

# LA IMAGEN PRESENCIAL COMO ACTO PÚBLICO DE ESCENIFICACIÓN

(Teatralidad y vida cotidiana)

*Tesis doctoral presentada por:*

Diego Román Carlos Panera Mendieta

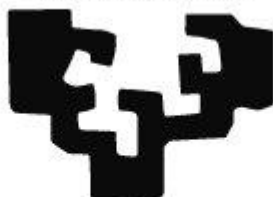
*Director:*

Dr. Josu Rekalde Izagirre

Departamento de Arte y Tecnología

Año 2020

eman ta zabal zazu



Universidad  
del País Vasco

Euskal Herriko  
Unibertsitatea



## ÍNDICE:

- **Introducción** (Pág. 11)
  
- **1.-LA PRESENCIA DE LA FIGURA HUMANA EN LA SITUACIÓN COMUNICATIVA** (Pág.15)
  - 1.1 LA ESCENIFICACIÓN COMO ESTUDIO VISUAL** (Pág. 17)
    - 1.1.1 Hacia una clarificación de los elementos esenciales de la escenificación (Pág.17)
    - 1.1.2 El carácter presencial en el Evento Escénico (Pág. 19)
  
  - 1.2 LA ESCENIFICACIÓN COMO ACTO DE COMUNICACIÓN** (Pág. 21)
    - 1.2.1 La noción de situación en relación al espacio y a la interacción (Pág. 24)
    - 1.2.2 El concepto situacional en el teatro (Pág. 29)
  
  - 1.3 ESCENIFICACIÓN Y VIDA PÚBLICA** (Pág. 32)
    - 1.3.1 Espacio de transmisión y comunicación (Pág. 33)
    - 1.3.2 El personaje como noción común (Pág. 36)

- **2.-EL PÚBLICO Y EL ESPACIO DE ESCENIFICACIÓN** (Pág. 41)

**2.1 EL ACTO PÚBLICO DE PRESENTACIÓN** (Pág. 43)

2.1.1 El Público: El Espacio Escénico en su marco de referencia (Pág. 45)

2.1.2 La escenificación como acto de convocatoria pública (Pág. 49)

2.1.3 La atención del público (Pág. 53)

2.1.4 Escenificación y frontalidad. (Pág. 56)

**2.2 EL ESPACIO ESCÉNICO** (Pág. 59)

2.2.1 El espacio escénico como emisor presencial (Pág. 59)

2.2.2 La presentación pública como escenificación (Pág. 61)

2.2.3 El distanciamiento (Pág. 63)

**2.3 EL ESPACIO ESCÉNICO COMO JUEGO DRAMÁTICO DE EVOCACIÓN:  
ESPACIOS VIRTUALES** (Pág. 65)

2.3.1 Sobre la Dramaturgia y el espacio (Pág. 68)

2.3.2. Espacio Escenográfico, espacio Dramático (Pág. 69)

2.3.3 *Epojé*: fabular, imaginar (Pág. 71)

2.3.4 Espacio y memoria (Pág. 75)

- **3.-LA EXPRESIÓN HUMANA EN SU ENTORNO ESPACIAL COMO IMAGEN, MOVIMIENTO Y SONIDO** (Pág. 79)
  - 3.1 *LA IMAGEN HUMANA COMO ELEMENTO EXPRESIVO*** (Pág. 81)
    - 3.1.1. Imagen y movimiento de la figura humana (Pág. 81)
    - 3.1.2 Gestualidad y dinámica corporal (Pág. 82)
  - 3.2 *EL SONIDO EN ESCENA*** (Pág. 86)
    - 3.2.1 La voz y el sonido como expresión (Pág. 86)
    - 3.2.2 El sonido en el lenguaje verbal (Pág. 90)
  - 3.3 *EL ESPACIO Y EL TIEMPO*** (Pág. 92)
    - 3.3.1 Espacio y cuerpo como comunicación (Pág. 92)
    - 3.3.2 El tiempo como factor de comunicación no verbal (Pág. 95)
  - 3.4 *MOVIMIENTO, EMOCIÓN E IMAGEN EN LA EXPRESIÓN HUMANA***  
(Pág. 97)
    - 3.4.1 La gestualidad en la vida cotidiana (Pág. 97)
    - 3.4.2 La imagen personal (Pág. 101)
    - 3.4.3 Espontaneidad y retracción en las emociones (Pág. 106)
    - 3.4.4 Micro-expresiones (Pág. 111)
    - 3.4.5 Motivaciones emocionales para un catálogo de las expresiones humanas  
(Pág. 112)

- **4.-LA COTIDIANEIDAD COMO DRAMATIZACIÓN Y ESCENIFICACIÓN** (Pág. 119)
  - 4.1 LA VIDA COTIDIANA COMO BASE DEL JUEGO DRAMÁTICO** (Pág. 121)
    - 4.1.1 El sujeto como entidad social (Pág. 121)
    - 4.1.2 Dramaturgia y orden público cotidiano (Pág. 124)
    - 4.1.3 Motivación en las acciones humanas (Pág. 127)
  - 4.2 LA IMAGEN PÚBLICA PROYECTADA: EL JUEGO DE LAS REPRESENTACIONES** (Pág. 129)
    - 4.2.1 El control expresivo (Pág. 131)
    - 4.2.2 Territorialidad personal (Pág. 134)
    - 4.2.3 Infracciones de territorialidad (Pág. 137)
    - 4.2.4 La interacción a través de las situaciones sociales (Pág. 139)
  - 4.3 TIEMPOS Y MARCOS EN LA INTERACCIÓN** (Pág. 143)
    - 4.3.1 El Tiempo en la Interacción (Pág. 143)
    - 4.3.2 El Marco (*frame*) de significación (Pág. 145)
  - 4.4 ELEMENTOS DE LA ESCENIFICACIÓN SITUACIONAL COTIDIANA** (Pág.150)
    - 4.4.1 El *Establishment* (Pág. 153)
    - 4.4.2 *Performance* con programa prefijado (Pág. 154)
  - 4.5 LA NOCIÓN SITUACIONAL** (Pág. 155)
    - 4.5.1 El sujeto en la interacción social y el orden público: Adaptaciones y conflictos (Pág.157)
    - 4.5.2 La credibilidad en la interacción (Pág. 160)

- **5.-TEATRALIDAD EN LA VIDA COTIDIANA** (Pág. 165)

**5.1 PERSONAS Y PERSONAJES** (Pág. 167)

5.1.1 Imagen y ocultación (Pág. 169)

5.1.2 La creación de situaciones (Pág. 171)

5.1.3 La dramaturgia social (Pág. 173)

5.1.4 Espontaneidad y habilidad emocional (Pág. 175)

**5.2 CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE REALIDAD** (Pág. 176)

5.2.1 Comunicación: Intercambio e Interpretación: los Marcos (Pág. 180)

5.2.2 Roles y Lazos emocionales (Pág. 182)

**5.3 PRESENTACIÓN Y RE-PRESENTACIÓN** (Pág. 183)

5.3.1 Representación (Pág. 186)

5.3.2 Confianza (Pág. 189)

- **6.-TRAS LAS HUELLAS DEL TEATRO** (Pág. 191)

**6.1 LA METÁFORA TEATRAL COMO HERRAMIENTA** (Pág. 193)

6.1.1 Teatralización y teatralidad (194)

6.1.2 *OPSIS*: Las primeras huellas del Arte Escénico (Pág. 196)

6.1.3 El comienzo de un sistema para del arte escénico occidental (Pág. 200)

## **6.2 LA EXPRESIÓN EN ESCENA COMO CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA**

(Pág. 203)

6.2.1 El teatro como lugar apropiado para la escenificación (Pág. 205)

6.2.2 La alargada sombra de Shakespeare (Pág. 209)

6.2.3 Del *Teatro a la Italiana* a los pioneros del Teatro Contemporáneo

(Pág. 212)

## **6.3 EL PÚBLICO COMO PARTE EN EL ARTE ESCÉNICO** (Pág. 221)

6.3.1 Convención en la Escenificación (Pág. 221)

6.3.2 Disrupciones a la convención escénica: Teatro Absurdo y Happening  
(Pág. 226)

6.3.3 Experiencias entorno al juego del rol del público. (Pág. 229)

6.3.4 El espacio escénico como Experiencia de Arte Total (Pág. 234)

6.3.5 Dramaturgia, espacio, reglas del juego escénico y verosimilitud (Pág. 237)

6.3.6 El actor como “voyeur sensible” (Pág. 239)

- **7.- CONCLUSIONES** (Pág. 245)



- **ANEXO: PROCESOS PERSONALES DE PRÁCTICAS ESCÉNICAS**  
(Pág. 255)

**Introducción** (Pág. 257)

***EL TEATRO DE TEXTO COMO INTERACCIÓN SITUACIONAL*** (Pág. 258)

La condensación situacional: *Un Dios Salvaje*” (Pág. 258)

Análisis situacional (Pág. 260)

***EXPERIENCIAS EN BIDEBARRIETA GUNEA*** (Pág. 267)

Integración situacional de imagen espacial y rol de público (Pág. 267)

Los eventos de “Teatro Divergente” (Pág. 269)

- **BIBLIOGRAFÍA** (Pág. 281)



## INTRODUCCIÓN

### **Teatralidad y vida cotidiana**

La idea de lo “teatral,” como efecto perceptible, parece estar asumida hoy en día de manera tácita por la comunidad social. La sobreactuación, el engaño o la afectación, así como el actual marco de las “fake news”, son elementos contemplados como cotidianos y parecen disputar el terreno al oficio de la creación de ficción.

Efectivamente, las presentaciones públicas de las personas son a menudo asociadas recurrentemente con elementos propios del teatro. Por ello, resulta muy sugerente acercarse a los mecanismos que se reproducen en los entornos y situaciones de las presentaciones comunicativas humanas comunes y que parecen apuntar hacia un concepto muy próximo a lo teatral.

Por otro lado, lo presencial y lo no presencial en la comunicación humana va tomando nuevos derroteros con el devenir de los tiempos (Aumont, 1992; Kanizsa, 1986). El acto público y la escenificación, como hechos presenciales, adquieren un peso diferente en medio de un mundo de imágenes, de situaciones y de actos virtuales. Paralelamente, la línea que separa la presentación como proyección pública fundamentada en la credibilidad y la representación como ficción y como arte, se muestra más tenue que nunca.

### **Arte y ciencia en el acto escénico**

Más allá de las prácticas escénicas experimentales directas en sus diversas variantes y de algunas vías abiertas por las artes performativas, desde el propio mundo del arte dramático parece no plantearse un camino específicamente científico que recoja siquiera las ideas fundamentales que se están desarrollando acerca de estos temas desde hace décadas en la investigación de otras disciplinas.

Esas ideas y teorías provenientes de diversas áreas del conocimiento, pueden brindar importantes herramientas que muestran la concomitancia y la estrecha relación entre la vida cotidiana y el arte actoral y escénico.

En efecto, el estudio de la interacción en la comunicación, a partir de la psicología y la sociología, puede aportar mucha luz también sobre el mundo de las artes escénicas. Particularmente, la vía abierta por algunas importantes corrientes sociológicas facilita la comprensión de la relación entre la vida cotidiana con el arte dramático y el acto de escenificación.

### **Hipótesis general**

En este sentido, la hipótesis general de esta investigación estriba en plantear que la noción de la teatralización se halla muy próxima a la capacidad natural humana efectiva para la dramatización involuntaria a partir de los roles sociales y de los deseos propios o compartidos. Dicha hipótesis será articulada en este trabajo mediante un acercamiento a la idea de “noción situacional” (Thomas, 2005) como unidad esencial y de presencia hegemónica en cualquier dramatización y, como consecuencia, en el arte dramático por delante de otros términos escénicos. Por tanto, la cuestión a responder esencialmente es la de saber si en las comunicaciones presenciales de las personas existe una dramatización cotidiana o sucinta y el papel que puede jugar en ella la imagen física y el lenguaje no verbal a través de las emociones.

### **Metodología**

Metodológicamente se procederá en una doble vertiente. Por una parte, se abordará una recapitulación documentada de los componentes visuales y espaciales de exhibición y de encuentro público en la historia de la representación escénica presencial como arte, incidiendo particularmente en el aspecto del alcance de la imagen espacial física y material y de la proyección de la imagen corporal desde su base emocional como clave esencial y determinante del acto de escenificación. Por otro lado, se llevará a cabo un

repasso bibliográfico de aquellas corrientes etno-sociológicas y micro-sociológicas que puedan aportar una visión crítica de los roles en la vida cotidiana (Goffman, 2006).

Finalmente, se tomará como base empírica de referencia el conjunto de trabajos y prácticas escénicas realizados por el autor como director teatral en estos tres últimos años (Anexo), así como el trabajo de campo efectuado como Suficiencia Investigadora, ambos estrechamente relacionados con la temática de estas cuestiones.

## **Estructura**

Por lo tanto, la estructura de este trabajo tiene como punto de partida el conjunto de características del componente visual del acto de escenificación recalando inicialmente en su esencia como estructura comunicativa. A continuación, se analiza de forma expresa el factor imprescindible del espacio dado como encuentro con el público a quien va dirigida tal comunicación para después abordar las diferencias y concomitancias entre actos de presentación y representación.

Seguidamente, se abordará el protagonismo escénico de la figura humana en su capacidad de comunicación expresiva y en su relación con el espacio físico; la capacidad de creación de movimiento, imágenes y sonido a partir de las emociones, para adentrarse después de forma extensa en lo que se estima como trascendentales aportaciones teóricas desde el enfoque dramático y situacional de algunos importantes estudios de carácter sociológico cuyo sentido y coherencia es significativo deudor al arte escénico como su esencial metáfora instrumental, como elemento revelador de su esencia y también como desencadenante de este presente trabajo de tesis.

Finalmente, se retornará al mundo del arte escénico y el teatro centrándose en su génesis, sus más importantes hitos y los nuevos rumbos que despuntaron a finales del siglo pasado

con el objetivo de inscribir los conocimientos sociológicos tratados aquí en el contexto del arte escénico contemporáneo.

Como Anexo documental se adjuntan también el mencionado conjunto de trabajos realizados en los últimos tres años como puesta en práctica de las ideas desarrolladas aquí en diferentes contextos.

**1.-LA PRESENCIA DE LA FIGURA HUMANA EN LA SITUACIÓN  
COMUNICATIVA**





## **1.1 LA ESCENIFICACIÓN COMO ESTUDIO VISUAL**

### **1.1.1 Hacia una clarificación de los elementos esenciales de la escenificación**

Aunque la cultura visual no pueda ser considerada como una disciplina, muchos estudios actuales giran directa o indirectamente en torno a esta idea. Ahora bien, apuntalar dicho concepto puede resultar problemático. Para empezar, parece querer presentar, o al menos dejar traslucir, una idea de nuestra cultura actual como una cultura esencialmente visual. En todo caso, parece claro que ello no sería más que una acepción superficial, aunque sí parece existir un deseo o intención de plantear un territorio específico de lo visual con independencia de otras lecturas semióticas. Por otra parte, el origen de los estudios visuales se encuentra principalmente en los estudios de la Historia del Arte y en su propia contestación y puede ser razonable también inscribir los análisis expuestos en este documento acerca del arte de la escenificación dentro del marco de un estudio visual.

