



Seminario de Estudios Teatrales

LA MIRADA DEL ESPECTADOR

-Un estudio etnográfico sobre la condición de espectador-

JOSÉ ANTONIO SEDEÑO LÓPEZ



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA

AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE GRANADA

VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO
Secretaría de Artes Visuales, Escénicas y Música

AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2002

JOSÉ ANTONIO SEDEÑO

Málaga, 10 de diciembre de 1960

Titulado por la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga (1986). "Distinction" en el curso para directores organizado por la British Theatre Association (Londres, 1987). Master en Estudios Escénicos por la Universidad de Granada (1997). Miembro Adherido de la Asociación de Directores de Escena desde 1994.

A lo largo de su trayectoria ha recibido formación de Toni Cots, Eugenio Barba, Nicolás Núñez, Leonid Roberman, Yuri Berladin, Carlos Gandolfo, John Strasberg, José Antonio Sánchez y Patrice Pavis, entre otros profesionales.

Docencia e investigación.

Profesor de Dirección Escénica en la ESAD de Málaga desde 1990, donde ocupa el cargo de jefe de departamento entre los cursos 1991/92 y 1999/2000. Funda y coordina para este centro el Laboratorio de Investigación Teatral y el Taller de Dirección Escénica, donde se realizan distintos proyectos y espectáculos. Profesor asociado del Departamento de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universidad de Málaga desde el curso 2001/2002. Ha impartido cursos y conferencias para el Centro de Profesores y el Instituto de Ciencias de la Educación de Málaga y las universidades de Málaga y Cádiz. Ha obtenido la suficiencia docente e investigadora, dentro del programa de doctorado impartido por el departamento de Didáctica y Organización Escolar de la Universidad de Málaga, elaborando en la actualidad su tesis sobre la formación del director de escena andaluz y su relación con la escena contemporánea, bajo la dirección de los profesores Ángel Pérez y José Antonio Sánchez.

Publicaciones.

Crítico teatral del diario SUR de Málaga desde 1996, ha colaborado en distintas publicaciones de carácter docente y cultural. Entre las que destacan la revista Scena, Ateneo y los Cuadernos de Estudios Teatrales del Aula de Teatro de la Universidad de Málaga.

Puestas en escena.

"Un idilio ejemplar" de Ferenc Molnar (1986, ESAD de Málaga), "Así aman los dioses" de Concha Romero (1990, lectura dramática para el CAT), "El público" de Federico García Lorca (1994, ESAD de Málaga),

... / ...



Seminario de Estudios Teatrales

LA MIRADA DEL ESPECTADOR

-Un estudio etnográfico sobre la condición de espectador-

JOSÉ ANTONIO SEDEÑO LÓPEZ



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
VICERRECTORADO DE CULTURA Y PROYECCIÓN EXTERIOR
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE CANTABRIA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA
AULA DE TEATRO

UNIVERSIDAD DE GRANADA
VICERRECTORADO DE EXTENSIÓN UNIVERSITARIA Y COOPERACIÓN AL DESARROLLO
Secretaría de Artes Escénicas y Música
AULA DE TEATRO

ESCUELA SUPERIOR DE ARTE DRAMÁTICO DE MÁLAGA

2002

Edita:
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA
Vicerrectorado de Cultura y Proyección Exterior.
Aula de Teatro

Tfnos.: 95 213 11 25 - 95 213 10 27. Fax: 95 213 14 53

Director de Edición:
Francisco J. Corpas Rivera

Coordinan:
Francisco J. Corpas - Rafael Ruiz - Francisco Valcarce - Juan Carlos Vilaseca

Este vigésimo segundo Cuaderno de Estudios Teatrales de la colección del Aula de Teatro,
se terminó de imprimir en la imprenta IMAGRAF de Málaga y se realizó su presentación pública,
el 27 de Noviembre de 2002, dentro de los actos de inauguración del TEATRO CANOVAS - CAEMMA,
Centro de las Artes Escénicas y la Música Contemporánea de Málaga.
Impreso sobre papel ecológico

Depósito Legal: MA-194-97

I.S.S.N.: 1.1.34-6.221

En el curso de los últimos años el espectador de teatro se ha encontrado cada vez más en el centro de la atención. Su mirada y su recepción condicionan en efecto todo el proceso de la producción teatral. En este estudio de José Antonio Sedeño la recepción es abordada por primera vez en todas sus dimensiones. Él ha tenido la precaución de estudiar al espectador en todos los aspectos de su situación concreta. Ha revelado los movimientos del espectador antes, durante y después del espectáculo. Ha registrado sus comentarios, ha estudiado la manera de categorizar su percepción. Propone entonces un estudio empírico del fenómeno de la recepción, pero a diferencia de muchos sociólogos y psicólogos del teatro, él se sirve de las herramientas conceptuales más sofisticadas. Tiene, en efecto, un conocimiento profundo de las teorías contemporáneas del actor y del espectáculo y sabe adaptar sus herramientas al análisis del menor de los detalles del comportamiento psicológico, social, cognitivo del espectador. No se puede ir más lejos que su descripción de las reacciones del público.

El análisis y la comprensión del espectáculo aprovecharán mucho de este estudio a la vez empírico y teórico. De una parte, porque el protocolo de observación ha sido claramente explicado, teniendo en cuenta los diferentes parámetros de la producción y de la recepción de signos. Por otro lado, porque su ejemplo está anclado en un contexto cultural preciso y cuidadosamente descrito.

José Antonio tiene la rara facultad de navegar entre el análisis microscópico y la síntesis global. Esto es posible porque posee dos cualidades esenciales y raramente asociadas: la práctica de la puesta en escena, el arte de mirar y de sugerir juegos de escena, y el conocimiento teórico de procedimientos de análisis y sobre todo, de teorías que permitan este análisis.

En este convincente estudio, José Antonio anticipa perfectamente el futuro camino de la investigación teatral. Él sabe que toda reflexión debe partir de una práctica teatral: hay que aprender a mirar. Tratemos de soñar un poco, de proponer y de prolongar las pistas de investigación que ha esbozado:

- 1- Observemos cómo los signos del teatro han sido estructurados por la puesta en escena. Desmontamos ciertos signos, remontamos otros para observar la diferencia en la producción de sentido. Utilizamos los actores para este juego de montaje y desmontaje. Observemos cómo la menor variación cambia el conjunto.

- 2- Enumeremos y distingamos las diferentes etapas entre la lectura del texto y la puesta en escena, luego la recepción por el público. Esto nos obliga a reconstituir todas las decisiones artísticas pero también políticas o económicas que la representación de un texto exige. Busquemos las herramientas más eficaces, las más simples y las menos numerosas posibles.
- 3- Remontemos las fuentes de la escritura del texto y preguntémonos cómo el modelo dramático, cultural, histórico, ideológico influye ya sobre la escritura. Luego, más tarde, igualmente sobre la representación. Tratemos de comprender cómo la escritura dramática está ya infiltrada por una concepción del espacio, del tiempo, de la acción que proviene de una práctica de la escena. Estudiemos entonces el circuito entre escritura y representación, análisis textual y análisis de espectáculos, producción y recepción de series de signos.
- 4- Entonces nos hace falta inventar ejercicios de dramaturgia que clarifiquen los componentes de la acción, de la fábula y de la trama. Estos ejercicios son realizados a través de proposiciones de interpretación de los actores.

Todas estas proposiciones de ejercicios implican que el acontecimiento teatral sea comprendido en todas sus etapas al mismo tiempo. La génesis de un texto y de una práctica teatral, el tránsito de la página a la escena (« from page to stage »), las diferentes actitudes, las miradas, las prácticas significantes del espectador.

En su práctica docente José Antonio no deja de lado ninguno de los aspectos del acontecimiento teatral. El ensayo más técnico deviene un pretexto, una invitación a la reflexión teórica. Inversamente, una teoría, sea la de un Deleuze, o de un Lyotard, o de A. I. Pérez Gómez, se materializa y se comprende únicamente en el ensayo de acciones escénicas.

José Antonio pertenece a esta nueva generación de prácticos teóricos que avanza siempre entre un vaivén entre teoría y práctica, que se niega a dar a sus actores trucos o consejos normativos, pero que es tanto experimental en su proposición de actuación, como en su reflexión teórica.

Vemos que este estudio sobre la mirada del espectador nos conduce muy lejos y que no está simplemente destinado a una enumeración de códigos. Es una invitación a una nueva práctica del actor, a una exégesis de textos que pasa primero por el cuerpo del actor y la mirada del espectador, método global que ya no distingue los artistas de científicos, la mirada distante de la mirada próxima, la observación de la participación. Con estas nuevas exigencias en el análisis teatral José Antonio Sedeño marca una nueva etapa en la enseñanza del teatro y en la evolución de prácticas textuales y escénicas.

He aquí un regalo del que debemos estar agradecidos a su autor y uno se alegra de que forme parte de la serie de *Cuadernos de Estudios Teatrales* dirigida por Francisco J. Corpas.

Patrice Pavis
*Profesor del Departamento de Estudios Teatrales de la
Universidad de PARÍS VIII.*

La mirada del espectador

I. EL MARCO DE REFERENCIA.

La condición de espectador tiene carácter universal. Según el director polaco Tadeusz Kantor, el teatro nace cuando uno de los participantes abandona el círculo y observa el rito sin participar activamente en la celebración. Para quien no celebra el misterio, la ceremonia pierde su dimensión sobrenatural y se convierte en teatro. Espectador viene del latín <<spectator >> que significa «el que mira con atención un objeto». Su existencia reclama una distancia segura que le permita apreciar con nitidez aquello que se muestra.

