que un director hace de una obra dramática. Otro de los instrumentos, permite analizar el tipo de signos y de códigos teatrales, que funcionan de manera individual y como conjunto del espectáculo; además de las relaciones entre ellos, que constituyen la estructura de la puesta en escena. Mencionan también la manera en que deben segmentarse o clasificarse los espectáculos; de acuerdo al tipo de producción que se lleva a cabo.

Estos factores permiten crear un acercamiento al análisis semiótico de una obra de teatro, ya que no sólo son varios tipos de signos los que entran en juego; sino que también existen distintos procesos significativos que se dan durante la creación de un montaje

escénico. Desde el texto que sirve como base para la transmisión de un mensaje, mismo que es interpretado por un director y transmitido a los actores, quienes serán el medio para que un público reciba el mensaje.

2.3.1 El signo y el teatro.

El arte teatral está constituido por elementos múltiples, y es absolutamente necesario observar todo lo que se dice en la música, artes plásticas, mímica, comunicación interhumana, etc. En lo que se refiere a la interpretación de los signos usados en el teatro, se debe tener en cuenta el doble destinatario y el doble receptor, principio esencial de la comunicación teatral. Por una parte está el personaje, quien posee su significado de acuerdo a la situación dramática y por otro lado, está el espectador (Kowzan, 1997).

De esta forma, el actor interpreta signos que obtiene del texto dramático y al mismo tiempo, crea un sistema de significados que transmite a un público; quienes tendrán que decodificarlos y crear su propia decodificación.

Hablando del acto de comunicación teatral, se deberá tomar en cuenta al emisor del signo y también al creador del mismo; puede ocurrir que una sola persona asuma las dos funciones, pero por lo general se trata de dos individuos diferentes: el actor y el dramaturgo. Por otra parte, se debe distinguir al destinatario y al receptor del signo, el destinatario es el receptor virtual; mientras que el receptor es el destinatario efectivo, es decir, el espectador. En cuando a los términos codificador y decodificador de los signos, el primero se aplica a todo aquél involucrado en el lado de la producción (creador, emisor, realizador), el segundo se refiere al receptor y al intérprete (Kowzan, 1997).

Por lo tanto, se encuentra que cuando un dramaturgo decide escribir una obra de teatro, la mayoría de las veces, la destina a un grupo de lectores o espectadores que le son desconocidos. Por lo general, toma en cuenta que su obra se presentará en un espacio teatral, donde asistirá un público; además de que piensa en que habrá un director y un grupo de

actores que interpretarán su obra. Sin embargo, en este caso, está tomando en cuenta a los destinatarios y no a los receptores.

De acuerdo con Kowzan (1997), el proceso en el que se lleva a cabo el funcionamiento del signo desde el emisor al receptor, toma en cuenta: "La estructura doble del signo (significante-significado); el referente como elemento exterior al signo, pero íntimamente ligado a él; y el modelo de comunicación creador-emisor-receptor-intérprete" (:142).

El emisor, que en este caso es el creador, emite un signo que corresponde a un referente. Este signo es percibido por el espectador y puede no tener el mismo significado que para el creador-emisor; ya que este último recurre a un referente que podría ser o no ser el mismo que el emisor utilizó. Por lo tanto, el punto de partida y el punto de llegada en este proceso, no son necesariamente idénticos. Kowzan (1997), opina al respecto que: "La significación de un signo es, pues, susceptible de variaciones no sólo debidas a diversos receptores, sino también a un mismo receptor" (:147).

Para Kowzan (1997), en el funcionamiento de un signo teatral se toman en cuenta cinco elementos:

1. Referente real o imaginario: el del creador o emisor.
2. Significado: el del creador-emisor.
3. Significante: que es único para cada signo y no varía.
4. Significado: el del receptor, que puede ser idéntico a alguno de los significados.
5. Referente real, ilusorio o imaginario: el del receptor.

Así que un análisis completo del funcionamiento de los signos, deberá tener en cuenta por una parte al creador, y por otra al emisor directo (intérprete, ejecutor); quien será el receptor de los signos y tendrá que transmitirlos al público receptor, tal como son o transformados. Por lo que el análisis del proceso de comunicación teatral, tendrá que incluir a todos estos participantes; así como su influencia en la interpretación de los signos.

Paul Ricoeur llama símbolo a : “Toda estructura de significación en la que un sentido directo, primario, literal, designa además a otro sentido indirecto, secundario, figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero” (citado por Kowzan, 1997: 204). En ocasiones, otros elementos teatrales podrían aparecer como un valor añadido, como la escenografía, el vestuario; los cuales forman parte de los factores que puede incluir un análisis teatral.

De Marinis (1997), afirma que resulta imposible separar los aspectos cognitivos y los elementos emotivos que conforman el hecho teatral; mucho menos oponerlos unos a otros. La experiencia teatral debe ser concebida como un conjunto de procesos perceptivos, interpretativos, emotivos y evaluativos; de manera que todos ellos se interrelacionen e integren entre sí. Por su parte, Kowzan (1997) distingue por un lado, el estado afectivo del emisor de un signo, así como el estado afectivo del receptor; y por otra parte, la emoción expresada por el emisor, misma que es percibida e interpretada como tal por el receptor.

Así que se habla de signos que son capaces de transmitir emociones, que como conjunto de la obra de teatro, logran establecer una relación e integrarse, para que el estado afectivo del receptor pueda ser influido.

En conclusión, Kowzan (1997) define al signo teatral con las siguientes características:

- El signo específicamente teatral es un signo artificial, y por tanto intencional.
- Es con gran frecuencia un signo motivado.
- Posee un alto grado de convencionalidad.
- Es mimético e icónico a la vez, pero en grados muy variados y variables.
- El significante de un signo teatral es único, al contrario que su significado y su referente, que pueden ser diferentes para el emisor-creador y para los diversos receptores-intérpretes.
- En el acto de comunicación, el signo teatral se dirige a un doble destinatario-receptor, interno y externo.
- En signo teatral casi nunca es unívoco.

- Todo signo teatral no sólo adquiere un valor semántico o cognitivo, sino también un valor estético y afectivo.
- Aunque sea aislable, el signo teatral nunca se presenta de esta manera; sino que funciona en secuencias.

El teatro posee una naturaleza de ficción que no es ajena a los signos que intervienen en ella, por lo que estos son interpretados como artificiales; además de que al mismo tiempo que surge como producto de una emoción, es capaz de transmitir otra distinta. El significado que se obtiene de los signos teatrales, es diferente para el emisor y para el receptor; ya que cada uno de ellos posee un referente distinto. Un mismo signo puede transmitir distintas señales y emociones; ya que junto con otros signos, que logran interrelacionarse, producen la totalidad del mensaje.

2.4 Interpretación del texto dramático.

La interpretación del texto dramático tiene que ver con la relación entre el texto y el lector (Bennett, 1990). Talens et. al. (1983), mencionan que todos los textos tienen un punto central de fantasía y que funcionan a través de técnicas y estrategias adaptativas. La fantasía genera ansiedad y placer. Los lectores hacen y necesitan significado; éste provee para el lector una totalidad del contenido fantástico. Por lo que el texto es un sistema comunicativo que contiene y transmite información, por lo que no puede ser traducido a otro lenguaje sin dejar de existir como arte.

Los textos tienen un efecto sólo si los lectores continúan leyendo y responden a él, los textos están determinados por el horizonte de expectativas del lector. Tomando esto en cuenta, la recepción inicial de un texto no es arbitraria, subjetiva o generalizada; ya que será hasta que llegue a los destinatarios finales, que son los espectadores, cuando se puedan hacer las críticas y juicios sobre el argumento de la obra (Bennett, 1990).

De acuerdo con Pavis (1998), cuando se realiza una obra de teatro, el autor escribe un texto o un director decide realizar una producción, siempre se toman en cuenta las condiciones

concretas en que el público tendrá acceso a la obra propuesta. Menciona también que el público receptor se encuentra dentro de un contexto social, dentro del cual se sitúa el referente de la obra; ya que son ellos quienes cortan los signos en la obra de arte.

Castagnino (1998), coincide con esta postura, al afirmar que todo dramaturgo y creador teatral toma en cuenta siempre al tipo de espectador al que se dirigirá su montaje. Acerca de la condición del espectador, menciona que se le considera al mismo tiempo como masa y como individuo; esto hace que el público sea visto como integrante del hecho teatral, logrando así que se vuelva un arte de tipo social.

En el momento en que el director hace una primera lectura del texto, va imaginando la acción y la trama de la historia; así como las características principales de los protagonistas y todos los demás elementos que entran en juego. Todo esto surge en la mente del director, quien al hacer una interpretación de lo que está leyendo, escoge lo que transmitirá a su público.

Para Hauser (1998), la función que cumple la obra de arte para el autor, es diferente a la que tiene en la vida del receptor; ya que para el primero representa la definición y organización de estados anímicos, mientras que para el segundo es un medio de catarsis y una forma de comprender mejor el mundo. Toda vivencia artística, ya sea creadora o receptora, tiene sus raíces en lo referente a su origen como a su efecto en una comunidad. En el momento en que un artista decide dirigir su obra a un lector o espectador concreto, en lugar de a uno imaginario, en ese momento el carácter social se inicia al incluir un público en el proceso.

Jacques Leenhardt, director de la Escuela “Des Hautes” en Paris, realizó un estudio empírico donde 500 lectores con distintos antecedentes sociales leyeron dos novelas. Los resultados que encontraron, reflejaron que de acuerdo a sus características sociodemográficas, fue la interpretación de su lectura. Otros estudios señalan que el género dentro de una construcción social e ideológica debe ser analizado y tomado en cuenta en el proceso de producción y recepción (citado por Bennett, 1990).

Así que al interpretarse un texto, el contexto social y cultural, deben ser tomados en cuenta para entender el tipo de significación que se llevó a cabo. El proceso de interpretación de mensajes, inicia en este momento; ya que a partir de la versión que se efectúe del texto, dependerán los siguientes tipos de análisis que se hagan de la pieza teatral.

Según Talens et. al. (1983), el texto es parte de un sistema comunicativo, que al contener información, es capaz de transmitirla. Sin embargo, al tratarse de un producto artístico, el mensaje que posee, mantiene ese lenguaje específico que lo califica como arte; en consecuencia, no puede ser traducido a otro lenguaje, ni dejar de existir como arte.

Por su parte, Wright (1995) afirma que el texto escrito de la obra de teatro se denomina en general *script* o libreto y que una obra escrita se convierte en una verdadera pieza teatral, sólo cuando los actores le dan vida frente a un público. En el caso del teatro, un autor escribe con la intención de que su obra sea interpretada y no únicamente leída; ya que el género dramático está hecho para este fin, de otra forma, sería preferible escribir utilizando la épica o la lírica, que no corresponden con el hecho teatral.