En relación a este trabajo presentado, no se trata tanto de determinar qué hay puramente visual en la escenificación, puesto que lo puro en lo visual siempre será muy discutible, sino hacer un acercamiento a sus elementos primordiales a partir de esta vía.

Se propone tomar la escenificación pública como un objeto a considerar y determinar gracias a las pautas y formas de su visibilidad particular y en la que es capaz de aglutinar y reflejar las de los importantes territorios artísticos y sociales que en ella confluyen.

Por otro lado, al igual que resulta problemático dar por buena la aceptación de una retórica basada en la “realidad” -solo por el mero hecho de que esté basada en determinados aspectos de la visión o la percepción material-, no deja de ser particularmente interesante estudiar la escenificación como objeto físico. Aun así, es preciso reparar en que la relación entre la escenificación como objeto material y la interpretación que hacemos de ella será siempre subjetiva en todo caso y que no se pretende demostrar que exista un vínculo como tal por mucho que la apariencia visual pueda determinar su significado.

El fin de este trabajo no es solo analizar la escenificación como objeto de “encuadre” sino también el mismo acto de encuadrarlo para ser recibido públicamente, ya que son estos dos elementos - escenificación y espectadores- indisolubles considerando el arte

escénico como un evento netamente presencial. Por lo tanto, estas dos vertientes indisociables conllevarán, no solo diferentes formas de visualidad, sino también una insoslayable perspectiva social.

El evento visual presencial como objeto resulta una imagen de tipo experiencial para la mirada. La mirada supone también un encuadre. Ella es un receptor humano de primer orden, pero sujeto también a otros muchos elementos activos en nuestra mente y cuerpo. Cohabitan en nosotros otras actividades humanas que tienen importantes grados de visualización como la escucha, la lectura, oler o saborear, cuyo poder de construcción de imágenes mentales va mucho más allá de una mera ilustración gráfica o física.

Por lo tanto, independientemente a las formas de singularidad visual que proporcionan esos encuadres desde la escenificación material, es importante también reparar en el propio acto de presenciar un acto exhibido y en las resonancias que posee desde una perspectiva de las identidades personales y los sistemas y relaciones sociales.

No hay pretensión alguna de argumentar que las imágenes se resisten al lenguaje o que la imagen es sustitutiva al lenguaje (“una imagen vale más que mil palabras”), precisamente la idea es la contraria, ya que hay muchas palabras que están detrás de esas imágenes y muchísimas resonancias individuales y sociales que las impregnan. Por todo ello, lo visual en nuestro estudio no es tanto un objeto sino un medio para conocer mejor una práctica hacia la presentación o la representación pública. En este sentido, lo que vemos es solo una parte de lo que no vemos, lo visual no es propiamente real por sí mismo (Kanizsa, 1986) es una apariencia, pero puede comportar elementos legibles. Para ello, tendremos que analizar las relaciones entre lo que se ve y los que lo pueden ver. De la misma manera, se analizará qué sistemas desencadenan dicho tipo de visualidad desde la creación y también desde la recepción.

Aunque la percepción está en el principio de la recepción de una imagen, hay que reiterar la idea de que estamos siempre frente a nuestra propia interpretación. La visión es un acto que está, de hecho, íntimamente ligado a una actividad instintivamente lectora. Por otro lado, la división que portamos entre mente y cuerpo en nuestra herencia cultural hará que sobrevuele siempre un cierto punto de vista de tipo ideológico en nuestra mirada. Por ello, encontraremos en la imagen de la escenificación, retazos y resonancias de un orden social que comunica reproduciendo o explorando unos u otros aspectos de la sociedad. Esa herencia cultural y sus diferentes expresiones no pueden definirse de una manera

excesivamente concisa o perfecta, ahora bien, pueden ser objeto de nuevos discursos o nuevas revisiones de significado.

Como hemos señalado, lo visual y lo cultural son términos permeables y discutibles, pero sin duda, nos podrán ayudar al estudio y a la mejor comprensión de las expresiones artísticas humanas.

Lo que se nos ofrece a nuestra mirada, de entrada, posee un sistema de relaciones complejas con lo que no vemos, pero tiende a ser estimado como evidencia o verdad. Lo visto sobre un objeto es considerado como un aspecto de su propiedad relativa. Sin embargo, cuando vemos y también oímos, la relación entre sujeto y objeto no se basa solamente en las propiedades de éste sino también en la relación cuerpo/ objeto (Merleau-Ponty, 1984).

### **1.1.2 El carácter presencial en el Evento Escénico**

Las Artes Escénicas, en estas últimas décadas, han roto en cierto modo los límites de la dramaturgia clásica y su modelo comunicativo. El Arte Escénico contemporáneo se sumerge en muchas ocasiones en la confrontación o discusión acerca de la distancia y las relaciones entre la escenificación y el espectador. Se trata de poner en cuestión las convenciones propias del espacio, la figura, el cuerpo, el objeto o la temporalidad.

Igualmente, son cuestionados los principios dramaturgicos tradicionales o más recientes y ha ido desnudándose de elementos accesorios. En este contexto, la figura del receptor, el público, el espectador, reaparece una y otra vez, insoslayable e imprescindible para sus fines y para corroborar el propio hecho comunicativo. Por ello, se trata de poner también en cuestión en sus diversos hilos ese artefacto llamado espectáculo. Desde la escena, se ha tratado de cuestionar la escenificación desde la propia palabra, desde el silencio del

cuerpo, o desde el “sonido” del gesto. A partir de los años 50 y 60 grupos como *Leaving Theater*, *Bread and Puppet*, elementos como el *Happening* o movimientos artísticos como *Fluxus*, recogieron el testigo de los innovadores del arte escénico. Desde Brecht, Artaud o Beckett al movimiento *Dadá* y la nueva danza contemporánea, se han ido abriendo y marcando los nuevos caminos de la escenificación interdisciplinar a partir de cierta ruptura de jerarquías tanto en el trabajo interno, con la irrupción de la creación colectiva, como en la relación con el público, buscando cierta integración o provocación del espectador (Lorente Bilbao, 2013).

Es así como, en la actualidad, es preferible abordar cuestiones relativas a la escenificación desde una perspectiva interdisciplinar y es precisamente el marco de un estudio visual el que mejor puede apuntar hacia una atención expresa hacia objetos, procesos y métodos de investigación artística.

Desde la perspectiva de la interdisciplinaridad de un estudio visual, la *Escenificación* no presupone una realidad como tal sino un reflejo de una expresión entretejida de pensamientos y discursos compartidos en los que la misma investigación se encuentra imbricada.

La escenificación implica desde luego un proceso en curso, un cronotopo, un espacio temporal que entra o refuta las convenciones tradicionales propias. Pero son sus elementos y términos comunicativos los que más nos pueden proporcionar detalles acerca de sus relaciones internas y con el público, de sus pautas y funcionamiento más preciso.

El diálogo o relación entre el creador y el público estuvo lastrado en los primeros compases de los pioneros de la renovación del arte escénico en el siglo XX por una cierta negatividad hacia el rol del espectador, a su marco de pasividad; había que removerlo, había que volverlo activo y partícipe. A partir de la concepción tradicional que lo inhabilitaba y le hacía delegar en la iniciativa en el juego de la escenificación, es desde la propia creación donde aparece por primera vez la capacidad de refutar esa distancia. Se comenzó a fraguar un principio de esa especie de Arte de la Distancia al que hace referencia Rancière (2010). Pero era desde el autor o desde el escenario desde donde se revelaban los cauces para hacerlo, dando por hecha la incapacidad del espectador para acceder a esa ruptura de la distancia.

Los modos más contemporáneos de escenificación tratan ahora de investigar esa distancia, la continuidad y discontinuidad y qué diferentes cauces pueden ser posibles para llegar a los espectadores. Se acercan a las diferentes formas de expresión que confluyen en este arte y a una participación cognitiva del espectador dejando a un lado la idea única del autor como inagotable recurso.

Nos encaminamos pues hacia el análisis de los reflejos de expresiones vivas, a través de diferentes vías o marcos sensibles, de objetos y espacios comunes. Se trata de estudiar no el qué representa una escenificación sino el cómo se llega a esa recreación visual. Todo ello a partir de un orden establecido en el espacio y el tiempo, el mismo orden que determina a quién se le supone la acción o la creación frente al que se le presupone la recepción, la pasividad o delegación. En suma, un orden administrador de roles formales, de competencias e incompetencias siempre en discusión.

Partimos pues de un acto de comunicación que efectúa un producto de tipo audiovisual vivo y necesita espectadores presenciales indefectiblemente, por lo tanto, lo convierte en un acto dentro de un marco social y presenta, en cualquier caso, como presentación efectiva, un ángulo, un encuadre visual de algún tipo de acción de los actantes. En el análisis de “encuadres” nos extenderemos más adelante sobre estos aspectos tanto desde el punto de vista sociológico como visual y teatral.

## **1.2 LA ESCENIFICACIÓN COMO ACTO DE COMUNICACIÓN**

En este trabajo trataremos de analizar el concepto de escenificación desde las diferentes disciplinas donde sumerge sus raíces. La primera disciplina que tomaremos ahora es la Comunicación.

Entendiendo como Comunicación la actividad consciente de transmitir, compartir o intercambiar información entre dos o más participantes, encontraremos que la Escenificación posee todos sus elementos básicos, es pues un acto comunicativo. La expresión resultante de un acto de escenificación entraría dentro de lo que se entiende por *Situación Comunicativa*. Según el modelo de Jakobson (1975, p.352), esta denominada

situación comunicativa está compuesta por los elementos propios de tal acto: *Código* como conjunto de los signos regidos por la semántica cuyo emisor elabora y que pueden ser interpretados a partir de un conocimiento del receptor para su decodificación. El *Canal*, el medio físico de transmisión del lenguaje. El *Emisor*, la persona o personas que seleccionan y codifican el mensaje. El *Receptor*, quien realiza el proceso inverso, es decir, quien decodifica el mensaje emitido. El *mensaje o propósito*, el objeto de la comunicación. El *contexto*, como *espacio y momento* en el que se realiza o desarrolla el acto comunicativo, son el conjunto de circunstancias que inciden y condicionan la interpretación del mensaje de tal acto. En la medida de que emisor y receptor son conscientes de circunstancias y condicionantes en el acto comunicativo, este puede ser más eficaz. Finalmente, el *Marco de Referencia*, sería el entorno en el que se desarrolla la Situación Comunicativa y que puede proporcionar al receptor claves esenciales. Se puede señalar igualmente la eventual presencia de algún elemento que pueda interrumpir o interferir de algún modo el acto comunicativo, a este factor se le denomina *ruido*.

Desde la teoría de Jakobson, podemos entender que un acto de comunicación puede ser tanto privado como público. Se describe como *situación pública* aquella en la que cualquier individuo que pertenezca a un determinado grupo puede conocer un discurso y sentirse identificado. El espacio en el que el mensaje es presentado puede tener cabida para cierta concurrencia, incluso multitudinaria: un auditorio, un centro de reuniones, iglesia, plaza, etc., donde el receptor es de tipo colectivo y parte de una relación jerárquica entre emisor y receptor. Estos actos públicos, pueden presentarse sin una estructura particular de guion de actividad o de textos (expositivos, argumentativos, narrativos o descriptivos).

En cuanto a la *situación privada*, parte de que el único conocedor del mensaje previamente es el emisor y va dirigido, en un contexto comunicativo privado, a un receptor en particular o a un grupo reducido.

Finalmente, se considera que el acto de situación comunicativa se desarrolla en un marco lingüístico, pero es un acto propiamente *extralingüístico*, ya que la interpretación del mensaje puede ser interpretado de distintas formas; entre otras, a través de los cambios de espacio (la misma comunicación podría cambiar su interpretación en una cocina, en un auditorio de un centro educativo, en un baño o en un púlpito). En definitiva, cualquier elemento visual puede influir, incidir e incluso contradecir el mensaje.

A partir de este esquema, ¿cómo podríamos inscribir el acto de comunicación que supone la escenificación? En primer lugar, como acabamos de señalar, el acto comunicativo de escenificar supone, en principio, un acto extralingüístico. El *mensaje o propósito* no tiene por qué presuponer el uso de la palabra, como es el caso de la danza, o en todo caso, no sólo palabras, por lo tanto, estamos ante un sistema más complejo que la presentación de un discurso verbal puesto que – requerida nuestra presencia como receptores- se dirige no solo a nuestros oídos sino a nuestros ojos también y a todos nuestros sentidos implicados dado su carácter presencial. Por lo tanto, un texto aislado, como tal, no podría ser nunca teatro como acto comunicativo sin la escenificación, de la misma manera que un guion audiovisual escrito no puede pasar aún al formato que pretenda utilizar para materializarse comunicativamente mediante cine o televisión. En todo caso, podríamos intuir sus aspectos más idóneos o proclives a ser convertidos en piezas teatrales o en películas. En el caso de cualquier escenificación, como acto comunicativo que debe materializarse, cada elemento en juego: iluminación, escenografía, música, etc. es claramente un factor activo.

El factor presencial hace que la intención del acto de escenificar sea un acto comunicativo singular. Concurren naturalmente en esta expresión las características de un acto público, pero además suma en ella también un segundo factor, es el que se produce en cuanto que existe una intervención espacial sumada: la del espacio escénico como lugar físico de expresión en el factor del *canal*, en el propio medio físico de transmisión. Este nuevo contexto, estas nuevas circunstancias, están a su vez puestas en juego por los actantes, por su presencia física de facto. A esto también se suman los aspectos físicos materiales de escena. Todo ello produce una contundencia presencial visual de lo físico y de lo material en la escenificación como medio de expresión.

En resumen, a la presencia física de la audiencia en su propio contexto en el caso del arte teatral, se presentan otras presencias físicas y otros contextos, es decir otra *situación comunicativa superpuesta* que se propone y exhibe de forma material.

De la misma manera, al factor del *marco de referencia* de la escenificación como presentación pública, se le superpondría otro tipo de marco de referencia que vendría dado por el propio juego dramático en el Espacio Escénico constituyendo *la convención teatral* propuesta y a la que haremos referencia más adelante.

En suma, el código de los tiempos en marcha del espectador y de los actantes en su rol, ambos en una clave presencial, se sincroniza en este juego a partir de la actividad de la figura humana en escena, a sus objetos materiales y a una cierta mimetización de lugares asumibles a partir de las proporciones de imagen factibles en un espacio escénico.