Existen numerosos estudios cuantitativos promovidos, en el ámbito nacional y en el autonómico, por distintos teatros e instituciones culturales. En Málaga el Teatro Cervantes realiza estudios periódicos a través de cuestionarios, cuyos datos estadísticos le permiten aproximarse al perfil general de su público¹. Este tipo de estudios basa su efectividad en la amplitud de la muestra utilizada, pero escapa a sus planteamientos la posibilidad de profundizar en las motivaciones concretas que permitirían comprender el comportamiento del público². El aspecto

más misterioso reside en la dinámica interna de la representación. Existen estudios teóricos que se ocupan del proceso de intercambio entre



Foto 1

1. Inicialmente no voy a establecer una diferencia cualitativa entre espectador y público.
2. *“Una sociología empírica es igualmente limitada. Semejante sociología hace encuestas estadísticas sobre los públicos, las reacciones a los estímulos, las impresiones, pero es igualmente poco dialéctica y no dice nada sobre la obra de arte y su relación con el acto de recepción”.* (Pavis.1994: 14).

actor y público, quizás el más conocido sea el realizado por Anne Ubersfeld <<La escuela del espectador>> (Ubersfeld 1996) y el más reciente de Patrice Pavis <<El análisis de los espectáculos>> (Pavis 2000). Ambos se apoyan fundamentalmente en las herramientas semiológicas, aunque el texto de Pavis, quizás consciente de la complejidad de la tarea que se ha propuesto, posee un enfoque más abierto que se enriquece con el punto de vista de otras disciplinas. La Semiología, clásicamente, se ha limitado a formular hipótesis sobre el espectador implícito, es decir, como sujeto *“sólo en la medida en que se manifiesta mediante funciones semióticas”* (Eco1995: 425), pero el paso del tiempo ha favorecido que *el avance se imponga en una trayectoria que conduce de la forma (Sintaxis) al significado (Semántica) y de estos dos aspectos a una visión de conjunto de todos los elementos que interviene en el uso de los signos de donde puede proceder de algún modo el sentido (Pragmática)”*. (Bobes 1989: 97). Pero la superación del enfoque estructuralista también ha favorecido un *“crecimiento mal controlado que se ha producido en direcciones y según metodologías y epistemologías muy heterogéneas”* acabando por convertir, para algunos, a la Pragmática en el <<cuadro de la basura lingüística>>. (Pavis 1998: 348). En la actualidad conceptos como etnosemiología o etnoescenología se abren paso intentando dar cuenta de la representación desde dentro de la propia cultura de la cual forman parte. Personalmente considero que este enfoque puede ser de utilidad ya que nos



Foto 2

permite comprender un conjunto de manifestación, de naturaleza fundamentalmente no verbal, reguladas por un código cultural implícito³.

En el mes de marzo de 1998 se celebró en el Teatro Cervantes de Málaga un ciclo dedicado a nuevos autores⁴. El estudio del comportamiento del público, en relación con las representaciones incluidas en este ciclo, es el objetivo básico de mi investigación. <<La mirada del espectador>> constituye una indagación cualitativa sistemática sobre la condición de espectador. Empuja mi curiosidad el convencimiento de que es su comportamiento el que hace posible el teatro y su mirada, la que construye y da sentido a la representación como eslabón último de esta cadena hermenéutica y destinatario final del acto

3. Desde una perspectiva, más próxima a la Antropología que a la Lingüística, considero como código el conjunto de conocimientos tácitos que modelan el comportamiento de un espectador de acuerdo con los hábitos propios de la cultura a la que pertenece.

4. Las obras y autores son <<Torito Bravo>> de Paxto Tellería, <<30 millones de gilipollas>> de Eloi Beato y Mauro Entrialgo y <<Trainspotting>> adaptación de Eduardo Fuente sobre el texto de Irvine Welsh.

estético. Este estudio nace con el paradójico propósito de mirar a los que miran, de estudiar la aportación al teatro de aquellos que, aparentemente, sólo aportan su presencia.

Aunque, en rigor, el proceso no se ha regido por los planteamientos iniciales adaptándose a la propia lógica de los acontecimientos, las cuestiones con las que intenté definir el objeto de estudio fueron las siguientes:

- 1º. ¿En qué medida las expectativas previas condicionan el proceso de recepción teatral?
- 2º. ¿Existen indicadores visibles en el comportamiento de los espectadores, momentos antes de la representación, que reflejen su nivel de expectativas?
- 3º. ¿Existe realmente un intercambio actor - espectador?
- 4º. ¿Y espectador - espectador?



Foto 3

5. También aquello que sustrae.



Foto 4

- 5º. ¿Existe algún tipo de relación observable entre ambos?
- 6º. ¿Quién es el público?
- 7º. ¿Existen distintos momentos en el proceso de intercambio espectáculo - público? ¿Son reconocibles estos momentos a partir del comportamiento del público?
- 8º. ¿En qué medida el espectáculo es recibido pasivamente por el espectador o construido activamente en su percepción?
- 9º. ¿Qué añade⁵ cada espectador a un espectáculo?
- 10º. ¿Existe alguna manifestación visible en el comportamiento del público que haga evidente lo que ha sucedido en la sala?

Las representaciones analizadas han abierto más interrogantes de los que han resuelto. Los resultados obtenidos sólo recogen una mínima parte de los aspectos que una experiencia teatral, aparentemente simple, pone en juego.

II. LA RECOGIDA DE INFORMACIÓN, EL TRATAMIENTO Y ANÁLISIS DE DATOS

La información recogida para este estudio procede de la observación directa⁶, del registro fotográfico, del registro audiovisual y de las entrevistas en grupo. Existen dos tipos de datos dependiendo del contexto que pretenda describir: los *datos externos*, que son aquellos que hacen referencia al antes y después de la representación y los *datos internos*, que han sido tomados durante la representación. Estos son los que, por sus especiales características, han requerido un tratamiento más complejo. Son el reflejo en el investigador, del reflejo en el público de una representación que, a su vez, es el reflejo elaborado mediante procedimientos estéticos de la propia realidad social de la cual todos (artistas, público e investigador) forman parte. Estos datos internos surgen de la caja negra, de la oscuridad del patio de butacas, para ingresar en el registro en forma de anotaciones codificadas que ya plantean implícitamente unas categorías provisionales.

Mi objetivo fundamental era comprender lo que había sucedido respetando el punto de vista de sus protagonistas, por este motivo los datos sólo se integran en el análisis cuando han sido previamente contrastados a través de las entrevistas. Esta información es la que me permite realizar un análisis transversal de los datos. Es decir, el con-

traste, una por una, de las respuestas de los informadores en la entrevista, con mis notas procedentes de la observación. Las ideas que surgen de las coincidencias y las divergencias de los informantes entre sí, o de éstos con mis propias notas de observación, constituyen el *comentario* sobre cada una de las situaciones analizadas en cada representación⁷. El segundo paso consistió en la clasificación y agrupación por categorías de todos los datos reunidos alrededor de la representación (antes y después). Este análisis longitudinal es la vía que me ha permitido descubrir algunos aspectos que no resultaban visibles inicialmente.

III. *EL OJO ILUSTRADO*. Es mi objetivo intentar plasmar los descubrimientos que el azaroso cambio de perspectiva de esta investigación me ha proporcionado. Creo proceder correctamente ha-



Foto 5

6. En la investigación cualitativa el instrumento más sofisticado y sensible es el propio investigador como observador directo de los acontecimientos que analiza.
7. El estudio individual de cada uno de los espectáculos constituye la base sobre la que se ha elaborado todo el trabajo posterior que hacen posible las conclusiones de este informe.



Foto 6

ciendo evidentes las contradicciones y lagunas que aparecen a lo largo de este proceso. La sensación que me acompaña es la de haber estado husmeado en un territorio fronterizo situado entre la imaginación y la memoria, entre la sensibilidad y la inteligencia, entre el espacio físico real de la representación y el espacio simbólico de lo representado.

A) *Yo no estaba allí.*

Pienso que en la primera etapa había adoptado la prepotencia del investigador que pretende borrar las huellas de su implicación en lo observado. Mi negativa a dar sentido a los datos directos extraídos de mi observación escondía mi miedo a verme proyectado en ellos. Esta actitud de falsa asepsia, con la que pretendo inicialmente interpretar el material, condiciona el *análisis transversal* de las entrevistas. Creo que la posición adoptada está más cerca de la perspectiva psicológica que de la perspectiva social y del enfoque cuantitativo que del cualitativo. Mi interpretación de los datos tiene un

sesgo pseudo- psicoanalítico que revela su debilidad fundamental: en la medida que intentan adentrarse en la *realidad interna* del informante, pierden contacto con la *realidad social* que pretenden explicar. Se abstrae del plano social, desde la singularidad del caso único, en un salto al vacío que encierra una trampa. El investigador está allí y usa todo lo que sabe para justificar un punto de vista no declarado sobre la realidad.

A pesar de la débil dependencia interna de los datos en esta primera interpretación, existe un aspecto sustancialmente positivo: cada uno de los datos ha sido considerado de *forma polidimensional*, sin que ninguna de sus perspectivas haya sido considerada como privilegiada respecto de las otras. Un buen punto de partida, ya que cada situación puede ser tratada como un bloque compacto de información; esta imagen es mi principal descubrimiento en esta etapa, también he descubierto – quizás demasiado tarde- la dificultad de separar las cualidades de lo observado de la personalidad del observador, sea éste el informante o el propio investigador.



Foto 7

B) La Navaja de Occam y el pensamiento lateral.

Una vez finalizado el análisis individual de cada uno de los espectáculos intento averiguar si, más allá de las características que hacen de cada representación un acontecimiento único, entre los datos obtenidos existen elementos que reflejen algún tipo de dinámica compartida. Esta segunda etapa me llevó a una frenética actividad de despiece de la información. Me conducía como un biólogo que disecciona obsesivamente fragmentos de materia viva. Pero sentía que era necesario tratar la experiencia humana de forma racional para poder avanzar más allá de lo evidente. Creo que al interrumpir la secuencia cronológica natural y desmontar el contexto, desaparece su causalidad externa. Los datos pierden su justificación inmediata y surge la necesidad de encontrar una cadena de justificaciones más profunda. Creo que también el trabajo del artista se rige por este principio. Extrañamos la realidad mediante procedimientos estéticos que nos devuelven la realidad desde una perspectiva distinta. El arte también es una forma de conocer la realidad. (Eisner)⁸.

IV. ORDENANDO LA INFORMACIÓN.

Los datos recogidos mediante la observación, el reportaje fotográfico y las respuestas a las pre-



Foto 8

guntas de las entrevistas relativas al contexto (antes y después) de la representación, son agrupados en un conjunto de categorías que configuran los siguientes apartados:

A) El ambiente previo:

La descripción que investigador e informantes hacen del ambiente previo a cada uno de los espectáculos parece estar relacionado con tres factores:

- Cantidad.
- Composición.
- Actitud.