Es importante tomar en cuenta que el dramaturgo, crea sus obras pensando en la estructura física del teatro de su tiempo; así que una obra podrá comprenderse mejor cuando conocemos la época y el tipo de teatro para el cual fue escrita. Además de que los dramaturgos toman en cuenta tres enfoques o perspectivas diferentes para escribir sus obras: la obra de tesis, la pieza teatral que presenta un problema y la obra propagandista (ibid).

La obra de tesis presenta un problema social, político o moral que el dramaturgo quiere que los espectadores analicen. La obra teatral que presenta un problema simplemente lo plantea pero sin ofrecer ninguna solución; el dramaturgo analiza los *pros* y los *contras* de toda una situación o cuestión, pero manteniendo cierta distancia. La obra de propaganda plantea un problema y argumenta a favor de la solución particular que desea el dramaturgo; pero avanza un paso más en el sentido de tratar de incitar al público a intervenir en una acción inmediata (ibid).

Tomando en cuenta la obra de teatro que se analiza en esta investigación, se encuentra que plantea una tesis de tipo social, donde los espectadores son capaces de analizar el problema que se expone y fijar su propio criterio. A pesar de que el autor se caracteriza en su dramaturgia, por mostrar oposición a instituciones como el gobierno o la Iglesia; en este caso, no argumenta a favor o en contra del asunto que se discute en la obra.

2.4.1 Sinopsis de la obra de teatro "Aquí no paga nadie" de Darío Fo.

La historia se desarrolla en Milán, Italia, donde los protagonistas forman parte de la clase social obrera; así que apenas y les alcanza para tener lo indispensable para vivir. Antonia y Margarita son amigas y entran a escena cargando bolsas con comestibles; mismos que fueron robados por Antonia, cuando se armó una revuelta en el supermercado.

En el momento en que empiezan a desempacar las cosas, se dan cuenta que traen latas de comida para perros, alpiste para canarios y cabezas de conejos congeladas. Antonia decide conservar estos alimentos y le da el resto de los víveres a Margarita, quien se esconde todo en la barriga, simulando que está embarazada.

Juan, esposo de Antonia, es un hombre que sigue al pie de la letra las leyes y está de acuerdo con el sistema bajo el que viven. Cuando éste llega a su casa, descubre a Margarita en calidad de embarazada; al no comprender cómo es que de un día al otro ha quedado así, Antonia le inventa que Margarita se vendaba, para que su esposo no se diera cuenta de que estaba esperando un hijo.

En el momento en que Juan le pide de comer a Antonia, ésta le enseña la lata de comida para perros y le dice que no hay otra cosa que comer. El alboroto que hubo en el supermercado ocasionó que la policía se dedicara a revisar casa por casa, para encontrar quiénes tenían la comida robada. El inspector de la policía sorprende a Juan en su casa, quien le explica que tiene para comer, alimento para animales; así que decide no hacer el registro en la casa y se marcha.

Juan desconoce lo que su esposa hizo, así que está indignado y disgustado con las personas que cometieron el delito. Poco más tarde, llega Margarita a la casa de Antonia asustada porque los policías siguen registrando las casas. Así que aparece un carabinero de la policía y decide efectuar el registro. Para que no se diera cuenta que tenían víveres robados, Antonia obliga a Margarita a simular que estaba en trabajo de parto. Al percatarse de este hecho, la policía manda traer una ambulancia para la embarazada y junto con Antonia se van al hospital.

Mientras Juan espera en su casa, se percata de que no ha comido, así que decide probar la lata de comida para perros y se da cuenta de que no sabe tan mal como pensaba. Más tarde, aparece Luis (esposo de Margarita), quien le comenta que en la fábrica en la que trabaja han decidido entrar en huelga. Juan no coincide con sus ideas y le dice a su amigo, que ha hecho mal al aceptar entrar en el paro. Después le explica que su esposa está a punto de dar a luz, Luis no puede creerlo porque según él, Margarita es estéril; sin embargo, Juan lo convence y salen a buscarlas por todos los hospitales de Milán.

En el camino encuentran un accidente, un camión se volcó y dejó tirados sacos de comida por todos lados; sin embargo la policía vigilaba el incidente. Después de un rato de pensarlo, Juan convence a Luis de robar los sacos de comida y llevárselos a su casa; pero son descubiertos y la policía decide seguirlos. Mientras tanto, Antonia y Margarita siguen escondiendo la comida que se robaron; hasta que llega otra vez la policía y las descubre. En ese momento les cortan la luz por no haber pagado y Antonia engaña al policía diciéndole que se ha quedado ciego, éste se golpea y queda inconsciente; así que deciden esconderlo en el armario para que nadie lo encuentre.

Por fin llegan los esposos y las sorprenden embarazadas, el enredo ya es tal, que Antonia decide confesarle todo a su marido; enseñándole que lo que traen es comida robada. Juan se enoja con Antonia, pero también le confiesa que junto con Luis han robado sacos de comida. Después de un rato de discutir, llega otra vez la policía, esta vez con una orden de desalojo; ya que llevan más de tres meses sin pagar la renta. Antonia le dice a Juan, que con el

dinero que le da para el gasto, no le alcanzaba para pagar; Margarita le comenta a su esposo, que ella también está atrasada con los pagos.

Por lo que se dan cuenta que están en la ruina y que se quedarán en la calle; además de que se oye que están desalojando a toda la gente del edificio. Por más que tratan de gritarle a la policía, es inútil porque ya no tienen otra salida, más que aceptar que se han quedado en la ruina. Al final de la obra, descubren al policía que tienen en el armario y cuando Juan le exige una explicación a Antonia, se van apagando las luces y termina ahí la obra de teatro.

2.5 La puesta en escena.

Al hablar del espacio escénico hay que distinguir entre el espacio de la arquitectura teatral, del espacio escénico o lugar de la acción dramática, que es independiente del primero. La escena se define como una realidad que sugiere un lugar dramático, ya que la función del teatro consiste en situar un drama en el espacio. Este espacio es susceptible de albergar objetos cuya función significativa puede ser doble: caracterizar o determinar a los personajes y el lugar de la acción; y de manera funcional, como participante de la acción dramática (Talens et al, 1983).

La obra de arte sin dejar de participar en la comunicación, no se reduce a ella; no está hecha voluntariamente con el objeto de establecer una colaboración social, ni tampoco el público la espera como una invitación a participar en la exclusiva intención del autor. "La puesta en escena debe ser presentada al espectador como un conjunto de indicios, que éste interpreta de cara a un fin, mismo que no se limita a una exclusiva colaboración social" (Berger, 1976: 44-45).

La puesta en escena puede ser vista desde el punto de vista semiótico, como una organización productiva de un discurso, que constituye un espacio representativo, que como tal, posee una autonomía significativa con el texto originario. Si se acepta esta descripción, la puesta en escena es susceptible de ser analizada semióticamente (Talens et. al., 1983).

Para que el teatro exista son imprescindibles los actores o actrices y los espectadores; según Jiménez (2000) los agentes de la creación teatral, que forman parte de la puesta en escena son:

- Dramaturgo: quien da inicio al proceso de creación del teatro, a través del texto.
- La obra misma: el texto que constituye la parte fundamental de la representación y permite que se integren los demás elementos.
- El director(a) escénico (a): quien convierte el texto dramático en representación escénica y cuya creación es libre de guardar o no, fidelidad hacia la obra escrita por el dramaturgo.
- Los accesorios escénicos: luces, escenografía, vestuario, utilería, maquillaje, a través de los cuales se recrean los tipos de personajes, ambientes y épocas en los que se lleva a cabo la acción teatral.
- Espacio escénico: involucra todo tipo de espacios en donde el hecho teatral puede existir.
- Espectadores: parte central de la creación teatral, porque son pieza clave e imprescindible para que se lleve a cabo el hecho teatral. El público es el destinatario final de la obra, así que será quien le de sentido a todos los elementos que integran el espectáculo.

La unión de estos elementos forma parte de la totalidad de la puesta en escena, donde son los actores quienes se encargan de darle un sentido al texto en el momento de la interpretación. Sin embargo, es el público para quien está hecho el montaje, por lo que les corresponderá a ellos, unificar todos estos elementos y darle una interpretación a la obra de teatro.

Hablando de la importancia de la asistencia del público al teatro, se debe analizar también la locación geográfica; ya que un montaje escénico debe producirse en lugares que atraigan a la audiencia. Otro elemento importante que determina la presencia de un público, es la influencia de la mercadotecnia o anuncios de alguna puesta en escena. Los recursos

económicos con los que cuenta la puesta en escena, la publicidad, el lugar del edificio teatral, las críticas o reseñas, involucran tanto a los que producen como a los que asisten al teatro (Bennett, 1990).

La forma en que se lleve a cabo la construcción de una puesta en escena, determinará a los mensajes que se transmitan y la forma en que sean recibidos por los espectadores; ya que es el resultado final de un proceso que comenzó con el texto dramático. Cabe mencionar que un mismo drama, es susceptible de ser puesto en escena de distinta manera; ya que en cada proceso que se lleve a cabo, los participantes serán diferentes e interpretaran de otra forma los mensajes.

2.5.1 El director y sus técnicas de dirección.

La construcción misma de la teatralidad se fundamenta en la posible credibilidad que el público imaginario puede dar a la obra. Jerzy Grotowsky, afirma que el director de escena es un "espectador profesional" (citado por Jiménez, 2000). El lugar más importante le pertenece al director, es el responsable de la selección, la organización y el propósito de la producción en su totalidad. Es el guía, coordinador, el unificador de los distintos elementos que integran el montaje escénico (Wright, 1995).

Concretamente, el papel que desempeña el director se define como: "La obligación de crear el efecto teatral completo y exacto que exigen el género, el estilo, el espíritu y el propósito de la pieza, y proyectar esta creación mediante aquellos estímulos visuales y auditivos que le causen al público una impresión emocional y (o) intelectual definida" (ibid: 224).

El director es el primero que recibe el libreto para estudiarlo y meditarlo. Durante ese periodo de estudio debe descubrir a los personajes exactos de la pieza; buscar sus motivos y relaciones entre sí, respecto del relato o historia; entender dónde empieza la obra y cómo se va desarrollando hasta llegar al momento decisivo o crítico. Tiene también que descubrir el

ambiente o la atmósfera. En pocas palabras, tiene que comprender perfectamente qué es lo que el dramaturgo ha buscado transmitir con su obra (ibid). Así que se vale del libreto teatral, de los actores y los técnicos, quienes son sus instrumentos, para dirigirse a los espectadores.

Sobre la interacción que se lleva a cabo en el escenario, Luzuriaga (1998) comenta que el director tiene la responsabilidad de que el contacto entre texto y espectadores sea el anhelado por el dramaturgo. Se trata de mantener lo mejor posible, la idea principal del dramaturgo; por lo que tendrá que realizar un análisis minucioso, para encontrar los puntos que le darán las calves que el autor pretende destacar.