Como conclusión y para apuntalar la idea del acto de escenificación en el contexto de las nociones del campo de la comunicación, sabemos que el proceso de la comunicación, en todas sus facetas, tiene una importancia vital para el individuo y cada día más inmerso en una gran cantidad de sistemas de comunicación a lo largo de su existencia. Este hecho le permite ser emisor e intérprete en innumerables situaciones comunicativas. Esas situaciones surgen muchas veces espontáneamente, sin intención previa, sin tema concreto, orden u objetivo, etc., las denominadas no estructuradas. Cuando se requiere una organización previa, se trata de situaciones comunicativas estructuradas; en este grupo, pueden estar consideradas las dinámicas de grupo, ya que en ellas están presentes los elementos básicos de la comunicación: emisor, receptor y mensaje; también, porque se realizan de acuerdo con un plan en el que se toma en cuenta el sitio, el tema, el grupo, los recursos y los resultados que se quieren lograr. Obviamente, un espectáculo escénico es una *situación comunicativa estructurada*. Pero, por ahora, nos detendremos aquí y abordaremos algunos interesantes análisis provenientes de otras áreas del conocimiento que aportan importantes fundamentos entorno a la construcción dramática en la vida cotidiana.

### **1.2.1 La noción de situación en relación al espacio y a la interacción**

Acabamos de analizar el acto de la escenificación desde el ámbito de la Comunicación inscribiendo esta forma como acto de Situación Comunicativa Estructurada. A partir de este término, comienza a emerger rápidamente la idea de lugar, de *espacio* de forma



inherente. Por ello, vayamos ahora a ir apuntalando lo que nos evoca esa primera idea de noción de situación.

En el lenguaje común, la situación de un objeto equivale a la posición; de hecho, muchas veces se utilizan indistintamente.

La situación, en el discurso geográfico, refiere a una colocación relativa en el espacio, es definida por las características físicas y humanas de un entorno en relación a lo próximo y lo lejano. La definición de posición, en cambio, se encuentra determinada de forma estricta por coordenadas geográficas. Contrariamente al estricto concepto de posición, la situación geográfica es un sistema espacial abierto que varía con el paso del tiempo porque las sociedades evalúan de forma constante las potencialidades de cada ubicación. Existe también una diferenciación entre la situación y el sitio. El *sitio* es el asiento local, el emplazamiento dentro de un hábitat natural. La posición de Bilbao, por ejemplo, está definida por sus coordenadas geográficas, mientras que su situación es un conjunto de las posiciones que la ciudad ocupa con respecto al río Nervión, a otros núcleos urbanos próximos, a la distancia del mar, el potencial de su puerto cercano como eje de distribución con los grandes núcleos de población de todo el Cantábrico o como vía de comunicación y de paso hacia Francia. La situación geográfica se determina pues en función a la accesibilidad relativa a otros lugares y se puede precisar también si una situación es central o periférica.

El concepto de situación comunicativa que hemos referido anteriormente, parte desde un deseo, una intención de concreción de un espacio y un tiempo, parte de una localización relativa de ese espacio, en un lugar o conjunto de lugares, permeable a la actividad e influencia de su entorno y que, a su vez, es mutable por influencia de la acción del entorno y del paso del tiempo.

La Real Academia Española define el término situación como a la acción y efecto de situar o situarse, a la disposición de una cosa o una persona respecto al lugar que ocupa en el espacio. El concepto se puede referir además al estado, la estructura o particularidades de cosas o personas, a la posición relacionada con el estatus y a las circunstancias que inciden a alguien o algo en un determinado tiempo. Hay además varias menciones a la actividad de la escenificación. Dos definiciones diferentes: Situación dramática “En las obras de teatro, cada una de las situaciones que muestran cómo un

personaje afronta un determinado conflicto” y “situación que revela alguna relación especialmente significativa entre personaje”. En este punto es difícil pensar en que ninguna de las relaciones que se pueden ver en una obra de teatro sea superflua en esencia en cuanto a que forma parte de un todo significativo. La RAE también entra después en la transcripción de otra acepción típica del mundo del rol y la escenificación: “Entrar en situación. Dicho de un intérprete. En las representaciones teatrales, lograr identificarse con su personaje.” A continuación, señala: “Dicho de una persona: sintonizar adecuadamente con una situación determinada”. Además de todo esto, reporta otra entrada como *Comedia de Situación*: “Comedia en que se da más importancia a las situaciones que al carácter de los personajes”; al parecer, el medio que inscribe su acción o actividad en el que se muestran esos personajes tiene rango inferior al carácter propio de los personajes, al margen de que ambos sean producto de ficción. Se hace referencia también, como *Comedia de Situación*, a los programas televisivos de las series que se desarrollan en un mismo lugar y con los mismos personajes.

Nos detendremos pronto en esta terminología no sin antes analizar lo que nos reportan estas mencionadas referencias.

Veamos ahora algunos ejemplos de la utilización de esta palabra:

“No querría estar en tu situación”, “él trató de evitar una situación desagradable para todos”, “La situación comenzó a descontrolarse y entonces la policía intervino”, “Ella no ha tolerado esa situación más y le ha echado de casa”, “Te puedo invitar, ahora mi situación económica es bastante buena”, “Entonces se encontró de repente en una situación incómoda frente al auditor”, “La situación en el barrio se ha puesto peligrosa después de los últimos robos”, “Su situación judicial en estos momentos es muy comprometida”, “En tu situación es mejor que te dejes aconsejar por alguien”. ..

Vemos que todos estos ejemplos son factores específicos en un momento dado de personas, lugares y aluden a circunstancias diversas a partir de una disposición espacial, de tiempo, de actividades, de estados anímicos o físicos, de acciones y sus consecuencias. A veces, se producen en un solo espacio o pueden también hacer referencia a varios espacios a la vez y, a menudo también, generan, han generado o referencian algún tipo de conflicto. Por todo ello a veces, su uso es recurrente para referirse a un conjunto de circunstancias que concurren en un momento y que determinan el devenir y existencia de cosas y personas: una coyuntura, como “La situación política en estos días en Oriente Medio se ha deteriorado notablemente”).

En cualquier caso y al margen de su acepción en el campo de la comunicación, como es bien sabido existe una gran variedad de usos del término: referidos a la idea de lugar de ubicación, a la situación financiera de una empresa, a la situación laboral específica (activa o pasiva de un funcionario) o al estatus social de personas, de regiones o de países.

En el campo del pensamiento, los llamados *Situacionistas* predicaron la creación de situaciones como "la construcción concreta de ambientes momentáneos de la vida y su transformación en una calidad pasional superior" (Debord, 1957).

Esta construcción de situaciones era, para ellos, una herramienta política que perseguía la transformación de la vida cotidiana de las personas. Partía de la noción de *Psicogeografía* ya que, según este concepto, el ambiente en que habita el individuo incide de forma directa sobre su conducta y los elementos afectivos. A partir de esta concienciación, pretendían desarrollar un programa de *urbanismo unitario* que condujera a la transformación integral de la vida, teniendo como herramienta consciente la creación de "situaciones":

La vida de un hombre es un cúmulo de situaciones fortuitas, y si ninguna de ellas es similar a otra, al menos estas situaciones son, en la inmensa mayoría, tan indiferenciadas y sin brillo que dan perfectamente la impresión de similitud. El corolario de este estado de cosas es que las escasas situaciones destacables conocidas en una vida, retienen y limitan rigurosamente esta vida. Tenemos que intentar construir situaciones, es decir, ambientes colectivos, un conjunto de impresiones que determinan la calidad de un momento. (...)Es fácil ver hasta qué punto el principio mismo del espectáculo está ligado a la alienación del viejo mundo: la no-intervención. En cambio, vemos cómo las investigaciones revolucionarias más válidas en la cultura han intentado romper la identificación psicológica del espectador con el héroe para arrastrarlo a la actividad, provocando sus capacidades de subvertir su propia vida. La situación está hecha para ser vivida por sus constructores. La construcción de situaciones comienza tras la destrucción moderna de la noción de espectáculo. La función del "público", si no pasivo apenas figurante, ha de disminuir siempre, mientras aumentará la parte de aquellos que no pueden ser llamados actores sino, en un sentido nuevo del término, *vividores*.

(Debord, 1957)

El *situacionismo* propuso así su construcción de situaciones e incluso algunas de sus propuestas artísticas cristalizaron, es el caso de la propuesta cinematográfica de Guy Debord. Podemos comprobar la importancia de los lugares y espacios humanos de interacción en sus escritos, ya que, para este movimiento, la incidencia en el tratamiento del Espacio se presentaba como primordial.

En conclusión, después de este repaso por las diferentes acepciones, incluso después de este acercamiento a esta corriente de los sesenta que aún tiene importantes resonancias actuales, el hecho situacional, como acto de comunicación presencial, parece estar ligado en esencia a una interacción entre los individuos en el espacio y los objetos mediante circunstancias, lugares y momentos. Igualmente, parece relacionar, en un sentido temporal, circunstancias puntuales, pero básicamente, está ligado directa o indirectamente a cuestiones espaciales, tanto de lugares específicos como a la arquitectura y al entorno posicional. De igual manera, parece reflejo de una actividad en curso o, al menos, fruto de consecuencias de alguno de estos dos últimos factores.

Por otro lado, citaremos finalmente otra noción, la de *consciencia situacional* como conocimiento de la situación o conciencia de la situación (Endsley, 1995), que parte de la idea de la percepción de uno mismo y de la representación mental puntual de las cosas, la idea de comprensión de los objetos, eventos, personas, interacciones, condiciones ambientales y cualquier otro tipo de factores concurrentes en una situación específica y que puedan afectar al desarrollo de las tareas humanas. La consciencia situacional de las personas analiza lo que ocurre para poder figurarse alternativas sobre lo que puede o debe hacer.

Puede entenderse de forma simple como “lo que se necesita procesar para no verse sorprendido”. Se trata pues de un sistema intuitivo que trata de hallar respuestas a cuestiones como: ¿Qué está o qué puede estar ocurriendo? ¿Por qué razones ocurre? ¿Qué puede ocurrir o qué ocurrirá a partir de ahora? ¿Qué podría hacer ahora?

En definitiva, en términos de psicología cognitiva, la *consciencia situacional* se refiere al contenido activo del modelo de sistema mental humano que toma decisiones o a un esquema de la situación evolutiva de las tareas que tiene o podría que llevar a cabo. El propósito de la consciencia situacional es permitir una forma de tomar decisiones apropiadas y efectivas. En base a la consciencia situacional, se potencia la adquisición, representación, interpretación y utilización de cualquier información relevante con el objeto de dar sentido a lo que ocurre y adquiriendo la posibilidad de anticipación con decisiones adecuadas y control del medio.

La *consciencia situacional* es un concepto clave en la investigación de factores humanos, en aviación, por ejemplo, en cuestiones de mando y control y en cualquier disciplina donde los efectos del uso de la tecnología y de la creciente complejidad situacional puedan afectar a decisiones importantes del ser humano. Tener una consciencia

situacional trabajada, precisa y actualizada es esencial para aquellos que tienen bajo su responsabilidad el control de situaciones complejas, altamente dinámicas y de gran riesgo: pilotos, controladores de tráfico aéreo, gestores de emergencias, equipos de cirugía quirúrgica, etc., en los que un fallo humano en la consciencia situacional puede ocasionar un incidente grave.

Por otro lado, en la vida cotidiana esa consciencia situacional emerge a partir del contraste entre los espacios vividos frente a una amalgama de formas y geometrías, de dimensiones cuya presencia toma un papel secundario en la actividad diaria de las personas: "El descubrimiento del espacio emancipándose del *ver en torno*, para no hacer más que dirigir la vista, neutraliza los parajes del mundo circundante, convirtiéndolos en las puras dimensiones. Los sitios y la totalidad de sitios orientada por el *ver en torno*, del útil *a la mano*, descienden al nivel de una mera multiplicidad de lugares para cualesquiera cosas" (Heidegger, 1984, p.128).

El lugar construido refiere a un tipo de espacio habitable y, a su vez, la comunicación humana se arma a partir del contexto y la configuración del lugar.

### **1.2.2 El concepto situacional en el teatro**

Sin embargo, al parecer, en el mundo del teatro el concepto de "situación" no acaba de apuntalarse como un referente esencial relacionado con el espacio propuesto en cualquier obra teatral. Parece que la "escena" es el término usual de construcción mínima, aunque en una escena se puedan producir diversos momentos situacionales. Podría decirse que parece regirse más por el análisis del reflejo del producto escenificado que por los resortes de los que proviene tal reflejo.

Desde el Renacimiento hasta el siglo XVIII se tendió a dividir las obras en cinco actos, pero desde el siglo XIX se dividieron en tres o dos actos, y las piezas cortas suelen constar de un único acto.

Pavis escribe en su Diccionario del Teatro una definición que parece exceder a la propia representación y se adentra en el análisis del texto dramático, según la herencia histórica de un teatro fundamentado en el texto. Esta es la definición de Situación Dramática:

Conjunto de datos escénicos y extra-escénicos para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado del espectáculo. De la misma manera que el mensaje lingüístico no expresa nada si ignoramos su situación o contexto de enunciación, en el teatro, el sentido de una escena es función de la representación, de la clarificación o del conocimiento de la situación. Describir la situación de una obra es como tomar una fotografía en un momento preciso, de todas las relaciones personales, es como “congelar” el desarrollo de los acontecimientos para luego describir los cuadros estáticos obtenidos. El término espacio dramático a veces se emplea para visualizar las relaciones entre los personajes.

(Pavis, 1984, p.457)

Recala en aspectos semióticos, pero vuelve a centrarse en la obra dramática escrita como base:

La situación comprende las condiciones espacio-temporales, la mímica y la expresión corporal de los actores, la naturaleza profunda de las relaciones psicológicas y sociales entre los personajes, y, por lo general, toda indicación determinante para la comprensión de las motivaciones y de la acción de los personajes.

(Pavis, 1984, p.457)

Al parecer, la noción situacional lo puede ser prácticamente todo, sin embargo, parece residir esencialmente en la propia creación del autor y en la perfección de la interpretación material de las ideas de éste.

Sin embargo, a finales del siglo XIX, aparece un primer trabajo que utilizó claramente este término de la mano de Georges Polti, un escritor y articulista francés que en *Les trente-six situations dramatiques (1895)*, analizaba un buen número de obras a partir de la noción de situación. Describía 36 tipos de situaciones planteadas en la literatura dramática, a partir de una base de exposición de un conflicto general y su contexto. Por ejemplo, *Hamlet* era descrita como “situación IV, epígrafe A1: ”La muerte de un padre vengada sobre la madre”. En esta sección incluía también *Las Coéforas*, las diferentes versiones de *Electra*, también *Orestes*, *Epígona* y *Eriphyles*. En todo caso, acuña a partir

de su análisis, una relación fundamental entre el arte del teatro y la trascendencia de la idea de conflicto “considerando que toda Situación Dramática nace de un conflicto entre dos direcciones principales de esfuerzos”. (Polti,2000, p.120).