8. Estoy de acuerdo en los planteamientos iniciales de Elliot W. Eisner (Eisner 1998: 18), compartimos nuestra admiración por las ideas de Cassirer. Creo que el hombre es un *animal simbólico* y que el arte es una forma de *conocer la realidad*. Como también defiende Umberto Eco (1995: 383): *El texto estético lejos de provocar sólo "intuiciones", proporciona al contrario, un INCREMENTO DEL CONOCIMIENTO CONCEPTUAL. Al impulsar a considerar de nuevo los códigos y sus posibilidades, impone una reconsideración del entero del lenguaje en que se basa. Mantiene a la semiosis "entrenada". Al hacerlo, desafía a la organización del contenido existente y, por lo tanto, contribuye a cambiar el modo en que una cultura determinada "ve" el mundo. Por tanto, precisamente ese tipo de texto a propósito del cual se ha dicho con tanta frecuencia que exige la "suspensión de la incredulidad", estimula la sospecha de que la organización del mundo a que estamos acostumbrados no es definitiva. Lo que no equivale a decir que la obra de arte "diga la Verdad". Simplemente impugna las verdades establecidas e invita a un nuevo análisis de contenidos.*

Es la combinación dinámica de estos tres aspectos la que determina las características del ambiente percibido. El ambiente es la manifestación externa del interés del público por una determinada propuesta. *La cantidad* y anticipación con la que se venden las entradas es su indicio más precoz y puede poseer un valor predictivo. En el tercero de los espectáculos se llegaron a vender con antelación la práctica totalidad de las entradas, en el primero la asistencia fue muy escasa y en el segundo se cursaron invitaciones a cien personas de la tercera edad a través de distintos centros de educación de adultos. Respecto a la *composición*, el único aspecto observable es el generacional: el público del tercer espectáculo era mayoritariamente joven, en el segundo existe un contraste muy acusado entre el grupo de espectadores de la tercera edad invitado y un público joven, mientras que en el primero el contraste de edad era menos evidente y parece una cuestión menos significativa. La mayor parte de los asistentes a esta representación eran aficionados al teatro, mientras la proporción de aficionados en el segundo y tercero de los espectáculos resulta poco relevante. Pero el aspecto decisivo es la *actitud*⁹ más o menos activa de los espectadores. Un número escaso de espectadores maduros que manifiestan una inquietud moderada podría corresponder a la *"expectativa tranquila"*¹⁰ descrita en el primer caso. Un número medio de espectadores, que manifiesta un nivel de inquietud alto, podría describir el caso segundo, *"un follón de gente"*. En el tercer caso, aun-

que existe un nivel muy alto de inquietud, el número de espectadores movilizado es tan elevado que, paradójicamente, la saturación del espacio de la sala limita físicamente la amplitud de las manifestaciones de esa agitación. La inquietud se traduce en conversaciones generalizadas que, en su conjunto, se perciben como *"un ambiente muy animado"*. El *nivel crítico* (de agitación observable) lo representa el caso segundo, ya que la mayor disponibilidad de espacio y la renuncia al control sobre la numeración de las butacas, por parte del personal de sala, contribuye a que un público inquieto renegocie continuamente su ubicación respecto al escenario y se muestre más activo y expansivo que en los casos primero y tercero.

B) La dinámica.

Existen tres momentos básicos:



Foto 9

9. Entendida incluso de una manera física, es decir, como *postura del cuerpo humano, especialmente cuando es determinada por los movimientos del ánimo, o expresa algo con eficacia. ACTITUD graciosa, imponente; las ACTITUDES de un orador, de un actor.* (DRAE)
10. En adelante el texto entrecorillado y en cursiva se corresponde a fragmentos extraídos literalmente de las notas de observación del público en el transcurso de las representaciones estudiadas o de las entrevistas realizadas con posterioridad.

1º. La llegada de los espectadores.

La dinámica en el exterior del teatro parece ser el resultado de la interacción entre la configuración del entorno físico que rodea a la sala y el comportamiento espontáneo¹¹ del público. El agrupamiento inicial de los espectadores tiende a organizarse partiendo de aquellos elementos arquitectónicos que destacan del entorno. En la plaza situada frente al Teatro Cervantes, la ausencia de cafetería propia o bancos donde sentarse, convierte a las esferas que adornan las escaleras de acceso principal en punto de encuentro habitual de los espectadores. Es alrededor de ellas donde suelen configurarse los primeros grupos; posteriormente son estos agrupamientos los que sirven de referencia a los espectadores que acuden más tarde, organizándose



Foto 10

una estructura reticular que se extiende progresivamente hacia la periferia ocupando el espacio disponible. Esta red irregular, más o menos densa, de personas distribuidas por la plaza, constituye un indicio claro de la celebración inminente de algún acontecimiento cultural, en el interior del teatro. *“Fuera el ambiente se va animando (fotos 28-30) consolidándose grupos cada vez más numerosos. Se aprecia con claridad cómo las esferas son puntos de encuentro para los espectadores”*[•]. Si su número es elevado, cuando se abre el acceso a la sala, se puede observar con nitidez cómo esta red se disuelve rápidamente, dando lugar a un desplazamiento que converge en la puerta central del teatro: *“En la fotografía 31 se percibe una clara actitud ascendente que posiblemente está determinado por la apertura de la sala”*[•].

2º. Su entrada en la sala.

En el interior, el comportamiento del público está controlado por el personal de sala; también son ellos los encargados de organizar la entrada y la salida de los espectadores. La entrada suele tener un carácter más ordenado y regular, ya que existe un control estricto en el acceso. El público suele organizarse espontáneamente en alineaciones (“colas”) cuyos límites, longitud, densidad y cadencia con la que avanza, nos permite apreciar algunas diferencias de comportamiento del público que la compone. Por ejem-

11. Aunque esta espontaneidad también esté culturalmente condicionada.

Dentro del trabajo de investigación los textos en cursivas corresponden a fragmentos extraídos del diario de observación, del análisis de las fotografías o de comentarios incluidos en las entrevistas. En lo sucesivo dejo constancia de su origen mediante una nota donde figuran los datos que permiten identificar con precisión su procedencia.

plo, una *cola* cuya cabeza se difumina, irregular, densa y larga, que avanza con dificultad podría ser la manifestación de un alto nivel de inquietud que está llevando al límite el respeto por las convenciones que regulan el acceso a la sala y que podría dificultar la labor del personal de sala. Un ejemplo de entrada fluida, con un número de espectadores escaso, aparece reflejada en el siguiente comentario: *"La secuencia comienza con el espacio interior casi vacío (7 espectadores) y finaliza con el espacio exterior prácticamente vacío (6 espectadores). En las fotografías intermedias se observa una fila fluida de espectadores que une el exterior con la sala (fotos 2-5)"*⁹. Por el contrario, una entrada densa con un número abundante de espectadores, es descrita en la siguiente forma: *"Dentro (fotos 32 y 33) se observa una fila muy compacta de espectadores que sólo parece relajarse pasados unos momentos (fotos 34 y 35). En las fotos 36 y 37 se observan los últimos espectadores que acuden a la sala"*⁹. En este caso la cola viene precedida por numerosas agrupaciones de espera en el recibidor del teatro (fotos 26 y 27).



Foto 12



Foto 11

3". Su salida de la sala. La salida tiene un carácter más espontáneo, el personal de sala sólo interviene cuando pretende facilitar una evacuación rápida, evitando que los espectadores comiencen a agruparse en el vestíbulo del teatro: *"El jefe de sala y el acomodador han adoptado una posición estratégica (fotos 21 y 23) para canalizar el flujo de espectadores y evitar que ocupen el recibidor del teatro. En el exterior se forman algunos grupos (fotos 22, 24 y 25) que persisten hasta que yo he finalizado mi trabajo"*⁹. La tendencia a agruparse puede responder a la necesidad de los espectadores de hablar sobre lo que acaban de presenciar. La conversación prolonga el placer de la representación y constituye su extensión natural: *"Estuvimos, hasta las cuatro o las cinco de la mañana, hablando de la obra con los amigos que habíamos quedado"*. Los agrupamientos precoces y prolongados, donde los espectadores adoptan una actitud cerrada pueden ser indicativos de un espectáculo vivido con intensidad por parte del público: *"Cuando salgo al exterior veo gran cantidad de público agrupado hablando de forma anima-*

da". Creo que esta es la razón de que exista una cierta actitud física distinta en los agrupamientos que realiza el público, antes y después, de la representación. A los primeros los llamo *agrupaciones de charla*, porque adoptan la forma de una media luna, son menos densas, más abiertas al exterior y más relajados en su actitud. Las segundas son *agrupamientos de tertulia*: adoptan la forma de un círculo, son más densas, cerradas y transmiten una actitud más animada. Aunque la división no es rígida refleja dos realidades distintas; mientras que en la primera domina la espera y los temas de conversaciones podrían ser completamente dispares (divergentes), en el



Foto 13

segundo la representación teatral puede convertirse en el tema principal de conversación (convergente), en función de su poder para movilizar sensible, emocional o intelectualmente al espectador: "En el exterior numerosos grupos parecen conversar de forma muy animada (círculo muy cohesionado y cerrado al exterior) y que contrastan con los grupos más relajados que se formaron antes del espectáculo (ver fotos 28-31 donde se observan grupos distribuidos en semicírculos poco cohesionados y abiertos al exterior). En las fotos 44, 45, y 46 se observa la persistencia de algunos de estos grupos, el paso del tiempo no ha logrado romper su cohesión (fotos 44 y 45). Cuando el teatro ya apagó sus luces y cerró sus puertas el espectáculo esta vivo en la calle¹²•".

C) *La representación*: Partiendo de las categorías establecidas en este estudio, cada uno de los momentos de una representación puede definirse mediante un conjunto de características del comportamiento del público que agrupamos bajo el concepto de *reacción*¹³. A efectos prácticos considero que una reacción es el conjunto de manifestaciones *percibidas* (por el observador y /o los informantes) en un número mayor o menor de espectadores, en respuesta a una *situación* escénica concreta. De acuerdo con sus cualidades estas reacciones han sido divididas¹⁴ en cuatro tipos:

12. Esto es sólo una imagen literaria, no una descripción literal.

13. En apariencia, el espectador se encuentra sujeto a su asiento y no puede intervenir en lo que ocurre frente a él. Sin embargo, su yo parece moverse libremente por el escenario gracias a sus múltiples identificaciones con los personajes: la neutralización del sistema motor es sólo aparente. En realidad, el observador actúa y reacciona físicamente en función de lo que percibe. Evidentemente, sus reacciones dependen de la sala, que presenta una <<puesta en escena del vínculo social>>. Los movimientos y los comportamientos de los espectadores están determinados por ritos de interacción. (Pavis 2000: 240).

14. Toda definición es convencional pero no debe ser caprichosa, sino conveniente y fértil. La tipología que he formulado, discutible como cualquier otra tipología, ya que oculta (ignora) determinados aspectos de la realidad para mostrar (destacar) otros, posee para mí la utilidad de crear una perspectiva desde la que cobran sentido los datos procedentes de la observación. En cualquier caso, sólo constituye un punto de partida abierto a la investigación, al debate y a la reflexión. La ciencia es "un sistema de ideas establecido provisionalmente" (BUNGE 1995).

<p>REACCIÓN DOMINANTE</p> <ul style="list-style-type: none"> + Número de espectadores + Frecuencia <p>Es la reacción colectiva mayoritaria, fácilmente identificable por su intensidad y su frecuencia. Es la que mejor caracteriza la recepción del espectáculo por parte de un público determinado.</p>	<p>REACCIÓN DIVERGENTE</p> <ul style="list-style-type: none"> - Numero de espectadores + Frecuencia <p>Es una reacción individual que aparece de forma regular, configurando una línea de recepción propia que acompaña al grupo sin someterse a la reacción de dominante.</p>
<p>REACCIÓN COMPLEMENTARIA</p> <ul style="list-style-type: none"> + Número de espectadores - Frecuencia <p>Es una reacción colectiva que aparece intermitentemente acompañando a la principal y añadiendo un nuevo matiz a la recepción del espectáculo.</p>	<p>REACCIÓN DE CONTRASTE</p> <ul style="list-style-type: none"> - Número de espectadores - Frecuencia <p>Es una reacción individual excepcional que, puntualmente, proyecta un punto de vista propio distinto al que se percibe como colectivo.</p>

1º. La reacción dominante. Es aquella respuesta colectiva que aparece con mayor frecuencia a lo largo de la representación y en la que interviene un mayor número de espectadores. Puede ser percibida con claridad por personas situadas en puntos distintos de la sala y es susceptible de ser registrada mediante grabación. Posee una naturaleza distinta dependiendo del tipo de espectáculo y del momento concreto en el que nos situemos. En su conjunto varía de intensidad, momento a momento, describiendo una gráfica que refleja el perfil colectivo de cada representación desde la perspectiva del público.

a. La risa.