El director debe conocer las obligaciones que son comunes a todos los directores: una producción que sea totalmente artística, un estímulo para los participantes y el público, y una absoluta fidelidad a la obra escrita y al dramaturgo. En el caso de la obra que se investiga, se trata de un teatro educativo, donde el director debe proporcionar al grupo las explicaciones necesarias, para que los estudiantes tengan una apreciación mejor del texto (Wright, 1995).

Por otra parte, el director debe tener un cuidado específico en el momento de escoger la obra que representará; tomando en cuenta a los actores con los que cuenta, el tipo de teatro que está llevando a cabo y al público que asistirá al montaje. El director debe conocer a su público y brindarle también, una variedad de piezas que representen todas las clases y estilos dramáticos posibles (ibid).

Como el creador y el público no hablan el mismo idioma, para Hauser (1998), es indispensable que la obra sea traducida a un idioma propio que resulte comprensible y pueda ser gozado por la mayoría. Para que se lleve a cabo el proceso de comunicación, se requiere que exista una comprensión entre el productor y el receptor; donde se comunica la expresión artística para que sea sujeto de interpretación. Se habla de que las personas a las que se dirige un director, no son sólo simples receptores; sino que son interlocutores, que contribuyen de manera anónima y hasta el final del espectáculo.

El estilo peculiar que un director imprime a una obra determinada estará siempre presente en los matices del significado, en los cambios de intensidad o acento, de interpretación, de caracterización y de movimiento. El director es quien determina el enfoque y finalidad de la producción. La acción adicional (incluye las gesticulaciones y el manejo de la utilería) y el movimiento, pueden ser creados o inventados por los actores; pero el director es el responsable del resultado final del montaje escénico. Por lo tanto, se puede responsabilizar al actor por la soltura y la veracidad con que ejecuta sus movimientos y acciones; pero depende del director que se integren o no a la totalidad del espectáculo (Wright, 1995).

Es necesario tomar en cuenta también las composiciones escénicas, ya que para crear la disposición del escenario, deben tomarse en cuenta las líneas de visión del público, para que todos los espectadores alcancen a ver cada gesto y cada movimiento. Es deber del director que el escenario muestre en todo momento el equilibrio, el acento o intensidad, la variedad del significado dramático más adecuados para desarrollar la obra, y al mismo tiempo presentar un cuadro agradable en cada momento. El escenario es una imagen que cambia continuamente, pero siempre debe mantener un punto focal; además de justificar cada movimiento y acción de los actores (ibid).

En conclusión, de acuerdo con Wright (1995), el director tiene cinco obligaciones concretas que son:

- Entretener y educar al público, pensando en el teatro que habrá en el futuro.
- Desarrollar el talento y fomentar la capacidad de creación de aquellos participantes que intervienen en la producción.
- Tener claridad en los objetivos del espectáculo que presenta.
- Contribuir artísticamente al teatro como institución y como arte.
- Estar satisfecho consigo mismo, como director, como artista y como maestro.

El director es quien tiene la responsabilidad directa del resultado final del espectáculo, de la forma en que dispone los elementos escénicos, de la correcta instrucción y guía de los actores; todo esto, con el objeto de presentar un montaje de calidad al público, que permita un

entendimiento del contenido de la trama de la obra y que provoque alguna emoción en los espectadores.

2.5.2 Elementos de la puesta en escena.

Como se ha ido mencionando a lo largo del capítulo, el hecho teatral es un conjunto de elementos que interactúan entre sí, se relacionan y logran transmitir mensajes al público. Son los espectadores quienes decodifican estos elementos escénicos, en el momento en que presencian el montaje escénico.

John Fiske (1984) presenta diez códigos que intervienen en la puesta en escena y que son transmitidos esencialmente por los actores: contacto físico, proximidad, orientación, apariencia, inclinación de cabeza, expresión facial, gestos, postura, movimiento de ojos y contacto visual, aspectos no verbales de la palabra hablada. Mediante estos códigos, los actores logran transmitir los mensajes al público.

Sin embargo, existen otros elementos que refuerzan el trabajo del actor. Para Talens et al (1983), el espacio escénico puede permitir una doble significación de los objetos; ya que estos pueden ser parte de los personajes o formar parte de la acción de la obra. Además de que en conjunto, la puesta en escena presenta un discurso, que es susceptible de ser analizada.

Bennett (1990), comenta que en la puesta en escena existen dos tipos de elementos, uno representado por el lenguaje del texto escrito y otro por un objeto real o persona. Así que el actor es el responsable de transmitir la ficcionalidad del teatro en la escena; mientras que el público únicamente reaccionará a los mensajes teatrales que se producen.

Eco (1985) menciona que en el espectáculo las características no esenciales del signo, en el momento en que la audiencia acepta la convención de la puesta en escena, todos los elementos que han sido presentados se vuelven significados. Coincide con Kowzan (1997), al hablar de los 13 elementos que conforman la puesta en escena y son: palabras, inflexión de la

voz, mímica facial, gestualidad, movimiento del cuerpo, maquillaje, peinados, vestuario, accesorios, diseño de escenografía, luces, música y efectos de sonido.

Para fines de esta investigación se tomará en cuenta esta propuesta de Kowzan (1997), que abarca los elementos que conforman al espectáculo teatral; ya que en la clasificación que hacen otros autores, no se observa una división clara de estos elementos.

2.5.3 Técnicas de actuación.

En el teatro clásico, el actor se dirigía a la platea de los espectadores, es decir que la forma en que efectuaba su actuación, estaba concentrada en el público, que era tomado como confidente de los actores. Este tipo de teatro se llama *presentativo*, que consistía en que los actores trataban de que los espectadores creyeran en lo que estaba viendo y que tuvieran la impresión de que las situaciones que se desarrollaban sobre el escenario existían, que todo lo que ocurría era verdadero. Actualmente, el actor encarna las características físicas y vocales del personaje que representa; pero haciendo presencia ante el público sin perder su condición de actor (Wright, 1995).

En una situación de representación teatral, la presencia física y mental del actor se modela según principios basados en la vida cotidiana. La técnica que emplea el actor, está basada en utilizar su cuerpo y su mente, para hacer que una actividad cotidiana, se vuelva extra-cotidiana. Las diferentes técnicas del actor pueden ser conscientes y codificadas; o no conscientes pero contenidas en la práctica teatral. Durante la realización de un montaje escénico, el actor dedica un largo tiempo a buscar la expresividad propia de su personaje (Barba, 1993).

Para este autor, la materia prima del teatro no es el actor, el espacio o el texto; sino la capacidad de escuchar el pensamiento del espectador. El teatro es el arte del espectador. Es un deber de los actores conocer los principios y elementos que incluyen las técnicas de actuación, para explorar y conocer su oficio.

Es decir, la preparación que lleva a cabo el actor, está enfocada siempre en buscar la manera idónea de acercarse al espectador. Además de que como tal, su deber fundamental consistirá en llevar a cabo esta búsqueda interna, que el permita utilizar su cuerpo, gesto y voz de la mejor manera. Adecuando su técnica y hallazgos, al personaje que le toca interpretar y al tipo de montaje en el que trabaja.

De acuerdo con Castagnino (1998), la relación del actor con su público debería ser libre y directa; comunicándole y representándole algo, sin importar el espacio teatral en el que se encuentre. Cuando el actor interpreta a un personaje, está imitando a otro hombre; sin embargo, no hace olvidar al público que su existencia es la de actor.

Para Wright (1995), el actor debe ser capaz de controlar su voz, su cuerpo, su mente y sus emociones; pretendiendo a ser siempre algo que no es. Comenta que actuar es llevar al escenario aquello que la gente hace sin pensar en la vida cotidiana. El actor debe despojarse de su propia personalidad y asumir la forma de ser de otra persona, logrando al mismo tiempo, que esto parezca real ante un público.

En su calidad de artista, el actor es único, porque es su propio instrumento. Sus recursos son él mismo, su talento y su capacidad para desarrollar ambos. Debe trabajar con y por medio de su propio cuerpo, voz, emociones, apariencia y su propia cualidad personal. El actor debe poseer susceptibilidad (conciencia de sus propios sentimientos y emociones) y sensibilidad (conciencia de las emociones y sentimientos de los que lo rodean). También debe poseer cierta cualidad personal que lo distingue de todos los demás. Otro aspecto importante es el vigor, que significa salud, fuerza física, coraje, determinación, impulso y aceptación del sacrificio. A esto se le añaden los cinco sentidos del actor: sentido de la mímica, sentido de escenario, sentido del público, sentido del ritmo, del tiempo y del todo; y un sentido del gusto y de la proporción (ibid).

Por lo tanto, el objetivo fundamental del actor es conmover al público, esto se logra mediante su técnica, que consiste en el medio del que se vale para proyectar su arte. El actor

debe actuar de dentro hacia fuera y sentirse poseído por la emoción de su papel. La actuación es un arte y también un oficio. El arte de actuar no se puede enseñar; consiste esencialmente en el talento que el actor aporta al teatro. El oficio sí se puede enseñar, pues consiste en aprender cómo disciplinar, utilizar y desarrollar ese talento (ibid).

2.6 El espectador teatral.

Después de haber dedicado mucho tiempo de su vida al estudio del público teatral, Wrigth (1995) está convencido de que las actitudes del público puede ser distintas; pero que siempre son capaces de conocer los motivos por los que una pieza les agradó o les disgustó. Además de que el público ideal, es aquél que posee inteligencia y disposición de dejarse involucrar en el montaje al que asiste.

Para Patrice Pavis (2000), poder analizar lo que el espectador experimentó durante una obra de teatro, debe considerar también la producción del montaje; además del tipo de espectáculos a los que asisten los espectadores, así como el tipo de audiencias con las que cuenta el teatro.

El teatro desde su origen hasta nuestros días, ha presentado distintos cambios que han ido adaptándose a la situación histórica o social de determinados lugares. En la actualidad existe una gran diversidad de estilos y propuestas de teatro, incluso se retoman textos clásicos por su enorme riqueza textual y por su posible vigencia a nuestra época.

La riqueza de textos dramáticos existentes, permite crear adaptaciones y nuevas propuestas de teatro, que aunados al avance tecnológico y presencia de medios de comunicación, logran alcanzar a distintos tipos de públicos.

Según Lucina Jiménez (2000), existen los siguientes tipos de teatro:

Teatro comercial: su móvil principal es la ganancia a cambio de la recreación o diversión, se trata de espectáculos que se vinculan o forman parte de una industria cultural, cuya misión fundamental es garantizar el éxito de taquilla de cada puesta en escena y no tanto la búsqueda de la estética. Forma parte de una cultura de masas cuyas estrategias comunicativas, temáticas y recursos teatrales se destinan a ganar el favor de público a través de incorporar pautas o modelos de conducta, experiencias cotidianas, relaciones familiares, fantasías románticas, aventuras sexuales y una crítica política de risa fácil y chistes obvios (:150).