A pesar del afán de Georges Polti por acuñar este concepto situacional a partir de la idea de conflicto, el término, como tal, no reaparece prácticamente hasta los años cuarenta cuando Jean Paul Sartre reivindica un “Teatro situacional”:

La situación es una llamada; ella nos rodea; nos propone soluciones para que decidamos. Y para que la situación sea profundamente humana, para que ponga en juego la totalidad del hombre, en todo momento hay que poner en escena situaciones-límite... Cada época se apodera de la condición humana y los enigmas se le proponen a su libertad a través de situaciones particulares.

(Sartre, J. P.,1973, p. 683).

En realidad, Sartre no parecía inventar nada nuevo sino subrayar la importancia de las circunstancias concretas de la interacción humana como base de un dilema de comportamientos y por lo tanto de contrastes y conflictos.

Aun así, a partir de la trascendencia de *Casa de muñecas* (1879) de Ibsen, sobrevolaba en el mundo de la literatura teatral una recapitulación de planteamientos, no era rupturista con los clásicos, sino que continuaba queriendo depurar el sentido de esa idea de condensación situacional prevalente y que, naturalmente, tampoco era ajena a la práctica de obras en actos, como principio de propuesta de presentación de tiempo y espacio, pero si estaba tratando de modular la idea de conflicto central y las vertientes situacionales que este produce en vinculación con la proposición de espacio.

### 1.3 ESCENIFICACIÓN Y VIDA PÚBLICA

En la vida cotidiana y en lo que afecta al comportamiento individual de las personas en público, percibir una expresión y adjetivar la actuación de alguien como “teatral, resulta sinónimo de exageración, afectación, recreación o premeditación. Por tanto, existe en lo social, una cierta idea asumida de lo que significa “teatralización” como un acto personal de escenificación premeditada. Diríamos que ello implicaría una especie de sobre-actuación sin abandonar del todo la verosimilitud o prescindiendo ocasionalmente de la credulidad. De hecho, esa teatralización en la vida pública puede surgir de forma premeditada pero también puede sencillamente resultar un acto espontáneo, por propio comportamiento natural. En todo caso, sabemos bien que nuestro rol personal en lo social se expone a situaciones en las que la afectación prefijada es un comportamiento muy común. Por tanto, la mencionada sobre-actuación y, en definitiva, el juego dramático está mucho más presente en nuestro comportamiento personal y público de lo que podría parecer.

En lo colectivo y en lo cotidiano, a menudo encontramos el empleo del verbo “escenificar” en muchas ocasiones en los actos públicos: “Los sindicatos escenificaron su desacuerdo con una manifestación...”, “...Con el acto de la firma, escenificaron un acuerdo de mínimos...”, “...la pareja escenificó su ruptura con su aparición por separado en la presentación de la nueva película...”

Se trata de pasar a limpio, de convertir algo en un hecho público y dar formalidad a través de un acto presencial que precisa de un tipo de protocolo de proyección pública. Es precisamente ese “acto de proyección pública” en cualquier evento, el que da el punto de partida al espacio para la escenificación.

Como antes hemos mencionado, en la vida pública esto puede ser buscado y elegido de forma expresa o, por el contrario, puede ser resultado del azar, pero en todo caso, precisa de una audiencia, sea esta amplia o restrictiva, o encontrar medios interpuestos que se hagan eco de algo de lo que allí sucede hacia una audiencia, es decir, convertirlo en un acto de comunicación. Efectivamente, con mayor o menor presencia de público, en todo caso se parte de una audiencia destinataria y de una distancia preexistente.



Tomando como referencia el espacio público de escenificación, se acciona una emisión a modo de “gesto” de proyección pública y este gesto conlleva siempre una imagen proyectada. La imagen de la escenificación es la que el actante y/o los inspiradores o promotores del acto quieren proponer en el ángulo visual del público.

En este sentido, en adelante y en algunas ocasiones, se utilizará en este trabajo el término *actante* o *el actuante* para referirnos, de forma genérica, a los agentes activos en presencia directa en cualquier acto público sea ésta formulada como ficción o no. Englobamos así a los participantes en un acto de escenificación pública sean actores o no, ya que actúan como agentes activos en el tiempo de comunicación presencial y por lo tanto deberíamos considerarlos como creadores de algún tipo de *narratividad* (Grelmas, A.J. y Courtés, J., 1979)

### **1.3.1 Espacio de transmisión y comunicación**

Con el comienzo del acto de escenificación pública comienza también su desarrollo en un tiempo, en el que se demanda a la audiencia su atención para poner en marcha el mensaje a ella destinado. Desde ese momento, comienza la recepción del espectador de todos los elementos audiovisuales. Como público, llegados a este primer punto del inicio del proceso del acto comunicativo, podríamos preguntarnos inmediatamente qué potencialidad de comunicación se nos presenta a nivel físico en ese lugar: ¿escuchamos bien? ¿Hay sonido suficiente, hay impuesto cierto “poder sonoro” sobre el público o se trata de un acto sin medios? ¿Vemos bien lo que ocurre? ¿La imagen del o los actantes, transmite formalidad o informalidad? ¿El espacio, como mobiliario y fondo? ¿Qué atmósfera se pretende a partir de los medios empleados: materiales, color, etc. ¿Es improvisado o está cuidado, pensado de modo previo...? ¿Qué estética nos proyecta? ¿Qué parece manifestar la actitud de los actantes? ¿Tienen el control de la cobertura que plantean y realizan? Fundamentalmente, el público trata de calibrar el tipo de propuesta comunicativa, a partir de la imagen percibida y las primeras sensaciones recibidas, en

suma, está tratando de calibrar bajo qué códigos debe valorar la *convención* – como pacto de percepción- en la presentación que allí se propone.

En este sentido, debemos subrayar que el *Espacio sonoro* puede ser una de las claves más importantes en la definición del Espacio Escénico. No solo porque es el lugar desde el que los actantes van a emitir su expresión sonora sino porque, si existe buena acústica previamente o un equipo de sonido, su disposición y regulación contribuirá decisivamente a optimizar y acotar desde qué espacio preciso se está recogiendo el sonido y qué ámbito de alcance tiene su emisión en el auditorio.

Por otro lado, el espacio de escenificación en el sentido más conciso, propone una imagen de desarrollo cuyo fondo, entendido por esto el plano espacial más grande que el ojo del espectador puede ver, forma parte de la propia esencia de la propuesta escénica. Sabemos que los actantes van a evolucionar ante un ese plano espacial concreto que va a condicionar su escenificación, en consecuencia, la propuesta formal que los acompañe sobre ese fondo será determinante en la propia propuesta estética proyectada al espectador.

En definitiva y en lo que respecta a la imagen, ésta se va a ver condicionada estéticamente por la imagen propia de los actantes, la de los objetos o mobiliario que utilicen en el espacio que ocupan y, claramente también, por el plano espacial de fondo de ese espacio escénico con la demarcación del resto del espacio utilizado también muy presente en todo momento de forma subliminal.

La trascendencia de los factores mencionados es muy considerable puesto que marca y determina el ámbito de las proporciones básicas en las que se movería, siempre bajo esta premisa, cualquier tipo de escenificación presencial.

Efectivamente, al igual que en otras artes donde existen sus propios ejes diferenciados que la determinan, en el acto escénico la proyección de la imagen de la figura humana marca un principio de base y también frontera visual. Se podría afirmar que, en el arte escénico, todos los elementos visuales y materiales son satélites de la dinámica de los cuerpos presenciales y penden de su núcleo: la proporción de la figura humana viva.

La activación del tiempo de escenificación estará pendiente de la activación de la dinámica de esa figuración humana mostrándonos su actitud, acción física y, en general, su repertorio corporal o verbal.

Con el comienzo de una escenificación, lo primero que vamos a tratar de calibrar es la actitud del actante ¿qué nos querrá comunicar o transmitir? Si, por ejemplo, estuviéramos en un interior; se enciende la luz del espacio y tenemos así subrayada la imagen de un actante esperando nerviosamente; ¿nos empezaremos a hacer preguntas acerca de su actitud? ¿A qué o a quién espera, por qué está nervioso? ¿Cuánto tiempo más puede esperar/debemos/podemos esperar? Efectivamente, -permitiéndonos una licencia de humor- si se es capaz como espectador de esperar treinta minutos con la paciencia de aguardar por ver si realmente pasa algo, es bien cierto que, a pesar de no percibir ninguna historia contada, asistiremos a una escenificación que bien podría titularse “Tensa espera” o la “Espera sin fin” y que estaría pivotando exclusivamente en la actitud física del actante y quizá en un supuesto carácter trascendente del acto.

Visualmente hasta que no llegara la acción física propiamente dicha y hubiera un cambio en la actitud de ese intérprete a partir de la relación con objetos o con otros personajes, no tendríamos una mínima evolución de lo que podría considerarse “acción dramática”. Si nuestro personaje en escena recibiera un mensaje en el teléfono que propiciase un cambio claro en su actitud, por ejemplo “decepción” ya tendríamos un nuevo balón de oxígeno escénico: “está decepcionado”, es decir, un cambio de actitud anímica y física. Así sucesivamente...

Podríamos decir que la actitud emocional del actante -como reflejo en imagen de su estado anímico y físico- es la mínima proyección expresiva y narrativa que un actante puede producir en el espacio escénico y por tanto el elemento mínimo en la escenificación.

Tengamos presente también la importancia el mencionado plano de fondo en el acto escénico, ese plano espacial constante en nuestra visual y que forzosamente interactuará con el actante. Recordemos además en este punto el efecto “encuadre” del espacio escénico y, de igual manera, que también el “*Cuadro*” es una de las formas clásicas de segmentación de los dramaturgos dentro de cada acto en una obra de teatro y que, igualmente, la “*Estampa*” ha sido una denominación muy característica de cierto tipo de teatro popular y costumbrista.

El básico estatismo y la actitud de los personajes como sustento de la prevalente economía de una imagen escénica en el marco de los fondos del espacio escénico, es un factor inherente a las formas teatrales desde su propia raíz y su historia. En cambio, fondo negro

-que fue empezado a utilizarse en el pasado siglo-, como neutralizador con el condimento de una iluminación concisa solamente sobre el actante, aportó una cierta abstracción de la idea de espacio sugerido.

La interacción de la figura humana sobre un fondo neutro (negro o blanco) nos ayuda a abstraer la cuestión espacial específica. De esta manera, no sabremos exactamente cuál es el lugar preciso que se sugiere y en el que el personaje se encuentra.

### **1.3.2 El personaje como noción común**

El término “escenificar” refiere un acto público y puntual en un lugar determinado de las personas. Se podría recalcar también ese determinante aspecto “puntual”, ya que se trata de actos eventuales muchos de ellos calificados hoy en día y consecuentemente como “eventos”, aunque tal término pueda llevar consigo un conglomerado de actos de muy diferentes tipos.

Al comienzo de esta exposición, tratábamos el uso de ciertas palabras en el lenguaje común, por ejemplo, adjetivar como “teatral” el comportamiento de alguien en un momento determinado recalcando “en un momento determinado” porque parece que ese carácter ocasional suele ir unido a tal adjetivo. Al parecer, podemos percibir la sensación de que algún tipo de juego dramático y de rol impregna la vida de forma habitual. Pero quizá uno de los asuntos que más haya asombrado a propios y extraños es la fuerte irrupción del término “personaje” de forma masiva.

Es bien cierto que la utilización de esa palabra para referirse a una persona dotada de algún punto especial, ha tenido un amplio uso en el lenguaje de la vida cotidiana. Se

podría hablar de “personaje”, por su gran importancia social en la vida pública, pero existe también la acepción de este término por el comportamiento singular o excéntrico de una persona y, desde luego a menudo, para calificar a alguien de forma despectiva como “un personaje de mucho cuidado”.

Al margen de la concepción de personaje como ficción en ámbitos de la creación escrita, en los últimos años se ha producido además una eclosión en cuanto a la continua aparición de nuevas tipologías de personajes públicos a través de la televisión, redes sociales e internet.

Hemos podido observar que, en muchas ocasiones, lo que prima en la aparición de este prototipo humano es su designación por los medios de comunicación como personaje público en base a las horas/imagen invertidas en su proyección y cómo, en algunos casos, pueden llegar a ser oro en manos de las cadenas de televisión o canales de internet a tenor de las audiencias que puedan atraer.

Hasta tal punto ha llegado la creación más o menos artificial de personajes públicos que a menudo pueda parecer relativamente asequible llegar a serlo: ¿Hasta qué punto puede constituir cada uno de nosotros un personaje público en potencia?

No es objeto de este estudio un análisis exhaustivo del concepto histórico del personaje dramático desde los griegos, pero es claro que la construcción del personaje desde la creación literaria puede tener ciertas reglas constatadas y también sus excepciones. Pero, al margen de la literatura, siempre nos queda la impresión de que, de vez en cuando y no siendo nosotros autores de ficción, otorgamos en la vida ese título a algunas personas cuando las tratamos, cuando vemos por la calle “personajes” o cuando conocemos casualmente a “todo un personaje”. A menudo también intuimos que, esos personajes de la calle o los que desfilan en ese ojo público que es la televisión y los medios de prensa, puedan estar muy cerca de la idea del potencial de esa imagen que podamos imaginar para un personaje de ficción.

Nuestra idea de personaje se configura a partir de una suerte de amalgama. Parece haber una asociación automática: de un lado a la inspiración cómica, con dosis de lo grotesco o lo cómico de los seres humanos, con lo irónico o lo satírico. Otras veces la inspiración es formal, cercana a lo emocional e incluso a lo trágico. Parece ser que los personajes, como tales, deben poseer algo de especial o excepcional. Al mismo tiempo, parecen estar próximos a situaciones que en principio aparecen como más o menos comunes, pero no

son inmunes a eventualidades ni a los conflictos situacionales habituales, ahora bien, su propia presencia puede reconvertirlas en hechos singulares que pueden suscitar la curiosidad de la audiencia. Esa curiosidad parte de un presupuesto: le conocemos; conocemos al personaje.

Las diferentes acepciones de la palabra “personaje” pueden confundir a la hora de discernir en qué consiste exactamente un personaje propiamente escénico, es decir, entendido como una recreación viva de una persona diferente al actor.

Como hemos señalado, comúnmente oímos la expresión de personaje unida a alguna característica especial u original entorno a su aspecto físico de alguien o a su forma de expresarse, o bien por alguna actuación en concreto en la vida o por episodios significativos de su historia personal.