Es en todas sus manifestaciones, de la sonrisa a la carcajada, la reacción más frecuentemente

observada. Pero aunque éste sea el elemento compartido que mantiene la coherencia del grupo de espectadores, no constituye una manifestación homogénea ni continua. Los informantes plantean tres variables significativas:

a.1 – El género y la edad. Las diferencias de edad o género se establece para justificar una respuesta propia distinta, en intensidad o cualidad, respecto de la reacción percibida como dominante. *“Risa joven (virgen, inexperta)”, “Se reían sobre todo los hombres. No me hacía gracia”.*

a.2— Su justificación. En algunos casos el informante no recuerda haber compartido una determinada reacción con el grupo, mientras que otro observador confirma lo contrario.

Una explicación podría ser que el recuerdo de la reacción es una elaboración que no se corresponde necesariamente con la reacción, ya que podría estar más expuesta a los prejuicios (autocensura) que se desprenden del juicio moral de la situación representada. En el siguiente fragmento se pregunta a los entrevistados sobre una situación cómica de carácter sexual:

E2A4. - "No recuerdo".

E2S4. - "No recuerdo. Me hizo gracia. Recuerdo que te reíste (dirigiéndose a su compañero de grupo quien ha contestado anteriormente). El matrimonio mayor que estaba delante hacia comentarios y se meaban".

E2Ma4. - "No recuerdo... la risa se contagia [justificando a A.]"¹⁵

a.3.- Su dinámica. Existe una dinámica, entre lo esperado y lo inesperado, que parece guardar relación con la capacidad del espectador para ela-



Foto 14

borar los elementos de la intriga y anticipar el desenlace de una situación.

a.3.1.- En lo esperado, la comicidad reside en el cumplimiento de una expectativa, que sorprende a los personajes, pero no al espectador. "Me reía, lo veía venir, despiertan simpatías porque se achican, pierden bravura", comenta una de las espectadoras entrevistadas. Se explota el desarrollo de una situación divertida que, progresivamente, se va haciendo más disparatada hasta hacer inevitable el desenlace. Por esta vía se provoca la sonrisa y una risa acumulativa en el público, como se describe en el siguiente fragmento de entrevista:

E2Ma3. - "Risa acumulándose."

E2A3. - "El público se reía mucho. Me hizo gracia ... se paraba, paraba y seguía marcando.

E2S3 - "El público se reía mucho... hacia musiquilla, parecía que estaba tocando algo... todo el mundo esperaba que terminase" — .

a.3.2.- En lo inesperado lo cómico reside en la sorpresa que, mediante un golpe de efecto imprevisto y repentino, desbarata con originalidad todas las expectativas que el espectador ha podido elaborar hasta ese momento. Con este recurso se provoca la carcajada. E2Ma8. - Se reían. / Me reía, pensé... "¡Qué asco!"¹⁵. E2A8. - Se reían. / Me reía. / E. comento: "¡Qué asco!". E2S8. - Se

15. Reacción percibida en el público / Mi propia reacción / Alguna reacción especial percibida en los espectadores próximos.



Foto 15

meaban. / Me hizo mucha gracia, pensé "¡Dios mío qué asco!"•

2º. La reacción complementaria

Son reacciones colectivas que acompañando a la reacción principal, añaden otras emociones, dando vida al espectáculo. Estas son algunas de las encontradas en este estudio:

a. La ternura.

Cuando el personaje muestra su fragilidad despierta nuestra ternura, gana la simpatía del espectador y arranca con facilidad nuestra sonrisa: "Yo no me reía, me sonreía. No lo esperaba, el asunto se desexualiza, pasa de ser semental a ser padre. Hay tristeza e ironía". "Una sensación agradable, son más niños, más humanos"•.

b. El asco.

La enfatización, grosera y grotesca, de los aspectos materiales del sexo constituye un medio para

provocar la risa a través del asco. El elemento clave para alcanzar este resultado es el tratamiento "gastronómico" del sexo. Pienso que el tratamiento del sexo, desde una perspectiva socialmente aceptable, parece restringido a un enfoque cálido pero desmaterializado, es decir romántico, o material pero frío y aséptico, es decir científico. El tratamiento estético del sexo desde un enfoque cálido y material lo lleva a transgredir los límites de lo socialmente aceptable, con el riesgo de perder su estatuto de arte y pasa a ser considerado como material pornográfico. En cualquier caso, existe un conflicto moral en el origen de esta risa, esto plantea la necesidad de marcar una diferencia respecto a la reacción percibida en el grupo o de justificar de alguna forma la respuesta propia dentro de ese contexto.

E3An8. – "Risas, asco, mezcla sin diferenciar, por cómo lo contaba /. Carcajadas. Me gustó por lo claro, lo políticamente incorrecto, hay lo que estamos hablando".

E3S8. – "Igual. / Mucho asco, por la crudeza que habla a mí sólo me dio asco"•.



Foto 16

c. La violencia.

La asociación amor-violencia posee un valor social muy negativo. Cuando está en el origen de la risa parece demandar una aclaración que la justifique. Esto puede apreciarse en la siguiente secuencia:

- 1º. El hombre 1 agrede a la mujer.
- 2º. El hombre 2 intenta defenderla agrediendo al hombre 1.
- 3º. La mujer agrede al hombre 2 mientras afirma "es mi hombre".

La respuesta de los entrevistados a esta situación fue la siguiente:

E3An4. *"Risa. Realismo total, lo he visto en un bar. ¿De qué va ese sector de tías?"*

E3S4. *Risa: No puede ser, ¡Parece mentira!/. Lo he visto, no merece la pena que las defiendan"².*

El público llega a considerar justificadas cada una de las agresiones, responsabilizando sucesivamente a cada una de las víctimas, de acuerdo con la siguiente lógica:

- 1º. El hombre 1 se merece ser agredido por agredir a una mujer.
- 2º. El hombre 2 se merece ser agredido por acudir donde no le llaman.
- 3º. La mujer se ha merecido ser agredida por defender a su agresor.

3º Reacciones de contraste.

Aunque son minoritarias y aparecen de forma esporádica, su presencia resulta imprescindible



Foto 17

ya que enriquece la representación, garantizando la existencia de una tensión dialéctica entre el individuo y el grupo.

a. La seriedad.

Como manifestación de expectación parece ser el contrapunto natural a la risa. La risa nos relaja y nos desarma, inmediatamente después de una descarga, el espectador puede encontrarse desprevenido para organizar "sus defensas" frente a una situación nueva. La seriedad adquiere un sentido distinto dependiendo de la naturaleza de la situación representada. Cuando la situación representada incomoda al espectador, el silencio se transforma en el telón de fondo sobre el que destacan la *tos*, el *ruido* de las butacas o los *murmillos* con los que el público expresa su impaciencia.

b. La pena.

Existe un sentimiento positivo de identificación con un individuo débil e indefenso, nos resulta simpático por su fragilidad infantil. Cuando la ac-

ción escénica lo expone a una situación amenazadora, anticipamos las consecuencias del daño que puede recibir y sufrimos con la expectativa de su sufrimiento. Es el complemento de *la ternura* provocada por una situación maternal.

E1M4. "Sentimiento, mucha pena"

E1M10. "Sobrecogimiento, / Mucha pena (lo van a matar), sensación maternal²⁰"



Foto 18

c. El miedo.

El miedo nace del advenimiento de un momento dramático que desborda las previsiones del espectador. Suele responder a una escalada progresiva de la tensión, en cuyo caso el momento final funciona como clímax. El espectador percibe como inevitable ese desenlace, lo anticipa pero al mismo lo teme y no desea presenciarlo.

E3An1. "Aprensión, grima: ¡A ver si va a ser como en la película!./Me impresionó, me hicieron que me pusiera en el lugar de ellos. Era más realista que en la película. Los personajes en esa situación, pensando en cómo quitarse el marrón./ Una chica delante agachó la cabeza y se tapó la cara con las manos, miraba sin querer mirar, como en las películas de terror".

E3S1. "¡Oh, qué pena!, ¡Ahora verás!"/ Era más fuerte que en le cine, miré con los ojos abiertos, había dramatismo pero no pensé en la pena, sino en la buena actuación de los actores./ Alguien dio un medio chillido²⁰".

d. La intimidación.

Existe la posibilidad de que el personaje interactúe con el espectador. El investigador y teórico teatral francés Patrice Pavis, reflexionando sobre esta cuestión (Pavis 2000b), afirma que el público puede disfrutar de la participación activa en la representación si es incluido en el plano de la ficción como un personaje más, pero se siente incómodo y suele rechazar que el actor se dirija a él como persona. Las reacciones de los informadores han sido distintas, el hombre pa-



Foto 19

rece haber adoptado la primera actitud, mientras que la mujer se sitúa en la segunda.

E3S5. "La gente se levantaba para mirar: ¿Qué ha dicho?, no querían perderse lo que pasaba. Intimidados: ¡Cómo venga a por mí.../ me gustó, no pensaba que iba a participar con el público tanto rato y tan seguido, nos metía en la obra. Me intimido: menos mal que no estoy allí. Me hubiera dado corte, se ponía encima. Estoy bien donde estoy. Risas nerviosas en el pasillo".

E3An5. "Risas del público, desconcierto: que le toque a otro./ Risa, me gustó la naturalidad con que lo hizo, no me hubiera importado colaborar./ Risa de una chica «¡Qué no venga a por mí!»".

e. La rabia.

El odio y la rabia, constituyen sentimientos negativos que puede despertar un determinado personaje, cuando se comporta de un modo arbitrario y cruel, ejerciendo violencia sobre el débil. La agresión es difícilmente representable de forma directa: la violencia en escena suele resol-

verse con rapidez y limpieza, de forma que sea creíble y el público pueda concentrarse en sus consecuencias. Es en ellas donde suele depositarse la carga dramática.

E3An3. "Igual, fue un impacto. Nos demuestra lo cabrón que puede llegar a ser. /Bestial, me sobrecogió, pareció de verdad. Sabes que hay gente que lo hace de verdad. Violencia muy cruda, muy bien hecho, impactaba. /Uno con coleta dijo: ¡Hostia!. No se lo esperaba, quizás esperaba menos violencia, una torta o algo así".