Teatro de arte: es auspiciado y sostenido por agentes sociales que cumplen funciones públicas, instituciones gubernamentales y universitarias que intervienen en la formación, producción, difusión y promoción teatral como parte de su tarea de diseño y ejecución de políticas destinadas a la búsqueda del bien común. Tiene como rasgo fundamental el carácter artístico por encima de su racionalidad económica, involucrando una variedad de posturas estéticas (:153-158).

Teatro civil: es sostenido por agrupaciones de artistas o compañías, conformadas como asociaciones civiles o empresas, o bien por grupos de promotores, dramaturgos, directores y actores de teatro que buscan opciones nuevas para su encuentro con el público, ante el agotamiento de los modelos público y privado. Se caracteriza más por su carácter híbrido, pues se subraya más por la mezcla y la diversidad de las propuestas que encierra, que por la adopción de un modelo o fórmulas únicas (:171-172).

De estos tres grupos, el tipo de teatro que más público recauda en nuestro país es el comercial, que puede considerarse como una copia del modelo que propone la televisión. Una característica de este teatro, es utilizar actores famosos de la televisión que garanticen un número alto de espectadores, que asistan únicamente para ver a su actor favorito en vivo. Quienes asisten a este tipo de espectáculos saben de ante mano, que pasarán el rato divirtiéndose y evadiendo la realidad.

Los grupos de teatro de arte son los que proponen un arte mucho más crítico, mismo que requiere un espectador preparado y deseoso de obtener del espectáculo algo más que el

entretenimiento. Hablamos de un teatro más puro y conservador en cuanto a técnicas de dirección y actuación; ya que existe una escuela de preparación seria detrás de los participantes.

Desafortunadamente, el público que asiste a este tipo de espectáculos teatrales, es muy poco y las compañías necesitan tener alguien que les dé el soporte económico suficiente para mantener su espectáculo. Dentro de esta área podría entrar el teatro civil, que gracias a su independencia económica puede proponer el teatro que quiera, a pesar de que exista poco público para las funciones.

Existen también múltiples facetas en la actividad teatral como: el teatro escolar, universitario, infantil, estudiantil, amateur, de calle, de vecindades, indígena y campesino (Jiménez, 2000).

Edward Wright (1995), divide al teatro en tres grupos extremos: los escapistas, los moralistas y los partidarios del arte. "Los escapistas sólo tratan de olvidar las responsabilidades y los problemas de la vida cotidiana; piensan únicamente en divertirse y por lo tanto buscan las obras más ligeras o superficiales y las comedias musicales" (:73).

El segundo grupo incluye a aquellos que exigen que el teatro les enseñe una lección elevada, que predique sermones, que les presente algunos aspectos de la vida con los que están personalmente de acuerdo. El tercer grupo de extremistas está constituido por los aficionados que insisten en un arte por el arte mismo. "Niegan que el teatro pertenece al pueblo y lo reclaman para su exclusivo grupo" (ibid: 75).

La mayoría de la gente, cuando va al teatro, busca entretenerse; para Wright (1995) significa que: "Cuando alguien dice yo voy al teatro para entretenerme, en realidad está buscándolo como una manera de escapatoria o evasión" (:76). Sin embargo, a pesar de que cada persona busca del teatro algo diferente, la mayoría espera que el teatro los entretenga. John Gassner las denomina "Las Cinco E": Expresión-Entretenimiento-Exaltación-Esclarecimiento-Escapatoria (citado por Wright, 1995).

Existe una relación entre las clasificaciones de Jiménez (2000) y Wright (1995); ya que ambos distinguen un teatro popular o para la masa, del que busca la reflexión del espectador conocedor del arte. Por lo tanto, hablamos de que existe un tipo de público que sería el ideal para el teatro de arte, Wright lo define de la siguiente manera:

> El buen aficionado no considera al teatro como simple pasatiempo para escapar de sus problemas personales. Exige que sea algo más que una mera evasión, y no pone límites a las concepciones o creencias del artista; sino que le permite usar cualquier material que le resulte útil para contar su historia. Cuando entra al teatro, se entrega a él, aunque no ciegamente, pues conserva su capacidad de raciocinio y su gusto. Capta perfectamente el hecho de que el teatro puede conmoverlo de mil maneras; que lo puede sacudir, excitar, divertir, enseñar o transformar; pero que la experiencia total es bilateral, es decir, un juego en el cual también él debe intervenir (:75-76).

Hablando del público que asiste al teatro, una investigación realizada por Slemenson y Kratochwill en los 60's y en Argentina, lo dividió en cuatro grupos: uno íntimo, primario, inmediato, que incluye a los amigos personajes y colegas del artista; otro, compuesto por los difusores tradicionales, luego el de los que compran su boleto. El estudio del público que realmente asistía al teatro, indicó que procedía de sectores socioeconómicos altos, con educación superior al promedio, mayoría de jóvenes y gran porcentaje de estudiantes y profesionales. El 47% visitaba exposiciones e iba al cine más de una vez por semana, el 25% asistía al teatro con igual asiduidad, el 19% frecuentaba los conciertos, el 72% leía el periódico todos los días (citado por García, 1979).

De acuerdo a lo mencionado anteriormente, encontramos que las distintas clasificaciones del teatro están relacionadas con los tipos de públicos que existen. Es aquí donde surge la gran interrogante del teatro y el público: ¿Es deber del teatro satisfacer las necesidades de su público? O más bien, ¿Deberá formar a su público y exigirle un criterio determinado?.

Martín Acosta opina al respecto que: “El público es un misterio. No siempre es el mejor parámetro para valorar las obras, aunque debería serlo. El teatro mexicano se olvidó durante muchos años del público, pero ahora estamos regresando a él, nos está importando otra vez. Necesitamos definir nuestro público. Hay públicos para todos y debemos encontrar el nuestro”(citado por Jiménez, 2000: 205).

Sin embargo, existen varias ventajas que puede llegar a tener un espectador formado en el arte del teatro, Raúl Castagnino (1998) las enumera de la siguiente manera:

1. Mejoramiento de la vida mental. El público es más inteligente que la mayoría de otras multitudes psicológicas (ejércitos de combate, grupos revolucionarios en acción, muchedumbres políticas, deportivas, religiosas), o por lo menos es más apto para la vida especulativa, más sensible de razonamiento.

2. El libre propósito por el cual el espectador decide asistir al espectáculo, donde participa directamente durante la presentación de un montaje.

3. Refuerzo de la estabilidad mental, cada individuo está sometido a efectos elementales de contagio mental.

Quizás lo más acertado a lo que han llegado los encargados de promover el teatro, sea proponer todos los tipos de teatro. De esta forma, tendrán un público que de alguna u otra forma asistirá a los espectáculos y colaborará al mantenimiento de los mismos.

Finalmente, Wrigth (1995) enumera las siguientes obligaciones del espectador:

- Observar o ver cada acontecimiento dramático utilizando su imaginación.
- Reconocer y descartar los propios prejuicios.
- Observar y valorar el trabajo de todos los artistas que han intervenido en la producción.
- Conceder a cada artista el derecho a expresarse según sus deseos.

- Formular siempre las tres preguntas de Goethe: ¿qué trata de hacer el artista?; ¿lo ha hecho bien?; ¿merece hacerse?.

2.6.1 Breves antecedentes históricos.

El teatro Griego ilustra claramente la relación directa entre público y teatro, donde se lograba una participación social por parte de la audiencia. Sin embargo, en el siglo XVII cuando se establecieron los teatros privados, la relación entre el público y espectáculo se separan. Es en el siglo XIX con el teatro naturalista, la audiencia fue tomada en cuenta como parte del proceso creativo; donde los espectadores responden mediante indicadores de aprobación o desagrado durante el espectáculo (Bennett, 1990).

Más adelante, Meyerhold habla de la creatividad de las audiencias, donde el público es capaz de imaginar y analizar un montaje escénico. Hay una relación política entre el libreto, el actor y la audiencia. Stourac y McCreery hablan de ciertos indicadores en la audiencia que sirven de respuesta: silencio, ruido, lectura colectiva, toser, cantar, exclamaciones, risas, suspiros, aplauso, chiflar, abandonar el teatro, arrojar objetos (citado por Bennett, 1990).

Actualmente, todas las producciones están diseñadas para inducir la participación del público; ya que los directores producen su obra, sumiendo que no estará terminada hasta que aparezca en escena frente a los espectadores (ibid). Para Jiménez (2000), el lugar del público ha cambiado a lo largo de la historia, desde los griegos hasta el siglo XVI donde el público tenía un lugar importante. Ahora, con la existencia de teatros privados, hay una separación entre el mundo recreado en el escenario y el público.

2.6.2 Importancia del público.

Como se ha estado mencionando, el análisis del teatro requiere de un modelo de comunicación mucho más complejo; ya que es un proceso interactivo, que requiere de la presencia de los espectadores para que reciban sus efectos (Bennett, 1990). Para Jiménez

(2000), el teatro no es sólo el resultado de una obra artística que produce un espectáculo; sino que es también un proceso que permite la comunicación entre actores y espectadores.

Anne Ubersfeld (1982) habla del placer que experimenta el espectador al estar interpretando los significados que hay en la puesta en escena, este placer resulta de la necesidad de hacer una selección de los elementos que se ofrecen. Aunque no se debe olvidar que el espectador está rodeado y dominado por sus propios límites (citado por Bennett, 1990).

Barba (1993), habla de una de las manifestaciones teatrales que denomina *Etnocentrismo teatral*, donde observa al teatro desde el punto de vista del espectador, es decir, del resultado. De esta forma, se omite el proceso creativo de cada actor y del conjunto de elementos que surgen dentro de un espectáculo. En este sentido, se habla de analizar las relaciones que se forman entre hombres y mujeres, para hacer posible la existencia del teatro (citado por Jiménez, 2000).

Benedict Anderson habla de que en un espectáculo teatral, se forma una comunidad imaginaria, donde un grupo se une temporalmente durante la representación; ya que comparten ideas que los hace identificarse de alguna forma, a pesar incluso, de no conocerse o verse unos a otros (citado por Jiménez, 2000).

Jiménez (2000), encuentra que el público se encuentra ligado a la aparición misma del teatro como tal, no hay teatro sin espectadores; así como tampoco hay teatro sin actores. Por lo que se trata de una comunidad formada por individuos que se encuentran unidos, por medio de un espacio y tiempo, durante el transcurso de la representación. El resultado de esta relación colectiva, representa al hecho teatral como tal.