Hoy en día incluso, existe el debate de la calle acerca de cuándo un “personaje” puede tomar tal categoría en la vida pública y ser o no tenido en cuenta por los medios de comunicación y el público en general. Se esgrimen categorías diferentes, al margen de las habituales de personajes de reconocido prestigio o de artistas o deportistas conocidos. Dentro de la denominación genérica de “famoso”, aparecen “famosete”, “friky”, etc. Nuevas propuestas de personaje público saltan a los medios de forma continua; los medios y las redes tratan de dar con una clave que pueda atrapar la atención y curiosidad de importantes sectores de audiencia; cada “click” cuenta para el negocio. Al margen de polémicas puntuales y más allá de la trascendencia o intrascendencia de ese tipo de debates, una de las cuestiones que emergen a resultas de la evolución última de este concepto de personaje público, es que habitualmente se trata de una figura creada por determinados medios de comunicación, elegido desde la figura de la producción y designado para ser “encontrado en la imagen” y disputar así un tiempo que vale oro de audiencia en la competencia con los demás medios. Un pintor elige el aspecto y elementos que van a ser plasmados en su pintura. De la misma manera, un fotógrafo elige el encuadre de su foto. Podríamos decir de una forma genérica que el personaje, como creación expresamente intencionada, en todo el arco audiovisual incluido el teatro y con el arte actoral e interpretativo en el centro, no se convierte en tal si no es elegido, designado, encuadrado por alguien que lo pone en juego para un público en un tiempo limitado. La proximidad entre el personaje en cuanto a creación escrita y la idea del personaje en la vida cotidiana actual nunca habían estado tan lejos ni, al mismo tiempo, tan cerca.

Los políticos, como personajes públicos, parten también de esa idea de haber sido designados por terceros. A menudo, intérpretes de un guion escrito previamente por otros autores, sin quererlo muchas veces se auto-convierten en personajes más o menos curiosos o más o menos aburridos. Por otro lado, pensemos también que, dentro de ese mismo sector corporativo –el de los políticos elegidos-, hay muchísimos otros más, seguramente algunos con mayor juego para la expresión oral y de imagen, y sin embargo no ostentan la categoría de personajes públicos porque no han sido designados para ello por su organización o partido o porque no han sido suficientemente tocados por la varita de los medios de comunicación.

En resumidas cuentas, podemos atisbar que en el último devenir de toda la comunicación actual hay un salto importante en cuanto al concepto de personaje.

Pero todo esto nos lleva a analizar cuáles son los rasgos que bocetan ese concepto de “personaje” en la vida pública. ¿Por qué enganchan al espectador unos y no suscitan interés suficiente otros? A resultas de lo que podemos apreciar, desde una cobertura de atención lograda hacia el público, éste parece prender su atención o curiosidad sobre él a través de la imagen corporal, facial o la especial forma de expresión gestual y no verbal o para-verbal o, de otra forma, por el bagaje que conlleve algún *componente significativo* en cuanto a su relación social o emotiva pasada, presente o futura que se transmitiría , a través de algún tipo de comunicación de información de datos significativos..

Según esta divisa, a través de una de estas tres líneas: imagen física, expresión dinámica y bagaje personal con algún trazo significativo transmitido de forma verbal bien directamente o a través de otros emisores, podríamos construir o una presencia de personaje dentro de estos parámetros. Desde su recreación física y de expresión gestual y verbal, hacia un comportamiento significativo o sugerente que suscite interés o curiosidad en el espectador.





## **2.-EL PÚBLICO Y EL ESPACIO DE ESCENIFICACIÓN**



## 2.1 EL ACTO PÚBLICO DE PRESENTACIÓN

Como se mencionaba al principio, el objetivo de este trabajo es realizar un estudio que indague en los parámetros visuales que concurren en el acto de la escenificación, pero ¿qué es una escenificación? Presentación, representación pública, acto público, acto teatral... ¿dónde se encuentran los límites y diferencias?

La primera premisa para la escenificación presupone, como tal, un acto dirigido a un público, es decir, no se entiende un hecho escénico sin la participación más pasiva o más activa de público como receptor. Por lo tanto, el acto de la puesta en escena tiene un primer arranque y un primer contacto: el del punto de encuentro entre el espacio de acceso público y el espacio de escenificación. El espacio, como elemento, se constituye así en el principal protagonista con dos aspectos esenciales: el espacio de emisión y el destinado a la recepción por parte del público.

Por un lado, tenemos la idea de un lugar para algún tipo de presentación pública. Por otra parte, si se utilizara la expresión “espacio de representación” conllevaría una idea de reelaboración, es decir, de que el acto que va a ser presentado y comunicado delante del público ha sido elaborado, planificado anteriormente. Por lo tanto, la optimización de la recepción que el público perciba será fundamental para que el acto logre su objetivo comunicativo.

Hasta aquí, al menos, no existe gran diferencia entre una representación teatral, musical, etc. y una presentación pública educativa, publicitaria, social, etc. Solamente se produce una convención genéricamente admitida: en una representación lo que se presenta es, tácitamente, ficción. En cambio, en una presentación pública, lo que el actante transmite y pretende adquirir por parte del público es la mayor credibilidad posible que éste pueda asumir.

Ahora bien, la actitud del público en los actos de presentación o representación, naturalmente, ha ido cambiando con el paso de los siglos y particularmente en los últimos años ha dado un cambio enorme. El público ya no es un ser pasivo sin otra cosa mejor que hacer que presenciar un acto o de un espectáculo. Al público actual le falta tiempo para hacer todo lo que desea: relacionarse con las personas cercanas, asistir a otros actos, ver otros espectáculos culturales o deportivos, atender llamadas, correos, informarse a través de Internet, etc. Es decir, un sinfín de opciones de distracción.

En suma, el desarrollo de la vida propia del individuo se ha abierto de par en par y continuamente se nos sugieren un sin fin de opciones para la ocupación de nuestro tiempo en una inmensa oferta: deportiva, cultural, educativa, de ocio... Por lo tanto, en una primera mirada, podemos deducir que la forma de atrapar la atención del espectador actual desde el mundo de la escena no es tan fácil como años o siglos atrás.

Con independencia del aspecto de los contenidos de ficción y de las estructuras estrictamente narrativas, trataremos de subrayar los esfuerzos de mejora que se puedan establecer desde el punto de vista de la clarificación de algunos fundamentos visuales de las formas escénicas y de representación. Para ello, tomaremos como punto de partida los códigos visuales elementales y auditivos que son la base del arte escénico.

Entenderemos por formas escénicas visuales básicas aquellos elementos consustanciales al hecho de la escenificación atendiendo principalmente al espacio, personaje y tiempo.

Trataremos de acercarnos a la idea de que el concepto del teatro está ligado a al hecho situacional, empezando por su propia presentación pública a la que habría que añadir, al menos, la o las situaciones recreadas como ficción, por lo tanto, nos encontraríamos esencialmente ante un “arte de situación presencial” y es en esta medida en la que salpican sus reminiscencias a otro tipo de artes o espectáculos. Cómo se producen estas unidades mínimas situacionales, cómo están ligadas a los tres conceptos antes citados y cuáles son sus límites en cuanto a formas más abstractas serán las cuestiones a analizar.

Para ello, será necesario remitirse no sólo a significativos reportes visuales del teatro clásico y contemporáneo, sino a buscar los reflejos de estas observaciones en ejemplos muy cercanos a la vida común y en otras disciplinas del conocimiento.

En resumen, trataremos de hallar los parámetros que influyen de forma determinante en la materialización visual del arte escénico. Buscamos, por lo tanto, seguir el rastro de los factores visuales que pueden influir en la llamada “teatralidad”.

¿Existe entonces un lenguaje visual propio específicamente en la escenificación teatral al margen del texto? ¿Puede realizarse un acto teatral sin que exista una acción dramática previamente escrita? Trataremos de dar una respuesta afirmativa a estas cuestiones distinguiendo los elementos claves que pueden contribuir a ello.

Como hemos mencionado, los contenidos narrativos no son el objetivo de este trabajo; lo que nos concierne ahora es un análisis de la escenificación desde un punto de vista restringido a sus formas expresivas visuales o no verbales.

En todo caso, este estudio pretende tratar de distinguir mejor aquellos elementos expresivos propios del arte escénico. Nuestro objetivo sería profundizar en la idea de que, siendo la relación figura humana-espacio, tan primordial en todos los elementos básicos componentes del arte escénico, cualquier camino hacia su estudio visual pasaría primordialmente por la profundización de ese sistema de relación.

El concepto situacional surge desde el propio principio de la representación por la puesta en relación en un espacio entre espectáculo y público. Por otro lado, y como analizaremos más adelante, la relación entre el personaje, como figura de dimensión físicamente humana y dentro del espacio de ficción propuesto con elementos a su medida (objetos, vestuario, etc.), va a conllevar indefectiblemente la creación de “situaciones” como elementos de construcción mínima. Para este análisis, iremos abordando las áreas globales puestas en juego en el arte escénico como acto presencial.

Primeramente, en este capítulo, revisaremos la idea de espacio en relación al público y a la escenificación, para posteriormente abordar la figura humana como sustento del personaje en relación al espacio escénico propuesto a través la puesta en juego de su emoción desde su actitud, acción, actividades de movimiento, con o sin presencia de objetos de apoyo. Finalmente, trataremos la interacción social y el marco temporal significativo como elección de la mirada escénica a través de situaciones significativas representadas que nutren el código asumido por el público asistente.

### **2.1.1 El público: El Espacio Escénico en su marco de referencia**

El espacio público, en términos generales, es una construcción humana con sus diversos planos: el urbanístico, el cultural e histórico, el simbólico, el legal o el político. Referirse al espacio público supone también, por contraste, evocar su contrapartida, es decir, el

ámbito privado, el del individuo o el familiar, y también por añadidura una serie de nociones sociales y políticas.

Por otro lado, un acto público es una propuesta comunicativa a partir de un espacio de presentación. Se nos refiere o propone un sitio, un espacio social, ya sea dentro de un marco arquitectónico o incluso al aire libre, así se designa un lugar para un evento y dentro de él una disposición para una presentación o escenificación. Por lo tanto, como trataremos de analizar, hay desde la elección del propio marco, una propuesta formal y estética contenida buscada o no y una información connotativa acerca del emisor y hacia el tipo de público al que se dirige.

Situarlo, por ejemplo, en el contexto de un lugar preferente al aire libre conlleva muchas cuestiones, entre ellas seguramente un permiso de las autoridades locales para hacer ese uso de un lugar público. Seguramente también, sus promotores se verán obligados a la utilización de algún dispositivo o equipo sonoro porque muy probablemente será necesaria la locución o la escucha de algún tipo de audio y probablemente se necesitará una cierta capacidad de volumen en el sonido a presentar. De igual modo, en el caso de no contar con la luz diurna, necesitará algún tipo de iluminación. A partir de una propuesta pública de espacio escénico al aire libre, la sensación percibida por la posible audiencia tendrá una base muy diferente. Pensemos en un lugar de gran tránsito de ciudadanos y de vehículos en contraste, por ejemplo, a la tranquilidad de un parque que nos transmitirá otra sensación más cercana al sosiego y a la tranquilidad y nos ayudará a tomar una actitud más receptiva. Igualmente, un acto público en la calle, muchas veces se puede caracterizar por los recursos escasos, como sería el caso de cualquier artista callejero. Se debe poseer una cierta eficiencia de medios para poder abordar las condiciones de ruido de fondo y de la distancia física que pueda separar al posible público. Por el contrario, un acto de presentación reivindicativa, o una acto deportivo, musical, etc. que esté bien apoyado de medios auditivos y visuales, captará inmediatamente la atención de los ciudadanos que circulen en el entorno.

En lo que respecta al espacio escénico que parte de un marco arquitectónico específico, como edificio del lugar concreto en el que vaya a tener lugar en su interior la presentación, nos aparece primeramente dicho elemento arquitectónico como una especie de sugerencia previa. En primer lugar, por la designación para el acto de ese marco concreto y no otro: No es lo mismo presentar un acto en un hotel que en el salón de actos de una biblioteca.

No es lo mismo presentar un libro en una librería antigua que en unos grandes almacenes o que en una caseta. No es lo mismo ver una pieza de teatro en un auditorio nuevo y moderno que en un teatro de construcción digamos clásica e, igualmente, no sugiere lo mismo una sala del centro de una capital que la de un pueblo de la provincia. Cualquiera de los factores previos (culturales o sociales), sitúa al espectador frente a un condicionamiento potencial a priori. Tendrá de esta manera, una percepción adelantada acerca de lo que le sugiere el marco propuesto, en base a lo que conozca de ese edificio, o lugar- o si no hubiera estado anteriormente en su interior- a la imagen o la idea que tenga de él, ante el uso que tenga dicho edificio, su estética y , con ello, el grado de “prestigio” que posea con respecto a su calidad e imagen arquitectónica y a otras connotaciones asociadas: históricas, del tipo y calidad de actos celebrados con anterioridad, de su mejor o peor ubicación dentro de la ciudad, etc.

Seguramente, asistiremos con una actitud a veces más o menos tensa o relajada o complaciente depende el sitio que estemos. El grado de formalidad nos puede incomodar o atraer, según la ocasión o el momento personal de cada cual. Es claro también que el marco en el que se ubique el espacio escénico nos condiciona en un sentido “protocolario” y también en la idea de lo que el espectador puede esperar en cuanto al tipo y calidad de los actos escénicos que se le puedan ofrecer allí. En cuanto a esas expectativas de lo que vayamos a presenciar, no esperaremos la misma calidad en formas ni contenidos en un acto de un salón de actos de un instituto de secundaria que en un auditorio o sala con ayudas institucionales para sus medios físicos y técnicos. Nos agrada ver a un grupo de jóvenes que tratan de presentar un espectáculo amateur de una forma muy loable en el primer caso. En cambio, si concerniese a ese tipo de teatros públicos con locales y trabajadores públicos y programaciones subvencionadas-, en el caso de defraudar las expectativas después de asistir a un acto, el público podría sentirse engañado. En estos casos, ocasionalmente también puede aparecer de nuevo implicada esa idea de fe y credulidad del espectador ante la propuesta de un acto público, pero esta vez ligada a la confianza que se otorga a priori a la mano del responsable u organizador de la programación de dicho acto.

Un alto en la vida cotidiana para asistir a un acto público supone un tiempo otorgado a la escucha y la contemplación de zonas específicas de significado englobadas en lo que parece una suprema idea de realidad cotidiana omnipresente. Admitimos perfectamente esa transición de realidades, al igual que el teatro lo hace con la subida y la bajada de

telón. Cuando el telón sube, el público es transportado a otra situación de orden y de significados propios. Al volver a al régimen de la cotidianidad, la idea de realidad que ha sido presentada en escena aparece ya diluida y efímera a pesar de la posible intensidad con la que haya sido comunicada. Precisamente por contraste con la idea de vida cotidiana, podemos apreciar la aparición de momentos, ocasiones o eventos en los que aparecen zonas limitadas de significado que tratamos de interpretar y comprender. En estas zonas limitadas de significado se produce una conmutación entre el mundo de la vida cotidiana, la realidad de los sueños o del pensamiento teórico. En este sentido “el teatro proporciona una excelente ejemplificación” [...] pues “el arte y la religión son productores endémicos de zonas limitadas de significado” (Berger y Luckmann, 1994, p. 43).