E3S3. "Sensación de mala idea muy fuerte, de odio, de rechazo. /Coges odio y rabia. El actor se hace odiar, transmite lo que quería"⁶.

3º. Reacciones divergentes.

Son aquellas respuestas propias que los informantes reconocen como distintas, cuantitativa y /o cualitativamente, a las del resto del público. Reflejan la coexistencia de grupos con sensibilidades y visiones distintas, corrientes que circulan en paralelo impidiendo que el público pueda ser percibido como un todo uniforme y homogéneo.



Foto 20

a. El olvido.

Cuando el informante ha olvidado su reacción y la del público, quizás represente una forma de resistencia pasiva a la reacción colectiva. Un “voto en blanco” que no se sitúa frente a la posición mayoritaria, pero que se niega a proporcionarle un apoyo explícito. He identificado dos grupos:

- Cuando no se ofrece ninguna explicación: E1J1, E1J2, E1J3. “No lo recuerdo”
- Cuando se justifica desde la no percepción: E1F4 “Me paso desapercibido” y E2A7 “No recuerdo./ No veía (¿?)”.

Por el contrario, cuando el informante no recuerda la reacción del público, pero puede detallar con precisión su propia reacción, podría revelar un nivel alto de implicación emocional en la acción dramática.

- E1J8. “No lo recuerda./ Ternura, intimidad”.
- E1M8. “Nada especial./ Una sensación agradable, son mas niños, más humanos, sensación maternal”^o.

b. Las diferencias cuantitativas.

El informante dispone de un punto de vista sobre la situación que le permite *descubrir* aspectos que no perciben los otros espectadores. La adhesión parcial a la reacción se justifica por *contagio*, mientras que la diferencia se explica porque la atención del informador se situaba en un *plano distinto* (el narrativo o el técnico) o bien la asociación de la situación con su experiencia

le han conducido a una *interpretación personal* muy alejada de la del resto de los espectadores. Este desajuste se explica por diferencias de edad, de experiencia o de sensibilidad. Estos son algunos ejemplos:

b.1.- Por defecto.

E1F1. “Risa joven (virgen, inexperta), más entregado./ Sonrisa de complicidad con el actor (guiño al espectador). /Risa facilona”

E1F6. “Se reían mucho. Yo no me reía, me sonreía. No lo esperaba, el asunto se desexualiza, pasa de ser semental a ser padre. Hay tristeza e ironía”.

E2Ma6. “Se reían mucho, pero no con carcajadas, era una risa que se apagaba / No me hizo mucha gracia, sólo un poco, quizás por contagio”.

E3S9. “Risas en general. /Gracioso, prestaba atención al modo particular en que se desarrollaba la escena”.

E1M3. “En general risas. / No me impactó”.

E1F3. “Menos risas»./ No sintonicé”.



Foto 21

E1J5. "No recuerdo./ No me identificaba, no percibí el subtexto".

E1F5. "Sonrisa /. Estaba pendiente de analizar... me recordó situaciones vividas".

b.2. Por exceso.

E1M6. "Sonrisa general (no carcajada). / Me reí, lo veía venir, despiertan simpatías porque se achican, pierden bravura".

c. Las diferencias cualitativas¹⁶.

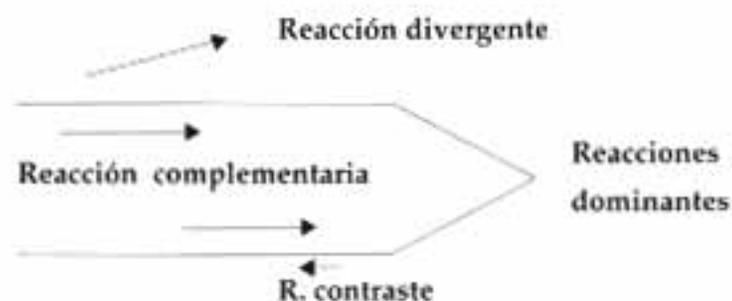
No son frecuentes, quizás porque constituyen el acto más radical de afirmación de la identidad individual del espectador frente al grupo. Los dos ejemplos, encontrados en representaciones distintas, surgen como respuesta a una situación de carácter sexual que provoca asco por su crudeza y que el personaje plantea como un acto de *venganza*. La reacción dominante del público era la risa.

E2S9. "Se reían./ Una sensación muy rara, me dio un poco de impresión, era como una forma de *venganza*".

E3S8. "Igual./ Mucho asco, por la crudeza con que hablaba a mí sólo me dio asco".

Creo que el entrevistado intenta marcar una distancia moral con respecto a la situación representada.

Esta podría ser una representación gráfica de la forma en que se relacionan entre sí los distintos tipos de reacciones:



D. Su impresión global.

Es aquella sensación que, según el entrevistado, mejor define el espectáculo que ha presenciado. Estas descripciones pueden agruparse atendiendo a los *ámbitos dominantes* a los que hace relación, como por ejemplo:

1. E1JMF11. «Grata» \ «Me gustó mucho, tenía la sensación de haber disfrutado... transmitía una sensación agradable». Sobre el *tono del espectáculo*.
2. E1JMF12. «Larga, sobre todo la parte final» \ «Alguna escena me resulta larga» \ Se me hizo



Foto 22

16. Uso aquí el término cualitativo en el mismo sentido que lo emplea Elliot W. Eisner (Eisner 1998).



Foto 23

un poco larga, las canciones eran bonitas pero ...». Sobre el **ritmo** del espectáculo.

3. E1JMF13. *«Se dicen cosas serias de forma suave» \ «Era profunda y crítica, pero transmitía una sensación agradable» \ «Trataba sobre la vida, sobre cosas muy humanas, el amor, la familia, etc. ... Una meditación sobre la vida en clave de humor».* Sobre el **contenido** del espectáculo.
4. E1JMF14. *«Me gustaron mucho los actores» \ «Me gusto mucho la interpretación de los actores» \ «Era una lección magistral de buen hacer profesional».* Sobre el trabajo de los **actores**.
- E1JMF15. *«Me gustaron las luces, etc...» \ «Utilizaban muchos recursos, luz, escenografía... \ «Era un espectáculo de calidad».* Sobre la **puesta en escena**.

ENTREVISTA Iª

La riqueza de estas descripciones, realizadas por espectadores experimentados, contrasta con la sencillez de otros entrevistados con menor experiencia teatral. Pero es este tipo de público, más joven y espontáneo, el que se muestra más abierto y dispuesto a cambiar su concepto sobre el teatro: *«En el teatro se pueden hacer más cosas que dos mujeres hablando en plan clásico»*. También son ellos los que más activamente han propagado a otros su experiencia.

V. LA BÚSQUEDA DE UN MODELO EXPLICATIVO.

Creo que todas las categorías establecidas en la observación, o a través de la entrevista, podrían agruparse dentro de un esquema. Es decir, un modelo que ponga en juego las manifestaciones fundamentales del comportamiento dinámico del espectador durante la representación¹⁷. Para



Foto 24

17. *«Ningún aspecto en la cultura, por trivial que parezca, constituye un elemento aislado, una vez que aquella ha comenzado a ser captada en términos significativos».* (Honorio Velasco y Ángel Díaz de Rada 1997, Pág. 226). En cualquier caso *«no es que la ciencia ignore la cosa individual o el hecho irrepetible; lo que ignora es el hecho aislado. Por eso la ciencia no se sirve de los datos empíricos -que siempre son singulares- como tales; éstos son mudos mientras no se los manipula y se convierten en pieza de sistemas teóricos»* (Bunge M. 1995, Pág. 37).



Foto 25

construir este modelo he agrupado las reacciones del público ya sea como manifestaciones de la aceptación (aplauzo) o del rechazo (salida) del espectáculo. Entre ambos extremos se dibuja un círculo que representa los distintos momentos observados en la sala, reflejo del intercambio continuo que se produce entre los espectadores y la escena.



18. Situaciones donde se represente con seriedad el dolor y la muerte.

A. El silencio.

El silencio es el fondo sobre el que destaca toda la polifonía de sonidos que constituyen los datos registrados. Para mí posee un valor positivo ya que es sinónimo de atención y de interés por parte del espectador respecto a lo que se está representando. Este silencio puede ser perturbado por la tos, los *movimientos* en la butaca, las *conversaciones* en voz alta y las *salidas* y *entradas* de espectadores en la sala. Todas estas manifestaciones podrían revelar la *impaciencia* o la *incomodidad* del público, ya sea por el ritmo de la representación (demasiado lento) o el tipo de cuestiones abordadas (dramáticas¹⁸), con independencia de las causas concretas que lo justifiquen. El público puede “salir” de la situación representada, iniciando una conversación con su acompañante al margen de la representación. En este caso, no sólo destacará en el silencio por el volumen de voz utilizado sino, fundamentalmente por situarse a *contra ritmo* respecto de la acción escénica. Esto es lo que la hace molesta para el resto de los espectadores. Cuando el espectador no logra «sintonizar» con el grupo y con la representación, acabará por sentirse desplazado y abandonará mental, o incluso físicamente la sala. Si por el contrario, se siente con autoridad o respaldo suficiente por un determinado sector del público, puede llegar a manifestar verbalmente su desagrado mediante comentarios, silbidos, abucheos, pateos, etc... de acuerdo con su individualidad y con el nivel de espontaneidad aceptable dentro de la *cultura teatral* a la que pertenece como espectador.

El siseo cumple la función de *control informal* dentro de la sala, es la manera más común en la que unos espectadores intentan llamar la atención de otros para que no perturben el silencio. El control sobre el público lo realiza en primera instancia el propio público ya sea ofreciendo modelos a imitar de los espectadores más experimentados a los más noveles, o incluso manifestando verbalmente (comentarios, siseos, apelaciones directas) que se ha transgredido un determinado límite. No obstante, este control se apoya en elementos externos que formalizan la conducta, personificados en el acomodador y el jefe de sala, o en el código que configuran los timbres, avisos, luces y el apagón final con el que se suelen iniciar las representaciones. El primer condicionante suele ser la puntualidad; esta exigencia es mucho más rígida que la que se impone en otro tipo de espectáculos (cine, deporte, toros, etc.) hasta el punto de acarrear en algunos teatros la pérdida del derecho a la localidad previamente adquirida y abonada, o incluso, el derecho a acceder a la sala. Creo, de acuerdo con este estudio, que el grado de formalización de estas reglas de comportamiento se concreta de manera progresiva



Foto 26



Foto 27

en el tiempo (conforme se acerca el momento en que se abre el telón) y en el espacio (del exterior de la sala al interior) haciéndose cada vez más rígidas y evidentes para un observador externo.

B) La risa.

La risa parece la reacción humana más natural y espontánea, pero desde un punto de vista teórico, resulta una de las más complejas. La ciencia y la filosofía (Bergson 1903) se han interesado por este misterioso reflejo que nos caracteriza como especie y nos acompaña desde nuestra infancia. Aunque parece guardar una estrecha relación con la inteligencia, el origen de la risa no resulta fácil de determinar. En los datos recogidos para este trabajo constituye la categoría que registra la cantidad más alta de anotaciones y la que encierra un mayor número de matices posibles, distribuidos fundamentalmente en tres aspectos:

- La cantidad.
- El ritmo.
- El género.