Según Luzuriaga (1998), dentro de las artes, el teatro es el que depende más de la cooperación del receptor; ya que el texto necesita tener un efecto en el público, en el momento en que se lleva a cabo el espectáculo. Comenta que al otro día, el espectáculo será diferente, porque los espectadores serán distintos.

Dice Raúl Castagnino que la necesidad del público, hace que el teatro sea un arte social; ya que se da un fenómeno de contagio, de arrastre y se sugestión que involucra a los individuos presentes en una sala teatral. No se influye a personas aisladas; sino que al conjunto que forma el público. El clima en el que se lleva a cabo una función, cambia mucho si las butacas están llenas o vacías; el teatro está hecho para los espectadores, por lo que su éxito depende de su presencia física (citado por Jiménez, 2000).

Mauricio Jiménez comenta que el público funciona como complemento de la creación; no hay el mismo efecto estando con una sola persona, a estar con una audiencia numerosa. La comunicación que se lleva a cabo durante el espectáculo, habla de esa necesidad de unión, de juntar, de compartir todo aquello que nos semeja a los demás (ibid).

2.7 El público y la puesta en escena.

Hablando de las características del público con respecto a la puesta en escena, Daniel Dayan y Eliu Katz (1985) describen su rol, como distinto en relación con los creadores. Estos últimos presentan el espectáculo; mientras que las audiencias, son las encargadas de responder cognitiva y emocionalmente. De esta forma, pueden mostrar su acuerdo o desacuerdo, así como su actividad o pasividad durante el montaje escénico. Así mismo, una respuesta positiva por parte del público puede mejorar o favorecer el espectáculo; sin embargo, esto no significa que la audiencia forme parte de su definición (citado por Bennett, 1990).

Un buen espectador no busca objetivos específicos, más bien se entrega al teatro buscando interpretar los mensajes y experimentar alguna sensación. “Acepta el teatro como un mundo construido para él, gracias a muchas personas que participan en un esfuerzo por comunicar algo de la vida, mediante la concepción de los artistas; así que él como parte del público, tratará de apreciar ese esfuerzo” (Jiménez, 2000: 229).

Féral (2002), habla de que la relación que tiene el teatro con su público puede ser abordada de distintas perspectivas: sociológica, psicológica, desde el punto de vista de la comunicación y de la recepción, y antropológica.

La perspectiva sociológica elabora el perfil del espectador que frecuenta el teatro, tomando en cuenta su edad, sexo, razones por las que escogió ver ese montaje, etc. Abraca también el medio social al que pertenecen, el tipo de educación, su profesión y grado académico; además de analizar el lugar en el que se lleva a cabo el proceso de recepción, como el tipo de edificio teatral, la ciudad, el tipo de producción, etc.

El punto de vista de la psicología, pretende analizar las emociones, sentimientos y reacciones que provoca en el espectador la representación teatral; ya que éste es considerado como un ser dotado de emociones y que es capaz de reaccionar a lo que se le ofrece. Por lo que investiga la forma de detectar y medir estas emociones que siente el espectador, así como sus causas y motivos.

La teoría de la comunicación considera al espectáculo teatral como un mensaje transmitido, de acuerdo al esquema: mensaje-receptor-emisor, a través de un código común. La teoría de la recepción analiza la relación entre la representación teatral y el espectador; donde ésta es tomada como el resultado de una actividad conjunta, donde los que intervienen son activos y es el espectador quien se encarga de la construcción misma de la representación.

La teoría antropológica representa a estudiosos como Barba, Ruffini, De Marinis, quienes hablan del papel activo que tiene el espectador, en la construcción del significado de la representación. Donde existen ciertas relaciones físicas, emocionales, perceptivas e intelectuales, provocadas por asistir a una representación y que es posible poder medir.

Por lo tanto, se encuentra que una obra de teatro puede ser estudiada desde distintas perspectivas, de acuerdo a lo que se pretenda obtener de la investigación. Para fines de este estudio, la perspectiva sociológica será la que permita categorizar a los espectadores; así mismo, el punto de vista psicológico se utilizará para analizar las emociones del público, junto

con la teoría de la comunicación, que tratará de encontrar los mensajes que fueron comprendidos por los espectadores.

El público teatral adopta también un rol, que incluye la interacción entre el espectador y el espectáculo, desde el punto de vista tanto social como privada o individual. En el momento en que el público visita al teatro, adopta un rol antes de que la obra empiece; es decir, que hay un proceso de preparación por parte de la audiencia para el montaje escénico (Bennett, 1990).

Hablando del papel del espectador dentro de la puesta en escena, hay dos puntos que considerar: el primero tiene que ver con los aspectos culturales que crean y conforman el evento teatral. El otro aspecto contiene la producción dramática en un espacio teatral determinando. El rol de la audiencia contiene estas dos características y sobretodo, el punto de intersección entre ellos. Es la relación interactiva entre audiencia y puesta en escena, entre espectador y espectador que constituye la producción y la recepción y que causa la convergencia por la creación de una experiencia particular (ibid).

El espectador llega al teatro como miembro de una comunidad ya construida interpretativamente y ofrece también un horizonte de expectativas. Herbert Blau (1987), menciona que una audiencia sin historia, no es una audiencia. Para analizar los signos de una puesta en escena, se consideran dos grupos: los que son parte del actor y su interpretación y los externos a los actores. Estos signos externos se derivan de la escenografía, las luces, el sonido y la música. El actor en el espectáculo involucra lenguaje, voz, movimiento y apariencia física (incluye vestuario, maquillaje y expresión facial) (citado por Bennett, 1990).

Es evidente que todos los espectadores no sienten del mismo modo el placer de la enseñanza del teatro. Y ello porque el público está constituido por elementos heterogéneos: intelectuales, escépticos, sencillos, groseros e impersonales. Pero todos hallan, en ese placer, una enseñanza innegable. Es indispensable que el público salga de las salas de teatro, llevando consigo una enseñanza moral y profunda. El teatro es una necesidad de todas las naciones, de todos los pueblos y de todos los individuos (Bettetini, 1977).

Para De Marinis (1997), lo que realmente existe, desde el punto de vista semiótico, no es el espectáculo sino la relación teatral, entendiendo por ello sobre todo la relación actor-espectador, y además los otros diversos procesos comunicativos de interrelación, que surgen como producto del espectáculo.

De esta forma, el espectador contribuye a la puesta en escena, a su existencia y a que el proceso de recepción teatral se lleve a cabo. Sin embargo, cuando asiste a un montaje teatral, lo hace teniendo en mente satisfacer ciertas necesidades, o encontrar determinados mensajes que le permitan reflexionar o simplemente, con el afán de divertirse o pasar un rato agradable. El estudio del público requiere conocer sus expectativas, para comprobar si son satisfechas, o no encontraron lo que buscaban obtener al asistir al montaje.

2.7.1 Expectativas del público.

El público no es un sujeto pasivo, no es un simple receptor; sino un ente que participa de manera activa en el espectáculo. El espectador no existe en sí mismo, se construye. Dorothy Chansky define la construcción como: "El proceso de creación de actitudes, creencias y conductas al haber asistido al teatro" (citado por Jiménez, 2000: 73).

Los públicos que asisten o no asisten al espectáculo teatral, para interactuar con la obra, son desconocidos para todos los que participan en el hecho escénico; ya que hay una falta de contacto entre la producción de un espectáculo y su público. Los espectadores al estar frente a una representación, tienen un papel activo; ya que son ellos quienes contribuyen a la realidad del teatro, seleccionando los signos que observa e interpretándolos (ibid).

Menciona Féral (2002), que el espectador debe hacer su elección libre para interpretar el montaje escénico; además de que logra satisfacer ciertas necesidades, gracias a las estrategias de percepción que utiliza y al análisis de todos los signos que se presentan. Por lo

que el trabajo esencial del espectador, consistirá en producir una coherencia que forma parte de su propia lectura del espectáculo, misma que será distinta entre un individuo y otro.

Grotowsky (1968), menciona que existe una preocupación por parte de quienes colaboran en la creación del espectáculo, para conocer las necesidades espirituales que el espectador busca durante el análisis de una puesta en escena (citado por Bennett, 1990). De alguna forma, el público hace una lectura del espectáculo, incorporándolo a su mente y formando parte del hecho teatral.

La mayoría de la gente, cuando va al teatro, busca entretenerse; para Wright (1995), cuando el espectador pretende obtener una diversión, en realidad está buscando una manera de evadirse. Sin embargo, a pesar de que cada persona busca del teatro algo diferente, la mayoría espera que el teatro los entretenga; además de buscar también que los actores comuniquen cualquier cosa.

Se puede hablar de una combinación de comunicación, expresión y entretenimiento, que permite que el público disfrute de una variedad de sensaciones o experiencias; además de reaccionar ante los mensajes, confirmar sus propias convicciones o prejuicios. El teatro permite también que el espectador pueda hacer un análisis de la situación social, política o religiosa; así como conocer relatos o historias que le permiten identificarse o crear una distancia. La mayoría de las veces, busca olvidar por unos momentos, la realidad que le rodea, relajándose y usando así al teatro como un medio catártico (ibid).

Por lo tanto, se habla de que los espectadores son participantes activos en una de las instituciones más antiguas de la humanidad: el teatro; quienes poseen expectativas de manera consciente o inconsciente y que buscan satisfacer de alguna manera. El público interpreta los mensajes del montaje, espera obtener algún tipo de diversión o reflexión y al final decide si el trabajo de los involucrados con este arte, valió o no la pena.

2.7.2 La percepción del público y sus sentimientos.

Para Jiménez (2000), existe una heterogeneidad por parte del público; así que la percepción que cada individuo tenga, será múltiple y de distinto tipo. "Cada espectador posee un capital cultural y biológico; que incluye sus emociones, su historia, su contexto socioeconómico, etc., desde el cual percibe la obra" (:127). De su capacidad para interpretar el fenómeno teatral, depende la construcción que se haga del montaje escénico; de esta forma, la representación cobra significado e importancia.

Según Rock (1995), la percepción se basa en procesos mentales muy parecidos al pensamiento, mismos que son instantáneos, inconscientes y no verbales. "La descripción es el resultado de un análisis abstracto de la forma de un objeto, que viene a parecerse a una proposición" (:34). Para que se lleve a cabo este proceso, se requiere que la información sea dada por los sentidos y de acuerdo a las reglas que los individuos poseen en su subconsciente.

Por su parte Harrison (1976), opina que la cada percepción y su interpretación, respecto a cualquier tipo de evento, se basan en una combinación de experiencias históricas, necesidades del momento y propiedades inherentes a lo que se percibe. Por lo tanto, como lo que se ve es siempre producto de la combinación de lo que se mira y lo que nos sucede en ese instante, es improbable que dos personas perciban siempre la misma cosa de la misma manera (citado por Bennett, 1990).