Por otro lado, y en lo que pueda estar al alcance del público en general en de la oferta de arte escénico, el protocolo de la programación de los diferentes espacios y edificios públicos es, por supuesto, una verdadera declaración de intenciones, gustos y “posibles” económicos de sus responsables y de su percepción de los gustos de los públicos a los que van dirigidas. De la misma manera, las “líneas de programación” de actos en los espacios públicos, dan algunas claves al espectador en lo concerniente al estilo general de programación y queda al gusto personal del posible espectador si es receptivo o no a ese tipo de líneas de programación de actos.

En los edificios con espacios escénicos o con lugares para presentaciones de actos públicos, el condicionante estético que aportan como marco de exhibición puede ser muy grande. Edificios recargados, con molduras, mobiliario clásico, referencias históricas, etc., interactúan en la percepción del acto, incluso desde antes de su comienzo, jugando muchas veces en contra de la estética propuesta. Por lo tanto, las personas que promuevan una escenificación que quiera escapar de ese marco estético tendrán que tener muy en cuenta este factor y analizar si el marco propuesto en el que está inscrito ese espacio escénico juega a favor de la escenificación o en contra y, de ser así, analizar si es asumible o no.

Si analizáramos la escenificación ya “in situ”, igualmente podemos encontrar aspectos técnicos contradictorios como en el caso de la compatibilización de la música con otras artes de la escena. Los grandes auditorios que están preparados para la música principalmente y dotan sus paredes de madera, ésta, sin embargo, refleja la luz y los



brillos de la escenificación, cuestión muy contraria a la idea de abstracción del espacio escénico y del propio auditorio para el teatro, puesto que los reflejos en las paredes del lugar del público disminuyen la concentración sobre la actuación en escena y pueden distraer al espectador. Igualmente, la ubicación demasiado lejana de espectadores y los problemas arquitectónicos que puedan dar lugar a mala visual o la incomodidad manifiesta de parte del público pueden condicionar claramente su recepción de la escenificación.

En conclusión y en los que respecta a los lugares o edificios donde exista una propuesta de espacio escénico, tanto por las connotaciones socioculturales relativas a su imagen, su estética, su historia y su prestigio, así como por los condicionantes técnicos, son factores previos que pueden influir notablemente en la sugerencia de la propuesta escénica al espectador.

### **2.1.2 La escenificación como acto de convocatoria pública**

Podríamos lanzar la idea de que cualquier acto público, ya sea una presentación o cualquier tipo de representación, es una forma de escenificación puesto que busca, de alguna manera, un contacto de comunicación con otras personas, produce una situación comunicativa y al promover tal acto predeterminando un encuentro puntual con un público al que se sitúa en una disposición y distancia a partir de una designación de roles (Comunicadores frente a Receptores), produce una idea de escenificación, es decir, de intención previa de proyección de una imagen o algún tipo de discurso expresamente visual y auditivo. Ese público, ese grupo de personas de mayor o menor número, puede ser abierto, sin ninguna restricción o puede ocurrir también que el emisor busque dirigirse

a audiencias concretas buscando una dimensión específica de la línea de audiencia a la que va dirigida.

Por tanto, la presentación y la re-presentación no son conceptos tan alejados entre sí. Una presentación pública suele requerir al menos una mínima previsión de preparación mientras que una re-presentación implica no solo premeditación acerca de dónde y cuándo sino una consciente elaboración. Etimológicamente también la “presentación” está ciertamente referida al hecho “presente” en lo que se refiere al tiempo en el que se desarrolla. Siguiendo esa raíz, lo podemos ligar también a la presencia, un concepto que conlleva ese matiz de temporalidad en curso y, a la vez también, de intervención humana.

Cualquier acto de presentación pública supone, por tanto, desde el emisor, un expreso llamamiento a la comunicación en un espacio concreto y dirigido a algún tipo de público o audiencia.

Sin embargo, cuando hablamos de público, nos encontramos, en principio, con un ente abstracto. En televisión se maneja en términos de “audiencia” o de forma más suave y clásica “televidentes”, en radio de “oyentes”. En el mundo del teatro y del espectáculo, el apelativo simplemente se centrará en “público” o “espectadores”. En el mundo de la música o en el de las conferencias públicas, es decir, a partir del audio como elemento central, se suele utilizar también la palabra “auditorio” que parece sugerir también en una dimensión más íntima y también formal, ya que en un concierto de rock o de música popular sería extremadamente raro utilizar tal término.

Los lugares destinados a estas presentaciones o representaciones públicas, como espacios especialmente destinados a ese contacto presencial de público y por el mero hecho de ser lugares específicos para ese contacto comunicativo, presuponen un puente, pero también una barrera, una distanciaci3n real. En efecto, en base al carácter físico del lugar de la convocatoria y a la disposici3n general del espacio y a partir del lugar elegido o designado para cada persona que constituye ese público o audiencia, aparece desde la misma disposici3n del lugar una cierta e ineludible jerarquía para la visualizaci3n y la escucha a partir de la distancia efectiva.

Pero volvamos al principio, un acto determinado en un espacio designado para el público debe ser “convocado”, sea de forma gratuita o previo pago. La forma y las vías para convocar ese público presencial, marcarán el fruto de ese acto. Paralelamente, ofrecerá

como resultado, una imagen y una atmósfera que permanecerá de forma directa o subliminal.

En las grandes ciudades, como es sabido, la presencia de gente notable en determinados actos o espectáculos produce un acento de mayor realce o relevancia en ellos, sea cual sea el tipo de acto, desde una inauguración de una exposición o de un curso, un restaurante o establecimiento, presentación de un libro y, por supuesto, cualquier tipo de estreno. Es conocido que hay profesionales de la producción de eventos que tratan de cuidar y gastan su dinero en especialistas en prensa y convocatorias, por tratar de atraer a sus actos a personas socialmente relevantes o conocidas, la información que se dedican a la difusión de actos y estrenos, con cierto control sobre el mundo del periodismo y de los medios y redes sociales y saben muy bien que la presencia de alguna celebridad ya sea del propio ámbito del acto o de la vida social, son una garantía de éxito del acto, al menos en el aspecto de la propia convocatoria.

El diseño de la estrategia para atraer al público, se convierte en un asunto de gran entidad en la medida que pueda tratarse de un negocio importante en el que, para empezar, se debe intentar no perder dinero si no, más bien, intentar producirlo a la postre. El concurso de profesionales especializados, como acabamos de señalar puede ser una garantía de éxito aplicado en cualquier iniciativa de evento, aunque no sea más que por la imagen que suscita en el propio público asistente. Pensemos en que cualquier asistente tomará en cuenta haber visto o incluso el haber estado cerca de algún notable o famoso entre los espectadores. Efectivamente, aunque le importase lo más mínimo la presencia de tal o cual persona más o menos relevante, siempre le sugeriría una sensación de cierta relevancia social del acto.

Si pensamos ahora en otro tipo de jerarquía entre los espectadores. La que viene dada por la propia imagen de sesgo del tipo de público, más o menos dispar. Imaginemos un acto donde vemos a nuestro médico, o a determinado profesor de nuestros hijos, a un músico conocido o a un futbolista, etc., probablemente nuestra sensación será que la convocatoria de ese acto tiene una carga importante en su proyección social.

Con todo esto, podemos acercarnos a la idea que un acto público presencial genera de facto una situación de encuentro y comunicación frente a un conjunto de personas, constituyendo una forma de acto y ocasión social. Por lo tanto, el sitio con su imagen y su atmósfera como lugar designado para tal evento y el tipo de difusión social de

convocatoria es un aspecto primordial puesto que es una marca constitutiva de la proyección y relevancia del propio acto.

La convocatoria de un evento, no es solamente una convocatoria de situación dada como acto de comunicación, sino que genera a su vez un encuentro entre espectadores, un foro en el que pueden aparecer nuevos contextos sociales de encuentros y nuevas micro-situaciones.

La convocatoria de un acto público pone en juego los usos y prácticas de las diferentes clases sociales. El concepto de *habitus* es una noción primordial de la teoría sociológica que utiliza Pierre Bourdieu. El *habitus* se formula como las disposiciones o esquemas para obrar, pensar y tender a sentir relacionados con la posición social (Bourdieu, 1980). Hace que personas de un entorno social específico tiendan a compartir estilos de vida, ya que sus recursos y las formas de evaluar el mundo son similares. Aprendido mediante el cuerpo dentro de un proceso práctico de familiarización, las personas abordamos nuestras prácticas mediante la socialización en el marco de una cotidiana urgencia temporal y con la incorporación inconsciente del *habitus*. Esto supone una apropiación práctica de los esquemas de clase que sirven para reproducir las prácticas pertinentes a cada situación y el hecho de incorporar los tipos, modalidades, grados de interés o preferencias por participar en cada campo social: eventos, música, arte política, etc.

A partir de este conjunto de esquemas generativos, los sujetos perciben el mundo y actúan en él; han sido conformados a lo largo de la historia y suponen la incorporación de la estructura social del campo concreto de relaciones sociales en el que el agente social se ha conformado como tal y se han ido consolidando estructuras a partir de las cuales se producen los propios pensamientos, percepciones y acciones.

Según la posición social, al *habitus* de cada individuo le corresponderían distintas áreas y clichés de experiencias, prácticas, formas de categorización y apreciación que van siendo naturalizados y adquiridos como cualidades específicas de clase. Por ejemplo, el gusto por el refinamiento en lo estético será considerado por las clases altas como una cualidad personal especial pero no como resultado de diferencias de oportunidades de aprendizaje desiguales con respecto de las clases desfavorecidas. De la misma manera, el *habitus* naturaliza el tipo de gustos – simples y modestos- de elección de esas clases populares, en base a sus asumidas limitaciones económicas.

En definitiva, el *habitus* se erige así, como la clase social hecha cuerpo. A diferencia de la noción de clase objetivada a partir del volumen y el tipo de capital que se posee, el *habitus* supone el conjunto de experiencias y prácticas sociales que se derivan de estas posiciones objetivas. Generado en sus propias condiciones sociales y expresado de manera corporal e inconsciente, sobre los esquemas y distinciones del que es producto, actúa reproduciéndolos mediante su constante y continua actualización. Incorpora y naturaliza la historia a la par que la olvida; es la presencia del pasado del que es producto y desde el que inspira una cierta independencia a las condiciones del entorno inmediato. A través de sus prácticas de experiencias ocurridas en el pasado, asegura en cada persona los cimientos de la historia que va generando, se encuentra presente en su organismo, en los esquemas de pensamiento, en los de la interpretación de la percepción y la acción. El *habitus* es una garantía de conformidad por su constancia en el tiempo y es una forma incluso más segura que una norma explícita o una regla formal: "Producto de la historia, el *habitus* produce prácticas (..) conformes a los esquemas engendrados por la historia; asegura la presencia activa de las experiencias pasadas que, depositadas en cada organismo bajo la forma de esquemas de percepción, de pensamiento y de acción, tienden, de forma más segura que todas las reglas formales y todas las normas explícitas, a garantizar la conformidad de las prácticas y su constancia en el tiempo." (Bourdieu, 1980: 91).

### **2.13 La atención del público**

En un acto escénico, el modo y momento de inicio, supone una cuestión primordial puesto que es la primera expresión puesta en juego y la primera recepción y primera impresión entre el público. El acto requiere una atención precisa y una cierta inmersión por parte del espectador.

Como mencionábamos anteriormente, hoy en día, la atención del espectador en cualquier acto puede suponer muchas veces problemas imprevistos; por ejemplo, es preciso apagar el móvil bien, eso si no se olvida. Habremos visto en alguna ocasión ese espectador molesto que o bien no lo ha desconectado o piensa que el aparato que suena es de otra persona; alguno se permite incluso contestar brevemente rompiendo el lógico protocolo del silencio en un acto público y propiciando un momento desconcertante para todos los presentes. Hay también muchos espectadores que no quieren desconectar sus aparatos totalmente y eventualmente los consultan, desconcentrando así a otros en medio de la oscuridad de las salas. Cabe preguntarse acerca de la evolución futura de este tipo de incidencias en determinadas presentaciones públicas que requieren cierta inmersión y concentración ¿se impondrán inhibidores de teléfonos? Eso supondría costes e inversiones en ese tipo de espacios; si así fuera, ¿quizá pueda suponer también más retracción del público para asistir?

Pero el teléfono va, en la vida cotidiana actual, mucho más allá porque supone un punto de contacto permanente, de alerta de comunicación y está muy presente también en la mente del espectador, a la espera de la próxima intención de hacer o recibir una llamada o un mensaje. Esta mención no es baladí puesto que el espectador actual, comparado con el espectador de una pieza teatral durante el Siglo de Oro español, son obviamente diferentes. Cada espectador, con su teléfono, pone en cierto valor un aspecto de muy importante de interconexión social y esto presupone una amenaza no tanto de interrupción evitable sino como objeto de desconcentración o de falta de inmersión suficiente en el evento al que asiste.

De esta manera, el espectador actual, al menos aparentemente, es una figura con autonomía propia en su intercomunicación y es destinatario de multitud de referencias que reclaman su atención a diario. De esta manera, cobra una importancia crucial la forma de arranque de cada evento o espectáculo puesto que hoy, más que nunca, es necesario tratar de sacar al espectador de su propio mundo e introducirle de la forma más rápida y efectiva posible en el clima de la escenificación o presentación que se realiza.

Por otro lado, el auditorio actual de un espectáculo, es un tipo de espectador que ha crecido y vive de lleno en el mundo de las imágenes. Ha visto o ve películas, televisión, vídeos a través de internet mediante el ordenador u otro tipo de aparatos. Por lo tanto, está acostumbrado a ver diferentes tipos de planos, ritmos narrativos audiovisuales ágiles y

casi todos los tipos de angulaciones visuales. El mundo audiovisual no escatima precisamente imágenes y si lo hace, en el caso de las películas de acción, es por escamotear movimientos mediante trucos para disminuir costes.

Por lo tanto, el espectador actual cuando ve un escenario, sobre todo desde la mitad del aforo hacia atrás, y habida cuenta de lo mencionado anteriormente, observa y siente de forma contundente esa distancia partiendo de la lejanía que le produce un tipo de imagen viva que puede tener para él un tamaño mucho más pequeño que el denominado plano americano cinematográfico.