Foto 28

Respecto a la *cantidad* he registrado una gradación total de seis que van desde la risa contenida de unos pocos espectadores (*r*), a la risa abierta y ruidosa de la mayor parte del público *RRRR*. En el primer caso yo lo interpreto como un *conflicto* (*¿moral?*) que responde al desajuste entre la risa como reflejo espontáneo (expresión) y la risa como manifestación social (comunicación). Si se pierde el control, la risa se abre paso y se hace *explícita*, en el caso contrario será *reprimida*. Creo que el *ritmo* tiene que ver con la forma en que la risa se *transmite* y contagia entre los espectadores, generando una determinada dinámica en el público. La risa sostenida es aquella que persiste en solitario. En condiciones desfavorables puede extinguirse restaurándose el silencio. Pero en condiciones favorables puede desembocar en:

- La acumulación de otras risas, si la situación escénica tiene una evolución lenta y posee un desenlace progresivo (*sketch*¹⁹).

19. Literalmente "juguete cómico".

20. Literalmente "chiste improvisado".

- La explosión de risa en mayor o menor cantidad, si la situación escénica evoluciona de forma rápida y posee un desenlace brusco e imprevisto (*gag*²⁰).

En el apartado correspondiente al *género*, si nos atenemos exclusivamente a los casos observados, las mujeres parecen manifestar una mayor facilidad para reírse espontáneamente y mantener una respuesta individual prolongada en el tiempo, mientras que los hombres lo hacen de forma más progresiva, apoyándose unos en otros y avanzando en grupo.

C) Verbalizaciones.

El *murmullo* es un ruido de fondo generado por una conversación privada entre dos espectadores. Se convierte en comentario cuando el volumen aumenta lo suficiente como para que se haga claramente perceptible y, en algunos casos, se puede transcribir el contenido de la frase. Éstos han sido los comentarios recoridos:



Foto 29



Foto 30

- "Diez talegos" (repetición)
- "Sitio público" (repetición)
- [Se rasca los pies y hace bolitas]. "¡Anda hijo!" (femenino)
- [Confiesa que se orina en la cama]. "¡Qué lindo!" (femenino)
- [Golpea el buzón]. "Lo va a romper todo" (masculino)

Mientras que la repetición de una frase parece confirmar el discurso del personaje, los comentarios espontáneos parecen *responder* a un personaje que muestra sobre el escenario un comportamiento poco adecuado desde una perspectiva social. Resulta curioso que en los dos primeros casos esta conducta está relacionada con el sujeto y la *higiene* (problemas ligados a la educación del niño) y la reacción sea femenina, mientras que en el tercero, frente a la violencia (control de la agresividad), la reacción es masculina.

Los *gritos* y las *exclamaciones* son reacciones reflejas espontáneas intensas frente a una situa-

ción inesperada. Se han recogido un total de seis, de las cuales dos son calificados genéricamente como grito o exclamación, y cuatro han sido identificados con mayor precisión. De ellas, dos corresponden a situaciones de *violencia* donde un hombre golpea a una mujer, en uno de los casos la mujer esta embarazada. Otro grupo lo constituyen el *asco*, resultado de asociar provocativamente sexo + alimento. Por último, el *¡Uy!* aislado, tiene que ver con la insinuación sexual y la *coquetería*.

- "¡No!" (2) [El chico del bar golpea a la chica]
- Exclamación [Francis golpea a Chon embarazada]
- "¡No!" [La camarera cuenta que usó la compresa como bolsa de té].
- "¡Ah!" [La camarera dice: "salsa de coño"]
- Grito [Después de practicar sexo oral, el Travestido hace el boca a boca al Taxista desmayado]
- "¡Uy!" [El Travestido sale levantándose la falda]



Foto 31



Foto 32

D) Aplausos.

El aplauso es una manifestación de aprobación que el espectador quiere hacer llegar directamente al actor, es una de las respuestas más codificadas que puede manifestar el público. Cada cultura teatral manifiesta la aprobación de acuerdo con su propia tradición. En el caso de Occidente la interrupción de la acción representada para responder al aplauso del público, fue desterrada por el Naturalismo. Actualmente, sólo en el teatro infantil, en las variedades y en las manifestaciones de teatro callejero y popular, resulta socialmente aceptable aplaudir durante la representación. Dentro del teatro de sala a la italiana, desde un punto de vista de género, es más adecuado hacerlo en un espectáculo lírico que en uno dramático, en una pieza cómica que una trágica y con una propuesta que presente una estructura dramática fragmentaria y episódica, que en una cuya estructura sea continua. En este caso el aplauso suele producirse al finalizar la escena, el cuadro, el acto o más con-

vencionalmente, cuando concluye la representación. En este estudio los aplausos dentro de las representaciones han respondido a situaciones distintas:

1. *De carácter sexual.* Es la más frecuente, se da en cinco situaciones: dos tienen que ver con el deseo frustrado, dos con los órganos sexuales desde una perspectiva grotesca y una tiene que ver con el semen.



Foto 33

- *Marco dice: ... "nunca conseguí llevarme a la cama a..."*
- *Toni dice: ... "me quede con las ganas de joder"*
- *Franco dice a Paloma (una espectadora joven sentada en las primeras butacas): "¡Chochito!"*
- *La Chica describe a los hombres despectivamente "con unos tubos colgando".*
- *Franco le mancha la cara, a Marco, con semen.*

2. *De carácter emocional.* Despierta nuestra simpatía al presentarnos al personaje ingenuamente caracterizado como un bebé: *Tony sale con unos pañales y Franco con una bandera cantando "¡Atleti!"*

3. *De carácter moral.* Nos reímos de alguien que se estrella contra la realidad al comportarse de acuerdo con sus ideas: *La Chica le pega a Tony cuando este intenta defenderla de su novio. "¡Es mi hombre!, dice ella.*

Desde un punto de vista rítmico y formal, todas las explosiones de aplausos han venido precedidas por una escalada de risas dentro de una misma situación (en las situaciones²¹ 9, 17, 61, 73, 74, 103, 123) o por el rápido encadenamiento de risas de breves situaciones sucesivas (en la situación 17). Cumple así su función de clímax parciales dentro de la evolución de la tensión dramática.



Foto 34



Foto 35

VI. REGRESANDO A LAS CUESTIONES INICIALES.

Cuando procedí por primera vez a recoger datos en relación con este estudio experimenté una violenta sensación de pánico: frente a mí se abría el oscuro abismo del patio de butacas donde se escondía un grupo de personas cuyas reacciones parecían difíciles de abarcar e imposibles de describir. Progresivamente percibí una cierta orquestación entre los signos que parecían desprender su comportamiento, algo así como una melodía secreta. Me parecía estar asistiendo a un concierto con múltiples instrumentos, donde se estaba ejecutando una misma pieza, o quizás para ser más preciso, a una gigantesca banda de jazz donde músicos individuales improvisaban a cada momento, estableciendo insólitas colaboraciones con otros instrumentos que permitían distinguir con cierta nitidez una misteriosa armonía que conseguía imponerse al azar.

21. Todas las situaciones citadas en este apartado se corresponden a la tercera sesión de observación.



Foto 36

Allí estaba sucediendo algo, y ese algo era de naturaleza colectiva. Resulta muy revelador la descripción que realizan los observadores del grupo 2º cuando llegan con retraso a la representación y se encuentran de forma brusca con una atmósfera concreta, claramente perceptible para ellos, que proceden del exterior. Un ambiente "serio", "tranquilo y callado". Bertolt Brecht ya describió con detalle este fenómeno en 1948 (Brecht 1983, Pág.15) por eso pienso que, a pesar de las importantes diferencias culturales que pueden registrarse, es posible establecer comparaciones entre estudios de esta naturaleza realizados a partir de experiencias concretas distintas. Es esta operación, en definitiva, la que puede dar validez a un trabajo de investigación de estas características. (Goetz y LeCompte 1988, Pág. 23).

El proceso de recepción teatral está condicionado, tanto por el número de espectadores que es capaz de movilizar un determinado espectáculo, como por la curiosidad (inquietud) que suscita en ellos. Las expectativas afectan tanto al espec-

táculo (texto y actores fundamentalmente), como a la sala, al tipo de espectadores que se presupone acudirán a la representación, e incluso a la idea preconcebida sobre lo que debe ser el teatro. Esos adultos vestidos para la ocasión que acuden a un espacio amplio a contemplar una acción fundamentalmente verbal, constituyen un magnífico estereotipo para un espectador joven que acude por primera vez a una representación. Para un observador externo el nivel de expectativas depende, al menos, de tres criterios:

- la anticipación y el número de localidades vendidas.
- el número de espectadores que asisten.
- la inquietud que manifiestan (movimiento y ruido).

Creo que podemos considerar que existe un intercambio actor –espectador; de no existir no podrían explicarse las modificaciones observadas en el comportamiento de los espectadores. Pero este intercambio no es lineal, ni posee una naturaleza simple, existe una triple dimensión



Foto 37

respecto a la que el espectador parece movilizarse, según el momento en que se produce el intercambio: - su condición de personaje dentro de una ficción teatral.

- su condición de persona (actor) dentro de un teatro.
- su condición de símbolo capaz de activar en el espectador el recuerdo de una experiencia vivida.



Foto 38

Las tres dimensiones coinciden simultáneamente y depende del momento del intercambio, que el espectador repare más en uno u otro de estos aspectos. La primera dimensión es la que nos permite seguir la historia que nos están contando. La tercera dimensión corresponde a la capacidad del espectador para establecer asociaciones más profundas y remotas entre las imágenes que percibe y su propio mundo personal. Podría sugerirse que la segunda dimensión co-

bra protagonismo como defensa frente a la tercera en aquellas situaciones que parecen demandar un compromiso emocional en relación con aspectos (¿dolorosos?) de la vida que el espectador no está dispuesto a afrontar. Algo así como concentrarse en admirar la maestría técnica de Goya para no implicarse en los desastres que muestra y evitar así asociarlo con su propia experiencia real²². También podemos afirmar que existe un intercambio entre los espectadores, aunque su naturaleza no sea mecánica y posea un carácter complejo. Oscila entre su deseo de sentirse parte de un grupo y ver confirmada su actitud frente a la vida o, por el contrario, defender su propia identidad, discrepando frente a los otros. Esto último parece explicar la necesidad de justificar las propias reacciones y de identificar las reacciones dominantes como características de otros grupos (hombres, mujeres, jóvenes).



Foto 39

22. Ubersfeld desarrolla la idea de que el espectador experimenta la angustia "domesticada" de la representación trágica como una especie de "inmunización de la muerte". (Ubersfeld 1997: 339).