El fenómeno teatral es un hecho comunitario, que involucra al grupo que se reúne para presenciar un montaje escénico. Al hablar de que el proceso de percepción se lleva a cabo por un conjunto de individuos, se deben analizar los factores que determinan este proceso, así como la influencia de la colectividad en el mismo.

Rodney y Matti (1989), parten de la suposición de que distorsionamos y que luego construimos con base en estas distorsiones. Incluso ante la actividad más objetiva, es casi imposible evitar, que nuestras visiones subjetivas alteren lo que en realidad existe. Nuestros

sentidos reciben la influencia de miles de estímulos del mundo exterior, los cuales intentamos comprender. Lo que finalmente percibimos es el resultado de un complejo proceso de clasificación, que dispone los estímulos de tal manera que sean más sencillos de asimilar, mismo que nos ayuda a mantener nuestro sentimiento de seguridad. Esta evolución llega a ser más compleja, cuando añadimos lo que creemos que piensan o sienten los demás, respecto de nuestra conducta.

En ocasiones no estamos conscientes de las influencias más poderosas que actúan sobre nuestra percepción. Un mismo grupo de personas, representa diversos grados de aceptación y de rechazo, de gustos y desagrados, de recuerdos placenteros y molestos. A partir de esta colección de estímulos, producimos un cuadro de nuestra realidad y construimos lo que parecen ser respuestas adecuadas; todo esto con el objeto de mantener la posición de integridad dentro del grupo. Cabe mencionar que dentro de un grupo, los estereotipos individuales se alimentan de sí mismos y rápidamente nos inclinamos hacia quienes creemos que comparten nuestras opiniones (ibid).

Así como seleccionamos y organizamos los estímulos físicos de la manera que será más fácil y cómoda para nosotros, así también organizamos las estructuras de la conducta humana. Los psicólogos de la Gestalt establecieron varios conceptos sencillos en relación con los estímulos físicos, con objeto de entender lo que ocurre cuando la gente se reúne en grupo. De acuerdo con la teoría Gestalt, la gente tiene la tendencia a tomar los diversos estímulos y a concentrarse en el conjunto de aquellos que parezcan ser buenos en términos de similitud, continuidad, cierre y simetría (ibid).

Como se observa el proceso de percepción involucra a la teoría de la comunicación, donde distintos postulados entran en juego, Rodney y Matti (1989) los enumeran de la siguiente manera:

- Toda conducta es comunicación. “Es imposible no comunicar”.
- Toda comunicación, por tanto toda conducta, contiene una definición explícita de la relación entre el que habla y el que escucha.

- Cada acto sucesivo de comunicación no sólo responde a un contenido orientado hacia la misión del mensaje enviado desde el origen; sino que también ofrece una redefinición de la relación entre los que hablan o los miembros del grupo.
- Entre más se fortalezca la membrecía en el sistema gobernado, más ciego se es ante los aspectos distintivos de las definiciones de la relación y los de las redefiniciones que surgen.
- Así, la relación entre los miembros es continuamente el área perceptual y el contenido es la figura de la interacción dentro del grupo.
- La definición de la relación que se maneja en los patrones de comunicación es especialmente difícil de comprender por las razones siguientes:
    - Los miembros del sistema que viven de acuerdo con las reglas, están tan acostumbrados al orden acordado de interacción, que literalmente se olvidan de éste.
    - Las normas o convenciones sociales requieren que nos centremos en los aspectos de la comunicación, más que en aquéllos de la relación.
    - La forma en que uno clasifica la secuencia de la interacción, en dónde empieza y termina el análisis, desempeña un importante papel en la comprensión adquirida.

Durante el hecho teatral, los actores comunican mensajes y el público es quien escucha; esto provoca que se forme una relación entre ellos. Al mismo tiempo, se habla de un grupo de espectadores, que crean también un vínculo y elaboran una expectativa colectiva. Si algún miembro del público se ríe, es posible que sea capaz de transmitir este sentimiento a la persona de al lado, a pesar de no estar experimentando lo mismo del montaje.

Una forma de observar esta relación grupal, es mediante la retroalimentación, que es el proceso por el cual descubrimos si el mensaje que se intentó transmitir es el que realmente se recibió. Es decir, se refiere a la respuesta conductal que se ha generado, donde la forma más poderosa de retroalimentación es la respuesta humana; ya que este proceso requiere de sensibilidad y juicio, aspecto que sólo el ser humano es capaz de experimentar (Rodney, Matti, 1989).

Por su parte, Frank Coppieters (1981) realizó distintos estudios sobre la percepción de las audiencias y coincide con los autores antes mencionados, en que la actitud personal y la relación con el resto del público es un factor importante en la experiencia teatral individual. Además de que el proceso perceptual en el teatro, es entre otras cosas, una forma de interacción social. Menciona también que los objetos inanimados, pueden volverse personificados y-o recibir una gran carga simbólica que contribuya a la experiencia emocional de la gente. Por lo tanto, el ambiente del teatro va de acuerdo a la experiencia homogénea de las reacciones de grupo (citado por Bennett, 1990).

Eco (1985), aporta al respecto, que cuando hay construcción de estructuras móviles y variables a nivel de la inteligencia, en la percepción existen también procesos que colaboran en construirla, como una evolución abierta a muchos resultados posibles. Distingue dos líneas en este proceso, la primera menciona que el placer estético se basa en los mismos mecanismos de integración que resultaron típicos de toda forma de aprendizaje. La segunda, habla del problema de las poéticas contemporáneas, que tratan de enfatizar estos procesos y que aíslan las nuevas posibilidades de una forma.

Existen factores que influyen durante el proceso de percepción de la obra, uno de ellos es el contexto social y cultural, presentes en la visión que se da del mundo. También se encuentra la posibilidad de lectura que permite la obra, las condiciones en las que se lleva a cabo la comunicación; así como la comprensión y respuesta que tiene el receptor, ante la propuesta del creador.

Sin embargo, para Jiménez (2000), la obra teatral logra su objetivo, si es capaz de provocar algún tipo de sentimiento, ya sea alegría, frustración, miedo, coraje, repulsión; además de tocar nuestro interior, nuestras creencias o traspasar nuestras experiencias. “Los estímulos de todo tipo que recibe el espectador son percibidos, mediante procesos que se llevan a cabo en múltiples direcciones, a partir del contexto de comprensión, selección y evaluación que cada individuo construye, a partir de la propuesta escénica, que le permite o no, entrar al mundo de la ficción para luego regresar a la realidad” (:213).

2.7.3 Proceso de recepción del público teatral.

De acuerdo con Berger (1976), para que se lleve a cabo el proceso de recepción del público asistente a una obra de teatro, éste requiere tener cierta cultura artística; ya que de otra forma, se limitaría a observar a los signos sin ningún tipo de carga significativa. La obra se presenta como un mensaje susceptible de ser descifrado por el espectador, asumiendo que éste, posee la capacidad de participar en la propuesta que ofrece el emisor.

Fernando De Toro (1999), propone una teoría de análisis sobre la recepción del espectador teatral, relacionando tanto los aspectos teóricos como los empíricos; de esta forma se pretende tener una visión más cercana de cómo el público recibe el texto para su lectura. Para estudiar la actividad receptiva, se pueden tomar en cuenta también los trabajos de De Marinis (1997), quien señala 5 niveles básicos para este proceso: percepción, interpretación, reacción emotiva y cognitiva, evaluación y memorización y recuerdo.

En los estudios de Jiménez (2000), se encuentra que durante el proceso de recepción, el espectador hace siempre una doble evaluación; tomando en cuenta por un lado la estética de la obra y por otro, la ficción que le permite una empatía con el personaje. Estos dos aspectos operan de manera simultánea durante el espectáculo, por lo que dependerá de estos, la calidad y profundidad de la emoción que se provoque. Por lo tanto, será en el nivel de las emociones, donde se dé el verdadero encuentro entre el actor y el espectador.

Stanley Fish (1980), habla de una comunidad interpretativa dentro del proceso de recepción, que está formada por quienes comparten estas estrategias. Así mismo, Janet Wolf (1981) describe la influencia de la relación entre la cultura y la producción artística; ya que ésta forma parte de la construcción del mundo del arte, las ideas del artista están relacionadas con ciertas convenciones literarias, de estilo, lenguaje y vocabulario escénico (citado por Bennet, 1990).

Sobre las experiencias del público en una representación teatral, Féral (2002) habla de las condiciones culturales que determinan el tipo de recepción que se hace de un espectáculo; ya que estos aspectos determinan lo que el público percibe y lo que deja de percibir. Otro aspecto que se encuentra en juego también, es la información y originalidad que un espectador capta de un montaje; además de que el interés en esta experiencia, obliga al director y al público, a cambiar sus referencias propias y ampliarlas, porque es el espectador quien le da sentido y permite evaluar la puesta en escena.

Concluye Bennett (1990), que las audiencias de teatro tienen la capacidad de dar a cualquier espectáculo un horizonte de expectativas ideológicas y culturales. El teatro se comprende mejor como el resultado de su producción y recepción; ya que estos dos elementos no pueden ser separados y una forma de investigarlo, es precisamente relacionándolos.

Para Kowzan (1997), en la recepción se encuentra la autenticidad del arte teatral; ya que se trata de un fenómeno de doble recepción, interna y externa, pues implica al menos a un actor y a un espectador. Desde el punto de vista del teatro como actividad pública y social y desde el punto de vista del proceso de comunicación, el espectador es el verdadero destinatario de todo lo representado; él es quien le da sentido al esfuerzo artístico y material realizado por los creadores del hecho teatral.

Marco De Marinis (1997), afirma que la recepción teatral consiste fundamentalmente, en una manipulación del espectador por parte del espectáculo; éste busca transmitir transformaciones intelectuales y emocionales, como ideas, creencias, valores, emociones, etc. Se basa en los términos que utiliza Greimas, donde el espectáculo no consiste sólo en un hacer-saber; sino también en un hacer-creer y en un hacer-hacer, que tiende a inducir en el espectador, un deber/querer-creer y un deber/querer-hacer.

Por lo tanto, durante la recepción teatral, se busca no sólo presentar un espectáculo a la audiencia; sino que debe existir un efecto interno, ya sea intelectual o emocional, que provoque un cambio en el público. El teatro busca lograr una transformación en quienes se

exponen a este arte, y no únicamente un entretenimiento vacío, que no evoque reacción alguna.

Hauser (1998), coincide con esta postura, al mencionar que el arte se interpreta desde el punto de vista del sujeto productor y se complementa con el sujeto receptor; mismos que funcionan de manera distinta y que portan distintos márgenes estéticos. El arte tiene la necesidad de ser interpretado, aunque el mensaje final sea distinto al inicial; donde se requiere de la cooperación de quienes participan en este proceso receptivo. El artista o creador parte de las experiencias de su vida, para llevar a cabo su espectáculo; mientras que el público busca obtener un alivio y aclaración de sus propias vivencias.