Entre el extrañamiento social y el extrañamiento visual, el carácter posible de esa distanciación actual es seguramente también muy lejano al que quiso promover Bertold Brecht (2004, p.167) que buscaba es *distanciamiento*, al que luego nos referiremos, con la historia representada para alentar el sentido crítico del espectador. Ahora bien, a día de hoy, parece difícil reivindicar cuál es la ventaja o el valor –si lo tuviera- de la sempiterna distanciación entre el espectador y la escena.

Efectivamente, la versatilidad que suponen los medios audiovisuales no es comparable con el mundo de la representación viva, aunque esta suponga una forma primaria de audiovisual presencial. De hecho, como hemos señalado anteriormente, podríamos considerar una escenificación como un ángulo de *plano general* cinematográfico en el que nuestra mirada debe hacer un mínimo ejercicio, desde un plano general constante, hacia uno a otro hacia el actante, hacia una acción o actividad puntual en la escena. Eso sí, la sensación presencial tanto de los actantes como de los espectadores es patente, pero habitualmente salvo excepciones de inserciones mediante construcción dramaturgica, cada acto situacional parte esencialmente de un concepto que conocemos del *plano secuencia* cinematográfico.

## **2.14 Escenificación y frontalidad**

En el aspecto general visual general, un espacio escénico, un escenario de teatro, ópera o danza compone ante nuestros ojos una suma de fondo, figura en movimiento y audio. Eso es lo que percibimos desde el primer momento: un ángulo concreto desde nuestra ubicación con respecto al espacio escénico y una sensación espacial de nuestro entorno respecto al auditorio y a nuestra colocación entre el público.

A partir de estas condiciones, la escenificación o el espectáculo tiene que atrapar de inicio a la audiencia y lograr así que desconecte su mente, de su momento personal, para trabarlo dentro de su núcleo hasta desvelar finalmente –como no puede ser de otra manera- todo su contenido y tratar de conseguir así la sensación de cierta compensación en el espectador, de satisfacción por la inversión de su tiempo en el acto presenciado o de un merecido pago de la entrada.

Es bien cierto, que actualmente las escenificaciones teatrales de mayor éxito son las musicales. Las grandes capitales; New York, Paris, Londres, Madrid, utilizan su poder de convocatoria para ofrecer espectáculos que son grandes fuentes de ingresos para sus productores al mismo tiempo que potencian la mayor afluencia de visitantes que muchas veces complementan su estancia con la asistencia a grandes espectáculos que son mucho más difíciles e incluso imposibles de ver en ciudades más pequeñas.

El potencial de este tipo de espectáculos parte de la mayor inversión en elencos y parafernalia que puede exhibir dentro de un solo escenario donde se trata de explotar el producto. Se facilita así un lugar fijo de convocatoria y se optimizan todos los recursos de personal y de técnica escénica. Así el público puede quedar fascinado por determinados medios puestos en juego dentro de los límites de un escenario, por mucho que este sea grande.

De esta manera, el espectador puede contemplar actores, bailarines y cantantes con vestuarios y caracterizaciones espléndidas, coreografías y juegos de iluminación, grandes voces y sonido a raudales. Así, independientemente de que pueda ser de su mayor o menor agrado, tendrá la sensación de que ese espectáculo difiere en mucho con el tipo de entretenimiento que supone la pantalla, el cine o la televisión.



El mundo de la escenificación en interiores, hoy en día va desde este tipo de espectáculos mencionados, pasando por obras convencionales, desde comedias comerciales a un teatro más culto hasta representaciones más pequeñas, incluso micro-teatros.

En todos ellos, sigue primando el conocido concepto de "teatro a la italiana", ante algunas opciones más alternativas que surgen de cuando en cuando, muchas veces ligadas al propio carácter de la representación, en el salón de una casa particular, por ejemplo, o determinadas por las propias limitaciones del local en el que se exhiben.

En cualquier caso, el arte escénico a duras penas puede o podría evitar la frontalidad de la representación, no solamente por la ubicación del público en el aspecto de idoneidad visual y poder mostrar los actantes sin tener que moverse en otras direcciones diferentes a la propia acción de escena sino - sobre todo-, porque la fuente de sonido de las voces o los equipos dificultaría enormemente la audición de la representación. Por lo tanto, la lucha de las vanguardias por romper la llamada cuarta pared, por lo común suele retornar a los estándares habituales lo cual no quita en absoluto el mérito a determinadas propuestas que logran de-construir en algunas ocasiones ese planteamiento canónico.

En conclusión, la escenificación actualmente, salvo en contadas ocasiones, guarda, inmutables, algunos aspectos formales en su disposición espacial. Los límites físicos del espacio escénico y del lugar destinado al auditorio siguen marcando las pautas básicas del mundo de la escenificación.

Si miramos hacia atrás y pensamos en el teatro en la época de Shakespeare o Lope de Vega incluso hasta la primera mitad del siglo XX, podemos pensar en este arte como un entretenimiento de primer orden. Como es sabido, la presencia y llegada de gente adinerada marcaba el devenir en el éxito de las piezas. Conocido es que el dicho para desear éxito en un estreno, el conocido "mucho mierda" que venía de los restos de los excrementos de los caballos que tiraban los carruajes de las clases pudientes de entonces. El éxito mayor o menor a partir de los estrenos y las primeras representaciones con la presencia de notables, marcaba pues entonces y marca a menudo también ahora – con la presencia de gente "vip"- el futuro próximo o no del éxito.

Si se viaja aún más atrás en el tiempo, hasta el principio del teatro del que se tiene noticia, se pueden encontrar también rasgos de cómo variaba el interés del público. Al margen de lo que pudo ser su origen ritual, el teatro fue evolucionando desde la tragedia para incluir

también la comedia. Poco a poco, las tramas de las representaciones iban evolucionando. Dentro de esa evolución, parece que, desde un principio, los poderosos, aquellos notables de Atenas también eran parte esencial a la hora de dirimir cuál o cuáles eran las piezas a representar cada año mediante una suerte de concurso. Como consecuencia de tal concurso, las obras ganadoras eran sufragadas. De este asunto podemos deducir que existió una especie de subvención, cuando menos a cierto teatro y que, por ende, para sacar adelante las representaciones el papel activo de los notables y también su carácter de encuentro social fue perfilándose desde los inicios del teatro occidental.

También existe noticia temprana incluso de competencia entre diferentes tipos de espectáculos. Al parecer, obras importantes dentro de la historia del teatro romano escrito hubieron de ser suspendidas a costa de los circos organizados con motivos de victorias militares y que desplazaron o retrasaron de forma imprevista presentaciones de importantes obras de teatro. Estas referencias nos proporcionan tempranos detalles importantes del principio de los espectáculos en vivo, de grandes fastos y de no menos grandes descalabros.

Parece que también, el excesivo peso de la retórica de algunos de los primeros autores griegos también pudo ser motivo de cierto desagrado para el gusto del público en aquella época, de modo que, el teatro se fue transformando poco a poco, combinando la pericia de autores en el uso del lenguaje y la profundización de tramas y personajes con el trabajo interpretativo de los actores con el retorno, en el *feedback* con el público. Con todo ello, ambos estamentos –autores y actores- debieron ir asumiendo y reinterpretado su arte en base a los gustos del público en general y seguramente también de aquellas personas que hacían posible un tipo de financiación a la puesta en pie de las representaciones.

## 2.2 ESPACIO ESCÉNICO

### 2.2.1 El espacio escénico como emisor presencial

De una forma general, podríamos definir *Espacio Escénico* como lugar designado para atraer la atención de un público, normalmente con adecuados ángulos de visión y audición y con menor o mayor grado de funcionalidad operativa para su modificación. Desde este sentido y desde medidas reducidas, ese espacio escénico mínimo puede dar cabida desde apenas a una persona o un objeto -en el caso de una sala de conferencias, por ejemplo- hasta ser dotado -como en ópera- con los elementos más sofisticados: fondos amplios, los llamados fosos y los denominados *hombros* laterales para tener preparadas, salidas de personas, objetos y hasta decorados enteros dispuestos para ser introducidos en escena en pocos segundos.

En cualquier caso, no deberíamos asimilar *Espacio Escénico* a la idea exclusiva de *Escenario* puesto que el primero, como desarrollaremos, es un concepto mucho más amplio y con más implicaciones. La palabra *Escenario* suele conllevar una idea de elevación. Esta idea de elevación no viene solamente por ser el centro de la idea del llamado *Teatro a la Italiana*, sino porque la instalación de un escenario, pongamos en la calle, lleva pareja normalmente la creación de algún tipo de estructura con su correspondiente elevación para que aporte los ángulos de visión y la proyección del sonido que es necesaria en tales condiciones. “Subirse a un escenario” es una frase hecha pero también una realidad práctica. Efectivamente, si vemos un escenario en cualquier lugar al aire libre nos sugerirá la posibilidad de que allí se celebre algo o haya algún tipo de presentación o puesta en escena. Sin embargo, como *Espacio Escénico*, podría considerarse cualquier lugar natural o urbano, cualquier interior o exterior, si fuera -como tal- designado como lugar de escenificación, aunque careciese de elevación y las condiciones servidas al espectador no fueran óptimas.

¿Puede valer el espacio forjado físico-técnicamente, cualquiera que sea en adelante su ulterior determinación, como el único verdadero espacio? Comparados con él todos los demás espacios disponibles -- el espacio artístico, el espacio del ir y venir cotidianos -- ¿son sólo prefiguraciones y variaciones condicionadas subjetivamente del único espacio cósmico objetivo?

(Heidegger, 1983, p. 145)

Contrariamente a una idea de escenario elevado, el antiguo Teatro Griego disponía un tipo de Espacio Escénico que discurría a partir del suelo, desde la idea de círculo y desde una arquitectura de gradas naturales a partir de desniveles o laderas que -desde el punto del espectador- era una visión de picado, de arriba hacia abajo, justamente al contrario del tipo de esa disposición a partir de un espacio escénico elevado y una visión de abajo hacia arriba que iría consolidándose con el paso de los siglos.

Por lo tanto, la idea de Espacio Escénico, sea uno u otro el tipo de ángulos ofrecidos a la presencia del espectador, desde ese ver, oír y llegar a percibir la emoción de lo que se representaba era el asunto primordial. El condicionamiento y el concepto de lo audiovisual en el estricto sentido literal de la palabra y en su aspecto más vivo, está por lo tanto y desde el principio presente en la arquitectura al servicio de un Espacio Escénico y su público correspondiente.

Ahora bien, al margen de la disposición intencionada de un sistema material y constructivo de teatro ¿qué ámbito puede alcanzar el concepto de Espacio Escénico? ¿Puede considerarse un circo romano, un Espacio Escénico? ¿Una plaza de toros? ¿Un estadio de fútbol o una cancha de baloncesto? ¿Una calle donde se desarrolla un desfile o una manifestación?

Tradicionalmente y como hemos sugerido antes, se ha referido el concepto de Espacio Escénico a la idea de escenario de teatro. Pero el teatro y la literatura dramática no son exactamente el centro del concepto de la idea de espectáculo y sin embargo el Espacio Escénico presencial casa perfectamente con la concepción espectacular, es decir, del recreo de un “audiovisual” vivo. El Espacio Escénico es fundamentalmente un espacio de presentación física puntual en público, con ficción o sin ella. El Circo Romano así lo era; un espectáculo con representación viva de aquel tiempo en aquel presente e incluso con representaciones figuradas de batallas; en cualquier caso, una puesta en escena viva para un público vivo en su correspondiente tiempo real.

La arena en círculo en una corrida de toros con sus diferentes lances, el protocolo de un mitin en un polideportivo con la presentación escalonada de sus oradores en un espacio, ¿son espacios escénicos? Veamos, al igual que en los tiempos de los griegos o los romanos, existe un espacio expresamente designado para la mirada y la escucha del

espectador y lugares para su ubicación. Se escenifica, por lo tanto, una presentación pública en la que los metros cuadrados en los que se desarrolla están designados y medidos mientras que el acto comunicativo a desarrollar suele ser exhibido como "real", o al menos, presentado como tal. ¿Pueden ser los estadios deportivos espacios escénicos?

Si atendemos a las premisas citadas, lo son efectivamente.

Espacios, suelos al aire libre o cubiertos, circulares o rectangulares, elevados o a ras de suelo... Un espacio se transformaría en *escénico* una vez que alguien lo designa como tal en busca de presentar un juego humano o algún tipo de presentación física a la atención de un público en un momento dado y a tiempo real, es decir, un acto comunicativo presencial de convocatoria pública. El destinatario es un número de personas pequeño o grande, con una visibilidad o escucha mejor o peor, sentado o de pie, parado o detenido circunstancialmente para presenciar un acto público de entretenimiento o no, de carácter formal o informal, en todo caso, bien a partir de una *ficción representada* o bien partiendo de una muestra o exhibición pública de *credibilidad asumida*. En todo caso, en su base de partida, volveríamos al concepto de Berger y Luckman, pudiendo asumir que cualquier evento activa por sí mismo *zonas limitadas de significado* y produce a su vez una conmutación con el mundo de la vida cotidiana. (Berger y Luckmann, 1994, p.43).

### **2.2.2 La presentación pública como escenificación**

Por lo tanto y ateniéndonos a este último aspecto, el de la credibilidad asumida, esta será la premisa insoslayable que marcará la frontera entre el *acto público como presentación* que demanda en el espectador su *credulidad imprescindible*, la otorgue totalmente o no. El espectador asumirá que lo que allí se le presenta requiere un protocolo de fe en él, es

serio, socialmente formal y no existe simulación alguna: Un mitin, un partido de cualquier deporte, la presentación de un libro, etc.

Bajo este modelo, podríamos inscribir muchos tipos de actos: desde clases magistrales hasta eventos de empresa o presentaciones publicitarias. Es cierto que hay actos tan elaborados o tan premeditados, que se acercan a una idea de espectáculo con afanes efectistas, pero la salvaguarda de la *credibilidad del acto* que exige una presentación pública es precisamente la idea de credulidad por parte del espectador; el espectador no debería pensar en ningún momento que lo que allí ocurre no es sincero, “real” y auténtico. Claro está, en ocasiones, este ejercicio de fe se puede tambalear y el espectador puede llegar a pensar que, al menos, parte de lo que se está presentando puede ser simulación, o simplemente parte de una escenificación de roles o contenidos pautados o incluso falsos.

La presentación pública como idea de escenificación de un acto, es decir, de cierta elaboración y preparación previa para su presentación y de la colaboración del público con su presencia y atención, viene normalmente dada por la propia actitud del actante. Presenta una propuesta espacial determinada o un espacio conocido, tal vez eventualmente modificado o simplemente se activa por la presencia de un actante en un contexto objetual marcado por un mobiliario y en un espacio determinado. En cuanto al actante, su forma de dirigirse al público es, por lo general, ponderada, seria, formal, con una tensión básica contenida y con el deseo de proyectar la mejor y la más solvente imagen individual y con ello contribuir a transmitirla también a la formalidad y a la intención general del propio acto público.