Ambos aspectos, pertenencia y exclusión, aparecen íntimamente ligados a la construcción de la identidad de cada individuo como sujeto de un espectáculo. La comunicación actor –espectador y la comunicación espectador- espectador forman parte inseparable del acto teatral y encierran su mayor misterio. Los únicos datos que yo conseguía observar en relación con esta cuestión eran los sonidos que recorrían la sala durante la representación. Su clasificación, los primeros intentos por establecer una cierta relación dinámica entre ellos, respondían a mi necesidad de reflejar su carácter vivo, fluido y cambiante. La representación sólo existe como proceso en el tiempo, los diversos cortes sincrónicos efectuados en el proceso de observación, aislados como “situaciones”, así parecen plantearlo.

No existe una sólo voz para el público. No creo que pueda aislarse en ningún espectáculo una voz tan poderosa como para silenciar a las demás, aunque sea perceptible una cierta armonía,



Foto 40



Foto 31

creo que no sería difícil identificar los sonidos, voces o silencios que establecen un contrapunto respecto a la reacción dominante. En cualquier caso las motivaciones internas que podrían justificar una misma reacción son de una variabilidad extrema y, en buena parte, inconfesables o incluso inconscientes. Las diferencias observadas respecto a la reacción y al recuerdo de la reacción, así como las justificaciones argumentadas sobre las mismas, apuntan en esta dirección. Igualmente resulta imposible determinar el grado de elaboración de un espectáculo por parte de un espectador. Podría oscilar desde cero, cuando el espectador se sitúa fuera de la representación para contemplarla como objeto material y valorar sus aspectos puramente técnicos, a un nivel tan extremo de introspección, que se enrede en sus propios pensamientos y acabe por perder el contacto con lo que sucede en ese momento sobre el escenario. En un nivel medio, el espectador sostiene la ficción con su credulidad y percibe al actor como personaje, esto es lo que permite que el hilo conductor del intercambio



Foto 42

no se rompa²³. El personaje existe entre la materialidad del actor y lo que éste sugiere, como símbolo de la realidad representada. En cualquier caso, esto es sólo una hipótesis de trabajo, y esta única cuestión justificaría un estudio de casos mucho más profundo, que excede ampliamente las posibilidades de este trabajo.

Finalmente considero que el único dato externo en relación con el impacto que la representación ha podido tener en un grupo de espectadores, sería la necesidad más o menos inmediata que siente un espectador de comunicarse²⁴ con otros espectadores. Esto se refleja en el agrupamiento precoz del público en el interior del teatro y en las escaleras de acceso, la demora en la salida y

la forma en que se diseminan grupos, más o menos numerosos, de espectadores, en el exterior del edificio. Creo que, inconscientemente y de forma simbólica, estos encuentros prolongan el disfrute de una representación que ha resultado satisfactoria o, al menos, ha logrado problematizar su experiencia como espectador²⁵.

VII. CONCLUSIONES INCONCLUSAS PARA UN INFORME PROVISIONAL.

Aunque la crítica utilice indistintamente ambos términos, el filósofo francés Alain Badiou establece una distinción clara entre público de cine y espectador de teatro. Badiou afirma que «*si hay cine por todas partes, es sin duda porque no requiere ningún espectador, sino únicamente las paredes de un público. Digamos que un espectador es real, mientras que un público no es más que una realidad cuya falta es tan plena como lo pleno, dado que no se trata más que de contar. El cine cuenta al público, el teatro cuenta con el espectador*» (Badiou 1993, Pág. 16 II). Creo que no he sido plenamente consciente del sentido último de esta afirmación hasta que realicé esta investigación. La distinción queda clara, si nos planteamos el tipo de red social efímera que tiende a configurarse en cada uno de estos distintos tipos de espectáculos.

23. El espectador oscila entre la identificación y la distancia con el personaje (Pavis 2000: 232) si bien no duda en sacrificarlo para mantener intacto el marco ideológico que le sirve de referencia, el teatro puede poner esto en evidencia.
24. Naturalmente esto está sujeto a las características propias de cada cultura. El grado en que cada cultura facilita la transmisión de ideas y emociones en el seno de un grupo es muy variable. Este estudio se ha realizado en un contexto occidental, europeo, mediterráneo, español, andaluz y concretamente malagueño.
25. José Antonio Sánchez plantea este concepto en relación con su definición de teatro contemporáneo (Sánchez, J.A. 1994)

El cine es impermeable a las relaciones del público, sólo puede preverlas pero no constatarlas en el momento en que se producen. En cualquier caso, es un proceso de comunicación unidireccional que selecciona y amplía focalizando rígidamente la atención del espectador a partir del montaje. El ojo de la cámara es el ojo del espectador. La combinación de ambas características dota al cine de un increíble poder de fascinación, ya que sólo pide al espectador que se someta por completo a su discurso. Todo acto de resistencia es inútil puesto que la imagen es autosuficiente y sólo está capacitada para mostrar simultáneamente un único punto de vista sobre la realidad representada.

El teatro, por el contrario, es necesariamente participativo; no se concibe sin la interacción real con un público concreto y sin la red de relaciones que se trenza en la propia sala. Creo que Badiou habla de público como un grupo desarticulado y potencialmente indefenso frente al discurso que presencia, que tiende a establecer un



Foto 43



Foto 44

poderoso nexo individual de naturaleza más psicológica que social, mientras que habla de espectadores como individualidades que se agrupan voluntariamente para compartir una determinada experiencia que es, fundamentalmente, de carácter social. Esto explica por qué el código oculto que rige el comportamiento en una sala de cine es mucho más relajado, ya que tiende a preservar actitudes individuales más dispares (palomitas, bebidas, besos, caricias, etc...), mientras que el que rige en un teatro es, comparativamente, mucho más formal.

El espectador debe «renunciar» en parte a su singularidad para poder formar parte de un grupo, más o menos amplio, con el que puede compartir una determinada experiencia. Podríamos afirmar que la suspensión de la individualidad en el espectador de teatro es simultánea a la suspensión de la credibilidad; sólo así se produce una comunicación fluida escenario - sala, sala - sala y sala - escenario. En realidad todo el dispositivo escénico luz \ sonido intenta destacar

la presencia del actor frente a la oscuridad \ silencio que envuelven al espectador. El objetivo es (con)centrar la atención de los espectadores en el actor, él es el centro de todas las miradas y el eje sobre el cual se produce el intercambio. A diferencia del cine el espectador sabe que sostiene el trabajo del actor con su atención. Al mismo tiempo que se trazan estas líneas centrales, que comunican la sala con el escenario, se va conformando una trama horizontal constituida por la percepción periférica que cada espectador tiene, de la reacción que se produce a su alrededor. No debe de entenderse este tejido como lazos estables que se instauran de una vez y para siempre; quizás se entendería mejor como una red que se teje y se desteje continuamente o como un intercambio fulminante de señales que aseguran que el tránsito por la representación se está realizando, por el grupo, de forma continua y simultánea. Si estas señales desaparecieran bruscamente, o su frecuencia en el tiempo disminuyese de forma radical, desaparecería el efecto que la comunicación teatral instaura. Esto



Foto 45



Foto 46

es claramente perceptible con el aplauso final de los espectadores, donde se rompe la ficción y se restaura el equilibrio entre realidad y representación. Al desatarse los nudos con la ficción también queda liberado el público de las «ataaduras» que unos espectadores tienen con otros. Resulta curioso observar la rapidez con que estos lazos se disuelven frente a la lentitud con la que deben ser instaurados:

- entrada progresiva de los espectadores (tanteos y expectativas).
- primeros momentos de espectáculo (establecimiento de un determinado tono y ritmo que van a regular los intercambios, entre el escenario y la sala).

Cuando un espectador entra tarde en la sala y se ve obligado a efectuar un ajuste individual, apresurado y a destiempo, percibe con claridad el grado de formalización de la situación de comunicación establecida en una representación. El acomodo del público tiene que ver con sus

creencias, convicciones, experiencias y expectativas sobre el espectáculo. Sus prejuicios y sus temores pueden confirmarse o ser sorpresivamente pulverizados, sus expectativas pueden cambiar, o verse más o menos satisfechas. En cualquier caso, es necesario un «acomodo» al espacio (simbólico) de intercambio, para garantizar el proceso de recepción. Aunque este proceso es estrictamente individual tiene que ver con el espacio real y simbólico que los demás ocupan. Así, cuando un individuo fracasa en este proceso «está fuera», ya sea de la representación o del grupo que configura el público.



Configuraciones instantáneas, lazos que se crean y se destruyen (señales de un sónar que determinan un perfil sonoro de la representación), redes que se suceden con la frecuencia suficiente en el tiempo para que cada espectador no caiga en el vacío de su propia soledad. La representación está viva porque refleja un ritmo, un pulso colectivo que existe para ahuyentar, aunque solo sea por un instante, la oscuridad y la muerte.

PRESTIDIGITADOR. Yo convierto sin ningún esfuerzo un frasco de tinta en una mano cortada llena de anillos antiguos.



Foto 47

DIRECTOR. [Irritado] ¡Pero eso es mentira! ¡Eso es teatro! Si yo pasé tres días luchando con las raíces y los golpes de agua fue para destruir el teatro.

PRESTIDIGITADOR. Lo sabía.

DIRECTOR. Y demostrar que si Romeo y Julieta agonizan y mueren para despertar sonriendo cuando cae el telón, mis personajes, en cambio, queman la cortina y mueren en presencia de los espectadores. Los caballos, el mar, el ejército de las hierbas lo han impedido. Pero algún día, cuando se quemen todos los teatros, se encontrarán en

los sofás, detrás de los espejos y dentro de las copas de cartón dorado, la reunión de nuestros muertos encerrados allí por el público. ¡Hay que destruir el teatro o vivir en el teatro! ¡No vale silbar desde la ventana! Y si los perros gimen de modo tierno hay que levantar la cortina sin prevenciones. Yo conocí un hombre que barría su tejado y limpiaba claraboyas y barandas solamente por galantería con el cielo.

PRESTIDIGITADOR. Si avanzas un escalón más, el hombre te parecerá una brizna de hierba.

DIRECTOR. No una brizna de hierba pero sí un navegante.

EL PÚBLICO de Federico García Lorca²⁶

José Antonio Sedeño López

Profesor de Dirección Escénica de
la ESAD de Málaga

Málaga, 3 de abril de 2000

26. Aunque la versión definitiva es de 1936 la primera edición completa se publica en 1976 y se lleva al escenario por primera vez en Madrid, en 1986, bajo la dirección de Lluís Pascual. En Andalucía se estrena bajo mi dirección, con alumnos de la Escuela Superior de Arte Dramático de Málaga, en 1995.

Referencias Bibliográficas

Las obras que relaciono a continuación han servido de apoyo teórico a este trabajo de investigación. Las fechas que siguen al nombre del autor se corresponden con la edición que he utilizado, con el objeto de que coincidan con las páginas citadas en cada caso. No obstante y siempre que ha sido posible, amplío esa referencia con los datos de su primera edición en su idioma original.