En conclusión, la recepción teatral consiste también en una participación activa del espectador, quien puede ser considerado plenamente como coproductor del espectáculo; ya que es quien construye los significados y tiene la última palabra sobre el éxito de este proceso. El público será quien experimente una transformación cognitiva, afectiva o ideológica, gracias a la exposición que tuvo ante la puesta en escena; de esta forma, se estará hablando de un proceso exitoso de recepción (De Marinis, 1997).

2.7.3.1 Teorías

En los últimos 10 años, dos áreas de la teoría dramática han hecho énfasis en la necesidad de un mayor desarrollo en la teoría de las audiencias. La primera que surge es la relacionada con el espectáculo, que incorpora a la obra de teatro aspectos que la audiencia aporta y que antes habían sido ignorados (Bennett, 1990).

Por otro lado, se encuentra la semiología que considera los componentes del teatro y su interacción dentro del proceso de significado. Aunque para Pavis (2000), la semiología no es una técnica suficiente para leer el discurso de una puesta en escena; por lo que menciona, que es necesario construir una máquina analítica, basada en aquello que se quiera estudiar. Todo esto con el objetivo de analizar los códigos y sistemas de significado de un espectáculo. No se

trata de redescubrir lo que el autor y el director han establecido previamente; sino de organizar el montaje escénico como un posible circuito de significado, manteniendo una coherencia entre lo que se busca y el tipo de evento teatral que se analizará. Elam (1980), coincide con esta postura, habla de la condición primaria de la audiencia, donde debe conocerse el espectáculo como lo que es; ya que es con el público con quien la comunicación teatral empieza y termina (citado por Pavis, 2000).

El trabajo de Bretch es fundamental para el estudio de audiencias; ya que toma en cuenta el poder del teatro de provocar el cambio social, habla de una relación entre el teatro y la ideología dominante que lo soporta. Sus convicciones políticas influenciaron cada aspecto de su dramaturgia. Su trabajo posee distintos puntos de partida para el estudio de las audiencias en el teatro. El espectáculo demanda a la audiencia únicamente el rol de recibir; sin embargo, existe un rol de actividad que se establece entre las audiencias y el proceso dramático del conocimiento (citado por Bennett, 1990).

Carl Gardener (1987) explica que el receptor de cualquier mensaje nunca es pasivo; sino que es activo y produce significados. Esta es precisamente una de las funciones ideológicas que los medios de comunicación obscurecen, las relaciones de consumo del cine, por ejemplo, tienden a reducir el proceso de creación de significados, en las audiencias, a un mínimo absoluto (ibid).

El teatro de Bretch sostiene la idea de un evidente proceso de percepción, identificándolo en las convenciones y códigos que forman el discurso de una ideología en particular. Esta ideología no necesariamente coincide con la de la audiencia; pero la interacción que existe entre estos constituye el espectáculo. En cualquier proceso de producción-recepción, la respuesta de las audiencias estará moldeada por sistemas de relaciones culturales de un sistema general. Los estudios de Bretch manifiestan la productividad de los roles ideológicos que toman las audiencias de teatro. Cualquier estudio sobre recepción debe mirar a la producción y tratar aspectos tanto individuales como culturales (ibid).

De Marinis (1997), habla de tres dimensiones propias de la recepción teatral: a) presupuestos del acto receptivo; b) proceso y subproceso que lo conforman; y c) su resultado. Los presupuestos, tienen que ver con la elaboración de una apropiada teoría de la competencia teatral. En los procesos y subprocesos, existe un acuerdo respecto al nombre y número de las principales operaciones realizadas por el espectador en el teatro, como la percepción, interpretación, evaluación estética o reacciones emotivas. Por lo tanto, los resultados esperados tienen que ver con la comprensión que el espectador construye, con respecto al espectáculo y sobre la base de los lenguajes que ofrece el espectáculo mismo.

Las investigaciones más recientes, como las de Pavis (2000), permiten volver a pensar en el público en términos más apropiados, para llevar a cabo un análisis del hecho teatral completo, que abarque los procesos de producción y recepción del mismo. Distingue en el interior de este proceso, por lo menos dos componentes principales:

> 1. Las estrategias productivas de los emisores del espectáculo (autor, director, escenógrafo, actores, etc.): se trata, al mismo tiempo, de estrategias de significación y de estrategias de comunicación-manipulación, que poseen el objetivo de modificar el universo intelectual y afectivo del espectador e incluso, a impulsarlo directamente a la acción.
>
> 2. Las estrategias receptivas del espectador, que incluyen cierto número de procesos que forman parte del acto receptivo en el teatro; además de los resultados de este acto, donde el espectador es capaz de comprender y construir en base al espectáculo teatral (citado por De Marinis, 1997: 77-78).

Estas teorías tratan de definir el proceso de comunicación, que se da entre quienes intervienen en la recepción teatral, donde el público juega el papel más importante. Coinciden en mencionar que cada individuo recibe la información de distinta manera; pero que de alguna forma, el teatro es capaz de transformar algún aspecto del espectador.

2.7.3.2 Factores que intervienen en la recepción del mensaje y la interpretación.

Durante el proceso teatral, existen distintos fenómenos que intervienen en la interpretación de los mensajes, Jiménez (2000) menciona distintas razones que pueden ser las causantes. Como que el director provoque un humor en el público, de manera involuntaria, o que las actuaciones no sean convincentes; así como que el discurso escenográfico sea contradictorio con el textual. También podría influir que la obra no tuviera un ritmo apropiado, que las escenas o los personajes no sean creíbles, que la obra no diga nada o cuando el lenguaje teatral no fue suficientemente explorado. Es decir, se habla de que el proceso de comunicación en el hecho escénico, no se logra concretar.

Edward Bullogh, llama distancia al suceso en el que el interés personal del espectador se desconecta de la puesta escénica. Este fenómeno, no tiene que ver con la propuesta ficticia que el teatro propone. Es decir, toda percepción artística implica una distancia, que es esencial para que la interpretación de los mensajes que se presentan pueda existir (citado por Jiménez, 2000).

Cuando el espectador carece de las experiencias y las categorías necesarias para seleccionar, evaluar e interpretar las acciones de la obra, se producirá un rechazo; de esta forma, pensará que el espectáculo es inexplicable para él. Este tipo de desencuentro ocurre cuando la trama de la obra, trata temas religiosos, políticos o sexuales. Puede ocurrir también, que el espectador al sentir que se le están confrontado sus emociones, opte por bloquear el proceso de recepción (ibid).

Para Helbo et. al. (1978), en el escenario se transforman ciertas expectativas humanas. Donde al significado de un mismo objeto, sus creadores le otorgan otro distinto; además de que es aquí donde surge un tercero, que es el que otorgan los espectadores. Por lo tanto, la interpretación de los participantes en el hecho teatral es diferente a la de los espectadores.

De esta forma, las respuestas de los públicos ante la misma obra, nunca son las mismas, pues cada espectador se acerca a la obra con diferentes contextos, con experiencias y preocupaciones determinadas y sobre todo, con una capacidad distinta para interpretar. "Así que los espectadores, pueden entregarse o permanecer distantes, pueden decidir si la obra cumple sus expectativas o no. Es así como participan en la construcción de la teatralidad" (Jiménez, 2000: 219).

Janet Wolf (1981), describe la relación entre la cultura y la producción artística, como las formas de producir y construir ideas y valores, por parte del artista; quien utiliza ciertas convenciones teatrales para hacerlo (citado por Bennett, 1990). Esto significa que en la lectura de los productos culturales, necesitamos entender la lógica de la construcción y los códigos estéticos particulares que estuvieron involucrados en su formación.

Según Bennett (1990), la cultura puede verse como una entidad arreglada, como reglas constantes que rigen al individuo; pero a diferencia de esto, debe verse más bien como una posición que permite el cambio. De manera similar, los métodos de producción y recepción están redefinidos; por lo que necesitamos tener un mejor entendimiento de los cambios en que forman parte.

Para Helbo et. al. (1978), las dos acciones fundamentales del espectáculo: interpretación y percepción, están rigurosamente separadas. Esto trae como consecuencia que las personas que constituyen el espectáculo, están divididas a su vez en actores protagonistas y espectadores. La interacción entre actores y espectadores sucede en cuatro planos: el ambiente social, el ambiente físico, las relaciones con el montaje escénico y las relaciones recíprocas.

El ambiente social involucra una participación en el espectáculo, formada por una ocupación continua y vital para los actores: su profesión. En el espectáculo, la acción de estos, está rigurosamente programada; ya que siguen las indicaciones de un libreto. Mientras que el público posee la iniciativa de llevar a cabo cualquier acción durante el montaje, hasta el final del mismo (ibid).

Hablando del ambiente físico, para ambos grupos, el espectáculo no es un problema de duración; sino más bien es un conjunto de sucesos. La realización escénica, que aparece ante los espectadores como un producto específico, está al mismo tiempo producida y reproducida para y por los actores. Estos sólo pueden interactuar, dentro del tiempo ficticio de la acción escénica; así mismo, los espectadores también tienen la posibilidad de mantenerse en el tiempo real (ibid).

Sobre las relaciones con el montaje escénico, desde el comienzo del espectáculo, existe para cada uno de los actores un papel definido y exclusivo; mientras que los espectadores poseen todos el mismo papel. El actor se presenta como individuo humano y el espectador como masa; además de que la personalidad del personaje, se manifiesta de una manera determinada, de acuerdo con el programa. Por el contrario, el espectador conserva su personalidad intacta (ibid).

Acerca de las relaciones recíprocas de ambos grupos, se habla de que la finalidad de los actores es la de provocar una emoción real en los espectadores. Mientras que la de estos, es la de adquirir conocimiento, confirmando su propia existencia, teniendo la capacidad de juzgar las situaciones planteadas (ibid).

El lugar del espectáculo es muy importante, Raymond Williams sugiere que el lugar es la señal más común del arte. El estudio del edificio de teatro, se ha hecho a través de la historia; donde se han estudiado las formas y dimensiones dentro de la relación del espacio físico con la obra de teatro. El edificio teatral está construido como institución cultural, es una representación física del arte donde las ideologías dominantes son creadas y promovidas (citado por Bennet, 1990).

Otro elemento que puede afectar la percepción del receptor, es el programa de la obra; ya que lo que diga puede predisponer la interpretación del espectador de la obra de teatro. Lo que se recomienda es que en los programas se ponga la menor información posible sobre los personajes, para que la obra de teatro realice su función. Otros aspectos que influyen en la

recepción del espectador es el cartel, que con determinadas características, podría proyectar que se trata de una obra cómica, provocando que el espectador vaya con la idea de que debe reírse (ibid).

Helbo et. al. (1978), realizaron un estudio sosteniendo la hipótesis de que las relaciones entre el teatro y el público tienen su fuente principal, justamente en la interferencia entre el papel de espectador teatral y los demás papeles que la sociedad otorga al hombre contemporáneo. Llegaron a la conclusión de que los efectos que se experimentan en la relación teatro-público, pueden deberse al tipo de vida acelerado que tienen las sociedades, que acrecienta la necesidad de estabilidad entre los individuos. Mencionan también la función social del teatro, que consiste en favorecer el cambio, a través de la exposición a este arte.

2.7.3.3. La retroalimentación del público.

El análisis semiótico ha encontrado que la comunicación entre espectadores determina una respuesta homogénea, según las distintas expectativas y los valores culturales del espectador. En muchos de los casos las risas y aplausos son contagiosos. La audiencia recibe la confirmación de sus códigos en una privada e individual base, misma que comparte dentro de la recepción que se da entre su público. El espectáculo es juzgado como bueno o malo, como satisfactorio o insatisfactorio, por el grupo colectivo a través del aplauso. Este acto confirma la posición de la audiencia, como un conjunto colectivo y confirma la habilidad, tanto del espectáculo como de la audiencia de producir significado (Bennett, 1990).

Incluso en los espectáculos tradicionales, el acto de salirse del teatro es siempre importante. Cuando la audiencia abandona el teatro de una forma lenta y pausada, el proceso de interpretación continúa y estimula la memoria del individuo. La recepción de un espectáculo puede prolongarse con una discusión de grupo, sobre la apreciación general del espectáculo, hablando de los detalles específicos de la producción (ibid).

Esta investigación pretende indagar el tipo de mensajes que fueron retenidos de mejor manera por los espectadores. Además de favorecer el proceso de interpretación que se da por parte del público.

Hablando de la interacción de un grupo, los estereotipos individuales se alimentan aparentemente de sí mismos y rápidamente nos inclinamos hacia quines creemos que comparten nuestras opiniones. Buscamos estructura y apoyo para nuestras propias inseguridades en cualquier situación que no podamos comprender ni controlar. Hacemos suposiciones que no están demostradas, en las cuales basamos nuestra percepción; además de que podemos esperar que habrá muchas interrupciones en la comunicación (Rodney et. al, 1986).

Los integrantes del grupo desean agradar y ser aceptados. A menudo, existen presiones que nos empujan a ajustarnos, a obedecer para recibir la aceptación de los demás. Si la necesidad es ser aceptado por siete u ocho personas en lugar de por una, es posible que trabajemos horas extras para descubrir la conducta adecuada. Esto altera, a su vez, los patrones de comunicación y la conducta manifiesta dentro del grupo (ibid).

Hablando del tipo de comunicación que se da en un grupo de teatro, dos de los más importante factores que inhiben la comunicación entre ellos, tienen que ver con la experiencia previa del público y con la creencia de que el éxito en grupos no es posible. Existen varias suposiciones falsas que inhiben la comunicación dentro de un grupo. Una suposición equivocada es pensar que sobemos lo que los otros quieren decir, y otra igualmente errónea es creer que los demás saben lo que deseamos expresar (ibid).

Por lo tanto, es gracias a la retroalimentación que descubrimos si el mensaje que se intentó transmitir es el que realmente se recibió. En un sentido más simple, se refiere a la respuesta conductal que se genera por el estímulo. Siendo la respuesta misma, el instrumento más poderoso para este proceso (ibid).

Existen cinco clases de retroalimentación según Luft (1969):

1. Informativa: consiste en repetir lo que la persona dijo.
2. De reacción personal: la persona informa al receptor el efecto que tuvo el mensaje de este último.
3. De reacción de juicio: cuando se evalúa la conducta de otro y se da una opinión al respecto.
4. Forzada: consiste en mencionar los aspectos que el otro no ve. El que la da supone que el receptor es inconsciente de sus propios sentimientos y motivaciones, aunque pueda ser cierto.
5. Interpretativa: es una variante de la forzada y explica lo que pasa al relacionar la conducta con una razón o motivo (citado por Rodney et. al., 1986).

En este caso, la retroalimentación que se busca encontrar, es la que incluye una reacción personal; ya que se pretende conocer los efectos que tuvieron los mensajes en los espectadores.

Castagnino (1998), considera que el único juez del hecho teatral es el público; quienes al final del espectáculo otorgan un tipo determinado de aplauso; aunque el veredicto más común está relacionado con su ausencia. En ocasiones, el autor no considera al público al que se va a dirigir, justificando su obra con tener algo que decir; cuando en realidad es derecho del público tener algo que oír.

A pesar de que existen distintos factores que influyen en el tipo de retroalimentación que expresa el público; es necesario conocerla para poder estudiar el efecto que logró el emisor en la transmisión de los mensajes al receptor.

2.7.4 Los sentimientos del público.

Según De Marinis (1997), la emoción se entiende como efecto del espectáculo, o bien, como reacción afectiva ante él. Existe una "teoría semiótico-congnitiva de la experiencia teatral, que tiene por objeto, entre otros, el de recuperar la posibilidad de un enfoque semiótico o de un análisis científicamente fundado, al menos parcialmente, para el análisis de la recepción del espectador. Aspecto que permite analizar por significados de signos, que actúan en la emoción" (198-199).

Considera las relaciones entre interpretación y emoción, como una concepción semiótico-cognitiva de la experiencia teatral, que podría basarse en tres propuestas:

a. Separar los aspectos emotivos y los aspectos cognitivos de la experiencia teatral. Es concebida como un complejo conjunto de procesos perceptivos, interpretativos, emotivos y valorativos que interfieren e interactúan entre sí.

b. Como en toda experiencia estética, las emociones funcionan cognitivamente.

c. La hipótesis de un funcionamiento cognitivo no significa en absoluto que, por su causa, se caiga en el exceso de no experimentar ningún sentimiento (ibid: 199).

Las emociones asumen en el marco social una función que opera paralela a la comunicación verbal, mediante fenómenos de imitación, de contagio o de contaminación. El arte le habla a quien aprende a escucharlo. Emite de acuerdo al grado, que el receptor posee, para escuchar y emocionarse. "La emoción estética no se asocia absoluta ni exclusivamente a la expresión ni a la superación de cierta angustia colectiva; va unida a estados sociales, que varían considerablemente en el seno de una misma sociedad y que, en lugar de realizarse por la única virtud de las obras, requieren condiciones a la vez políticas, materiales y económicas para provocar esta emoción" (Berger, 1976:78).

El teatro conlleva propuestas de acción, donde hay posibilidad de generar reacciones fisiológicas, cognitivas o sensoriales que pueden ser interiorizadas por el espectador y ponerse en práctica en su vida cotidiana. Unas operan durante la propia representación haciendo reír, llorar, sentir miedo, compasión, enojo y otras serán incorporadas en el inconsciente y recuperadas en alguna experiencia. "Esta posibilidad la ofrece el lenguaje del cuerpo del actor en un cierto espacio y tiempo, en comunicación con la presencia física del espectador; envolviéndolo en una experiencia única pero con múltiples lecturas e interpretaciones" (Jiménez, 2000: 220).

De acuerdo a investigaciones relacionadas con las emociones, elaboradas por psicólogos como Stanley Schachter y George Mandler, se deduce que están determinadas por factores cognitivos, que pueden ser los causantes de los estados motivos. La experiencia provee la estructura dentro de la cual las emociones se comprenden y se etiquetan (De Marinis, 1997).

Las contribuciones de estos investigadores, son para De Marinis (1997) muy estimulantes y consoladoras porque se ubican dentro de un marco teórico, es decir, de una visión globalizante de los procesos receptivos en el teatro. Este modelo prevé cierto número de subprocesos receptivos que se entrecruzan e interactúan entre sí; distinguiendo esencialmente tres: interpretación, evaluación y emoción, a los que De Marinis (1997), agrega los subprocesos de la percepción y de la memorización.

Con respecto específicamente a la emoción, ésta depende fuertemente no sólo de la interpretación, sino también de la evaluación. Implica que su naturaleza e intensidad están sujetas al control voluntario, por lo menos dentro de ciertos límites. Existe otro punto de vista que expresa que las emociones son una cualidad de los procesos receptivos, marcadas afectivamente (ibid).

En el teatro se producen, en primer lugar, procesos emotivos básicos, inducidos directamente por el espectáculo, mediante la puesta en marcha de estrategias que participan en

el proceso de recepción. Por lo tanto, éste corresponde a la interferencia de una relación, que conecta al exterior con el interior (ibid).

Los sentimientos que se generan en el teatro, derivan de la interpretación de otras emociones, que se consideran por lo tanto, estéticas debido a su intensidad y cualidad de la situación teatral (ibid).

Una emoción como la alegría o el miedo, no es igual en el teatro que fuera de él; y todos podemos experimentar como espectadores, placer frente a situaciones que, en la vida real, nos producirían reacciones negativas, desagradables, de aprensión, de miedo, o de angustia: vivencias dolorosas, acciones peligrosas y violentas, agresividad de los actores, oscuridad total prolongada, etc. "Se trata de un fenómeno que para la teoría teatral es bien conocida desde hace más de dos mil años, por lo menos desde la Poética de Aristóteles. Una semiótica cognitiva de los procesos emotivos en el teatro podría capacitarnos para comenzar a explicar mejor porqué y cómo se produce este fenómeno" (ibid: 205).

Según Wright (1995), el teatro debe siempre atraer más al público en conjunto que a un individuo aislado. Pertenece al público y deberá existir y hablarle; además de ofrecer una experiencia de carácter emocional. Otra de sus obligaciones es otorgarle más de la vida que lo que ellos podrían haber experimentado en la realidad.

Otro de sus deberes es pretender que el público crea en lo que ve, durante el tiempo que permanece en la sala. Además de expresar en todo momento una verdad acerca de sus espectadores y de la vida, como dijo Voltaire: "El teatro es una mentira; haced que sea lo más verídica posible" (ibid: 71).

Wright (1995), afirma que: "Si una obra no le gusta al público, ha fracasado como teatro, por más grandes que sean sus otros valores. En el escenario la reacción inmediata es fundamental, porque el teatro debe cautivar y retener el interés inmediato de su público y brindarle el máximo placer en ese instante" (:197).

El teatro como medio de comunicación es capaz de involucrar al público, a través de un proceso de interpretación de signos, donde el espectador es capaz de encontrar los mensajes que se pretenden transmitir. Durante el montaje escénico, es posible que los sentimientos de los espectadores se modifiquen, lográndose así una catarsis, que además puede inducir a la reflexión colectiva e individual.

Diversos teóricos y estudiosos del hecho teatral, se han dado a la tarea de investigar este fenómeno. Todo esto con el objetivo de entender mejor a las audiencias de teatro, así como entender los efectos que puede ocasionar este arte, en aquellos receptores que se exponen a él.