Badiou, A (1993): Rapsodia por el teatro, Málaga, Ágora. *Rapsodie pour le théâtre* (1991).

Brecht, B (1983): El pequeño organon para el teatro, Granada. Don Quijote. Primera edición en alemán 1948.

Bergson, H.(1996): Introducción a la Metafísica / La risa, México, Porrúa. Primera edición en francés 1903.

Bertucelli Papi, M. (1996): ¿Qué es la Pragmática?, Barcelona, Paidós. *Che cos'è la pragmatica*, Milán, Fabri (1993).

Bobes Naves, M. C. (1989): La Semiología, Madrid, Síntesis.

Bunge, M. (1995): La ciencia su método y su filosofía, Editorial Sudamericana.

Cassirer, E. (1974): Antropología Filosófica, México, Fondo de Cultura Económica. Primera edición en inglés 1944.

Eco, U (1995): Tratado de Semiótica General. Barcelona, Lumen. *A Theory of Semiotics* (1976).

Eisner E. W (1998): El ojo ilustrado, Barcelona, Paidós Educador. *The enlightened eye. Qualitative inquiry and the enhancement of educational practice* (1990).

García Lorca F. (1987): El público. Madrid, CDN.

Goetz J.P y Lecompte M.D (1988): Etnografía y diseño cualitativo en investigación educativa, Madrid, Morata. Primera edición en inglés 1984.

Kantor, T. (1984): El teatro de la muerte. Buenos Aires. De la Flor. Primera edición en francés 1977.

Pavis, P (1994): El teatro y su recepción, semiología, cruce de culturas y postmodernismo. La Habana, UNEAC.

Pavis, P.(1998): Diccionario del teatro. Barcelona, Paidós. *Dictionnaire du théâtre*, París, Dunod (1996).

Pavis, P. (2000): El análisis de los espectáculos. Barcelona, Paidós. *L'analyse des spectacles*, París, Nathan (1996).

Pavis, P. (2000b): La cooperación textual del espectador, Aula de Teatro. Universidad de Málaga, Cuadernos de Estudios Teatrales nº 16.

Sánchez, J.A. (1994): Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica. Aula de Teatro. Universidad de Málaga, Cuadernos de Estudios Teatrales nº 3.

Ubersfeld, A (1997): La escuela del espectador. Madrid, ADE. *Lire le théâtre*, París, Belin (1996).

Velasco H. y Díaz de Rada A. (1997): La lógica de la investigación etnográfica, Madrid, Trotta.

Fuentes documentales.

Dentro del trabajo de investigación los textos en cursivas corresponden a fragmentos extraídos del diario de observación, del análisis de las fotografías o de comentarios incluidos en las entrevistas. En lo sucesivo dejo constancia de su origen mediante una nota donde figuran los datos que permiten identificar con precisión su procedencia.

- [SESIÓN IIª ENTRADA FE3.2.].
- [SESIÓN IIª ENTRADA FE3.3.].
- [SESIÓN Iª ENTRADA (FOTOS 2-5) FE1.].
- [SESIÓN IIIª ENTRADA (FOTOS 26-37) FE.3.4.]
- [SESIÓN IIª SALIDA (FOTOS 21-25) FS2.1.y FS2.2.]

- [SESIÓN IIIª SALIDA FS.2.]
- [ENTREVISTA IIª : situación 32]
- [ENTREVISTA IIª: situación 19]
- [ENTREVISTA IIª situación 39]
- [ENTREVISTA Iª situación 32]
- ① [ENTREVISTA IIIª: situación 106]
- ② [ENTREVISTA IIIª : situación 73]
- ③ [ENTREVISTA Iª: situaciones 18 y 34]
- ④ [ENTREVISTA IIIª: situación 38]
- ⑤ [ENTREVISTA IIIª: situación 74]
- ⑥ [ENTREVISTA IIIª: situación 64]
- ⑦ [ENTREVISTA Iª: situación 32]

José Antonio Sedeño
La mirada del espectador
R.P.I. 6706

1. El jefe de sala tras la puerta de entrada al Teatro Cervantes.
- 2- 5. El público del Teatro Cervantes antes de la representación de "*Torito Bravo*" de Paxto Tellería, en la puesta en escena dirigida por Lander Iglesias, con Aitor Maza y Paxto Tellería. Málaga, 10 de marzo de 1998.
- 6- 13. El público después de esta representación.
- 14- 20. El público del Teatro Cervantes antes de la representación de "*30 millones de gilipollas*" de Eloi Beato y Mauro Entrialgo, en la puesta en escena dirigida por Roberto Cuesta, compañía Sobradún. Málaga, 12 de marzo de 1998.
- 21- 25. El público después de esta representación.
- 26- 37. El público del Teatro Cervantes antes de la representación de "*Trainspotting*" de Irvine Welsh, en traducción y dirección de Eduardo Fuentes, con Nacho Novo, Roberto Cairo, J. A. Palomeque y Alexandra Fierro. Málaga, 14 de marzo de 1998.
- 38- 46. El público después de esta representación.
47. Una espectadora sale del Teatro Cervantes.

TÍTULOS APARECIDOS

Año 1994

1. Miguel Romero Esteo
Del Mediterráneo arcaico y el Teatro Contemporáneo.
2. Francisco Valcarce
Teatro Contemporáneo: Un espacio para la investigación y la imaginación. Influencias e impregnaciones. (Apuntes para una historia de la innovación escénica)
3. José Antonio Sánchez
Dramaturgias de la complejidad: Sobre la génesis de la nueva escritura escénica.
4. Marianne Van Kerkhoveen
La Fusión de la Ideología y de la Estética en el Teatro Contemporáneo.

Año 1995

5. Juan Antonio Hormigón
El sentido actual del teatro.
6. José Antonio Sedeño
La Puesta en Escena como proceso de investigación: "EL PÚBLICO" de Federico García Lorca.
7. Sara Molina
Teatro Contemporáneo: El compromiso con una ética y una estética.
- Antonio Fernández Lera
Teatro del Siglo XX: Otras tradiciones. Otras realidades.

Año 1996

8. Juan Ruesga
Reflexiones sobre el Espacio Escénico Hoy.
- Manuel Llanes
El Festival Internacional de Teatro de Granada: Un Espacio más allá de la Indiferencia.

Año 1997

9. José Monleón Bennacer
El Actor Mediterráneo.

Salvador Távora
El teatro, su historia y el Mediterráneo.

Francisco Ortuño Millán
La Materia del Actor.

10. Jean-Marie Pradier
El animal, el ángel y la escena.

José Sanchis Sinisterra
Por una teatralidad menor.

Miguel Romero Esteo
De la dramaturgia mediterránea y sus raíces.

Año 1998

11. José Luis García Sánchez
Don Ramón María del Valle Inclán y el Cine.

Ricardo Iniesta
Valle-Inclán a través del tiempo. De la dramaturgia modernista a la contemporánea.

12. César Oliva
El Montaje en el Teatro de Valle-Inclán.

Etelvino Vázquez
La Interpretación en Valle-Inclán.

Año 1999

13. Juan Antonio Bardém
De las diversas formas de morir
Antonio Sánchez Trigueros
La Casa de Bernarda Alba; De Margarita Xirgu a Calixto Bieito
(Crónica incompleta de un itinerario escénico).

14. Ian Gibson
Federico García Lorca. El Hombre y su Misión.
Lluís Pasqual
La Barraca y Federico García Lorca

Año 2000

15. Miguel Romero Esteo
Mi personal visión Post-Vanguardia del teatro

José Antonio Sánchez
La Estética de la Catástrofe.

16. Patrice Pavis

La Cooperación Textual del Espectador.
A propósito de algunas puestas en escena de textos contemporáneos en Aviñón 1999.

Juan Carlos Pérez de la Fuente

Teatro para un Nuevo Tiempo: Ceremonia y Rito.

Año 2001

17. José Monleón

Teatro Contemporáneo: La Sociedad y los Especialistas.

La Fura dels Baus

Postmilenio: Teatro. Hombre. Tecnología.

TEATRO DIGITAL

18. Eugenio Barba

Conocimiento tácito: Herencia y pérdida.

Rodrigo García

Cero

19. Vicente León

Libertad Creativa, Rigor Escénico y Contemporaneidad.

Jorge Cobos

Ofelia es una nube. Una visión inestable de las Artes Escénicas Contemporáneas.

Año 2002

20. Antonio Meliveo

Una Topografía de Sombras. Cinéma Terror.

Sara Molina

Escena XXI: Fragmentos de una conversación Universal.

21. Francisco Valcarce

Nueva Escena: Contemporaneidad y Periferia.

22. José Antonio Sedeño

La mirada del espectador. Un estudio etnográfico sobre la condición de espectador.

Agradecimientos:

A todos los espectadores que han participado en este estudio y, en concreto, a Fernando García Rimada por su amor al teatro.

A Salomón Castiel y al personal del Teatro Cervantes por su gran profesionalidad.

A todos los profesores del departamento de Didáctica y Organización Escolar, por su compromiso y, muy especialmente, a Nieves Blanco por su paciencia y la calidad humana de su trabajo.

A Patrice Pavis por su crítica, su apoyo y sus consejos precisos.

A la E.S.A.D y al Aula de Teatro de la Universidad de Málaga, por su compromiso con la investigación teatral.

A Rafael Castillo Romero, Paqui Díaz y Jorge Rivera por su amistad y por su valiosa colaboración en la presentación de este cuaderno.

A Carmen Alcántara y a mis hijas, Carmen y Alicia, por su comprensión y su afecto.

A todos ellos: gracias por permitirme disfrutar realizando este trabajo.

... / ...

"Días felices" de Samuel Beckett (1995, ESAD de Málaga), "Tres tintos con anchoa" de Fernando Martín Iniesta (1998, lectura dramática para DGC de la Universidad de Málaga), "El safari" de José Moreno Arenas (2000, lectura dramática para DGC de la Universidad de Málaga), "El hombre del saco" de Miguel Palacios (2000), "Provocarte" (2000, Taller de Teatro Contemporáneo de la ESAD de Málaga, performace), "Los restos: Fedra" de Raúl Hernández Garrido (2001, lectura dramática para DGC de la Universidad de Málaga), "Donde habita el olvido" (2001, Taller de Teatro Contemporáneo de la ESAD de Málaga).

Dentro del Taller de Dirección Escénica ha coordinado, con alumnos de esta especialidad, la puesta en escena de los siguientes espectáculos "Macbeth" de W. Shakespeare (1991), "Ubu Rey" de Alfred Jarry (1992) y "Las Bacantes" de Eurípides (1993).



UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



UNIVERSIDAD DE CANTABRIA



JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejería de Educación y Ciencia
Delegación Provincial
Málaga
E.S.A.D.



UNIVERSIDAD DE GRANADA

2002

Colabora

MÁLAGA ESCENA ABIERTA
Cultura y Artes Escénicas Contemporáneas