La *Re-presentación*, por el contrario, pide al espectador también su tiempo y atención, pero solamente un crédito momentáneo de credulidad. Por lo tanto, va más allá del protocolo público y demanda al espectador atención específica a una escenificación que a priori se supone ficción.

Igualmente, como otras artes de la representación sean escénicas o no como la ópera, la danza, el cine, la pintura o la escultura, el teatro también se caracteriza por dos niveles: el propio de su medio material para representar, el de cada arte en cuestión -el de la interpretación actoral presencial en un espacio de partida en este caso- y un segundo nivel, el de la propia consecución de algo diferente, una especie de segundo plano de construcción de realidad en el caso del teatro que además suma el factor de ser un arte multidisciplinar que contiene otras artes y el de ser además un arte efímero en esencia.

Aun así, el texto y la literatura teatral, como testigo referencial de la historia del teatro, ha marcado el grueso de sus análisis en cuanto a sus formas, separándolo de las premisas que suponen su relación con el resto de las artes y con el mundo general del espectáculo. A través de tantos y tantos autores y, sobre todo, a través de los grandes clásicos: Shakespeare, Lope de Vega, Molière, etc., se ha propiciado una vinculación con los argumentos y personajes literarios y con ella una supeditación al texto en sus connotaciones visuales y sus unidades constructivas.

### **2.2.3 El distanciamiento**

Como hemos referido, a distancia, mayor o menor entre espectador y la escenificación, a partir de su capacidad para poder ver y escuchar de la mejor manera posible, perfila un posible lugar de encuentro para un acto público dentro de un equilibrio entre la cercanía y el distanciamiento para officiar la comunicación.

Es sabido que durante siglos la nobleza se reservaba los mejores lugares destinados al público para ver y oír lo mejor posible evitando, eso sí, las primeras filas. Es plausible también que, a día de hoy, podemos apreciar que en cualquier espectáculo las plazas para “Vips” tienen excelente ubicación en cuanto a los aspectos de escucha y visión y -en muchas ocasiones- de acceso y comodidad también. El factor de las diferentes referencias espaciales en cuanto a la colocación de los espectadores, mejor o peor ubicados, produce o puede producir así sensaciones en el espectador de diferencias en el estatus.

Como hemos referido con anterioridad, fue precisamente ese distanciamiento un factor convertido en virtud para Bertold Brecht que con su *Verfremdungseffekt* (conocido como “efecto de distanciamiento” pero que bien podría ser traducido como “efecto de alienación”, buscaba que el espectador no fuese devorado por el ilusionismo del escenario y que preservase su juicio crítico por medio de una actitud distanciada huyendo de

cualquier alienación de su capacidad de juicio. La distanciaci3n de Brecht se movía en los parámetros de los contenidos dramaturgicos a través del texto y de las acciones y actitudes de los personajes en escena. (Brecht, Bertolt (2004). Naturalmente, podríamos considerar hoy que estaba sustentada y subrayada por una distancia física real, la que viene dada por los parámetros del teatro por su propia disposici3n. En posteriores décadas, habrá por parte de muchos directores escénicos, un cierto combate a la idea de esa distancia física con la escenificaci3n, un constante debate sobre la ruptura de la “Cuarta pared” y una búsqueda de encuentro y participaci3n activa de los espectadores con los actores.

La cuesti3n de la distancia inherente producida por un acto de escenificaci3n pública con respecto a los espectadores, es precisamente la que produce consecuente y l3gicamente sus tipos de ángulos visuales definidos y – como en el caso del arte fotográfico- nos aparece el hecho del “encuadre”. Es decir, se proponen al espectador determinados encuadres de imágenes físicas y -a resultas de ello- un enfoque concreto de su visualidad. La figura o figuras y los objetos centrales de escena se asocian a partir de su entorno más próximo cobrando éste mayor relevancia, mientras que los apuntes o referencias físicas más leves permanecen más alejados, aunque también pueden tener una gran trascendencia subliminal como fondo visual. Se designa así, como proposici3n al público, una imagen física y material primordial del espacio escénico hacia el público– una suerte de plano general cinematográfico- eso sí, gracias a los actantes, vivo y dinámico.

Por lo tanto, nos aparece, en relaci3n al espacio escénico, un efecto de distanciaci3n que conjuga ese difícil equilibrio en la oferta al espectador: entre una proximidad singular a una escenificaci3n viva y, según donde se ubique el espectador, un alejamiento que puede interferir su grado de concentraci3n.

Indudablemente este fenómeno de distanciaci3n ha debido producir diferentes efectos en el público a lo largo de los tiempos, pero la aceptaci3n entre los espectadores como entretenimiento de una obra de Lope de Vega en el teatro en el Siglo de Oro Espaól o un Shakespeare en el año 1600 podría ser comparable, salvando las distancias de los siglos, al cine norteamericano en el siglo XX.

Paralelamente a la invenci3n del cine, la distancia de la línea de imagen de la “Cuarta Pared “del teatro se mantenía, pero la tipología y los ángulos de imagen, el sonido y la



versatilidad de la ficción daban un salto enorme a través del llamado séptimo arte, pulverizando el poder de convocatoria del teatro como entretenimiento en favor del cine. Aun así, el espectáculo vivo, la escenificación directa, ha podido evolucionar, aunque perdiendo en una gran medida la que pudo ser su gran referente histórico: la literatura teatral. Los profesionales de los diálogos escritos, los guiones y las dramaturgias se ganan la vida mayormente hoy en día con una industria que necesita constantemente guiones para los diferentes soportes audiovisuales. Por contra, el arte escénico ha podido ganar más permeabilidad, versatilidad y desarrollo de sus elementos propios multidisciplinares pudiendo caminar más cerca del resto de las artes.

### **2.3 EL ESPACIO ESCÉNICO COMO JUEGO DRAMÁTICO DE EVOCACIÓN: ESPACIOS VIRTUALES**

El espacio escénico como *Espacio Dramático*, según la concepción habitual, sería aquél que el espectador debe reconstruir con su imaginación en el transcurso de la escenificación mientras que el espacio escénico sería el que resulta físicamente perceptible y el marco presente donde transcurre la evolución y las acciones de los personajes. A esta última concepción, quizá habría que añadir una noción más global: la de ser el resultado de una intención de proposición de imagen espacial dirigida al público y que tiene como centro al actante o los actantes y su interacción comunicativa con el espectador.

En el caso de la concepción específica de *Espacio Dramático*, se parte de la propia cualidad dual que posee el Espacio Escénico como *signo* ya que éste comprende un *significante* y un *significado*.

La primera de estas cualidades, el *significante*, sería lo que el espectador percibe como tal, la proposición física o material del espacio designado. La segunda, el *significado* sería lo que el anterior sugiere, aunque no lo imaginemos de una forma precisa, aunque solamente percibamos un apunte de referencia de otro espacio que se pretende representar

o una sensación transmitida por un actor que nos transporta a una atmósfera de algún lugar que no es precisamente el que estamos observando “in situ”.

Este carácter dual es el factor de evocación abstracta esencial por el que se rige el arte dramático, pero que siempre pivota en las proporciones de las evoluciones de la figura humana en sus disposiciones y relaciones con su entorno espacial y objetual.

El espectador puede encontrar una cierta idea de realidad representada. Esa representación espacial puede ser realista o neutra pero siempre nos remite a una idea de especificidad de lugar, sea a través de la escenografía o a través de los objetos. Aunque veamos una mesa en el marco de un espacio neutro- tal como el de una cámara negra- siempre esa mesa nos remitirá hacia una interpretación de un entorno espacial como lugar común y aún más a partir de nuestra percepción del tipo de actividad alrededor de ella por parte de los actantes. Por ello, en cuanto tengamos en juego la estética objetual con el mencionado *significante* esa huella activa y estética materializada se activará en nuestra percepción desde lo asociativo. Esto sucede en cualquier escenificación como es el caso de una representación teatral, pero no en la misma proporción en un espectáculo de danza ya que la idea de movimiento abstracto es el núcleo básico de transmisión. Aun así, el propio movimiento o gesto y la activación estética que produce el propio vestuario de sus intérpretes -o en cuanto pongamos en escena cualquier escenografía o cualquier entorno objetual-, pondrá en juego el otro plano, el asociativo, la otra cualidad del espacio escénico como *significado*.

Efectivamente, la intención previa de la puesta en escena, en cuanto a la resonancia de referencias hacia el *Espacio Dramático*, se convierte en protagonista en la utilización del espacio escénico -como *signo* en el juego espacial- del significado y el significante. Esta propuesta espacial estéticamente es *el núcleo central visual* que se presenta al espectador y pulsa su poder evocativo. En este sentido, el de la propuesta objetual, su contundencia o versatilidad marcarán y articularán la propuesta escénica global.

El arte escénico, como juego específico espacial humano, estriba en esa interacción entre la escena que presenciamos visualmente de forma física o material y las imágenes que se devanan con las que podemos completar esa propuesta. A partir de este mecanismo, entran en juego también otros factores perceptivos, las conocidas *Leyes de la percepción*

(Koffka, 1963) relativas a nuestra percepción primera en la interpretación de la imagen: Pregnancia, similitud etc. Que facilitan cierta asociación y creación de imágenes en nuestra mente posibilitando entablar una línea de una retórica escénica a partir de lo visual, con la metáfora y la metonimia como vehículos habituales.

En lo que se refiere a la sugestión de cierta creación de otros espacios virtuales a través en nuestro cerebro, pero diferentes al que percibimos materialmente, nos referimos esencialmente a la transformación imaginaria por similitud y por la contigüidad espacial. Al margen de las que pudieran ser sugeridas por mención en el lenguaje verbal en escena, la aparición de una nueva imagen en nuestra mente o de un espacio diferente al físico y material que estamos contemplando puede surgir a través de concretas acciones o actividades de la figura humana en escena o por espacios sugeridos a través de objetos o referencias escenográficas. Todos estos factores, en principio, nos debieran de dar las pautas más importantes para nuestra interpretación del espacio dramático propuesto.

Se contemplan diversas tipologías de espacios en el ámbito del arte dramático en base a los textos de la historia de la literatura dramática, todos ellos unidos al carácter y estilo de los textos escritos: el de Tragedia Clásica, Romántico, Naturalista, Simbolista, Expresionista pero como el propio Patrice Pavis, autor de su “Diccionario del teatro”, aclara después de enumerarlos y describir sus rasgos:

El espacio del teatro contemporáneo dio lugar a demasiados experimentos como para reducirlo a unas cuantas características. Toda dramaturgia, e incluso todo espectáculo, es objeto de un análisis espacial y un re-examen de su funcionamiento. El espacio ya no se concibe como el cascarón externo dentro del cual se permiten ciertas combinaciones, sino como el elemento dinámico de toda la concepción dramática. Deja de ser un problema de envoltura para transformarse en el lugar visible de la fabricación y de la manifestación del sentido.

(Pavis 1984, p.184)

En la escenificación teatral, muy a menudo se pasa de un espacio concreto a otro que evoca el interior del personaje, a través de su pensamiento o de sus deseos o sus sueños. Pero para ello es esencial el espacio producido por el funcionamiento gestual como espacio lúdico de los actores porque es dentro de su ámbito donde se producen los juegos fundamentales que dan las claves de sentido a la propuesta. En línea con ello, es a partir del entorno de los actantes, como podremos percibir cualquier sensación emocional y espacial – de proximidad o lejanía- a siempre a partir de su expresión corporal y gestual

y de sus acciones y actividades. La condensación o concentración de estos elementos o su dispersión, es uno de los factores constructivos más importantes en la puesta en escena.

En cualquier caso, siempre conviene tener en cuenta el sentido del juego de *experiencia*, es decir, cualquier acto de escenificación entraña en esencia una experiencia viva, puntual y presencial, tanto desde el actante, desde su espacio dramático y escénico, como desde la parte del público, ya que cualquier eventualidad puede alterar el clima de una u otra parte; por tanto, resulta un caso singular dentro de las artes.

### **2.3.1 Sobre la Dramaturgia y el espacio**

La dramaturgia puede idear personajes, acciones, situaciones, sucesiones de acontecimientos, cambios de dirección o de tensión, pero no está ligada exclusivamente a la literatura dramática, a la trama narrativa o al entorno del lenguaje de los textos o de los diálogos escritos. La dramaturgia es ante todo organizadora de la escenificación y puede jugar con ritmos y dinámicas que pulsen el nivel más sensorial o emotivo del espectador. Por ello, podríamos referirnos como dramaturgias también a aquellas formas de espectáculo no vinculadas al texto como la danza, el mimo, o también a las óperas, los musicales, performances y todo tipo de escenificaciones que combinan diferentes áreas del arte y, en general, a todo aquel planteamiento que se construya como una escenificación pública.

El mecanismo que produce entonces una dramaturgia es el de enlazar los elementos que se pulsan o acontecen en escena, las acciones, las reacciones de los actantes, sus situaciones, etc., orientando al público acerca del sentido de lo que están presenciando, orientándole a asociar roles, formas y figuras de las que van sugiriendo ideas e imágenes. Se trata pues, como describe Eugenio Barba, de una “dramaturgia orgánica o dinámica” (Barba, 1986) que quiere pulsar tal vez un especial nivel de percepción del espectador.

La dramaturgia otorga coherencia a la escenificación con independencia de la complejidad de lo que proponga. La dramaturgia implica que nos encontramos frente a un acto pensado para ser escenificado. El proceso de creación dramática puede valerse incluso de cierta complejidad que dinamice su estructura y que permita que el público, mediante su imaginación, pueda tejer ideas propias en torno a ella:

En realidad, cada escena, cada secuencia, cada fragmento del espectáculo posee una dramaturgia propia. La dramaturgia es una manera de pensar. Es una técnica que nos permite organizar los materiales para poder construir, develar y entrelazar relaciones. Es el proceso que nos permite transformar un conjunto de fragmentos en un único organismo en el cual los diferentes trozos no se pueden ya distinguir como objetos o individuos separados.

(Barba, 1986, p.20)

Por tanto, podríamos decir que mientras desde una escenificación organizada de presentación pública, como tal presentación social, discurrirá a partir un cierto orden de protocolo o un guion de partida y sobre un deseo de comunicación que radica en la información, en el caso de una representación escénica discurrirá sobre una dramaturgia cuyo punto de partida es el espacio como ficción puesta en juego por la interpretación actoral.

### **2.3.2 Espacio Escenográfico, espacio Dramático**

Al hacer un análisis sobre el espacio dramático desde un punto de vista escenográfico en su relación con el actante, nos encontraremos con un hecho esencial: la primera irrupción y presencia de la figura humana en el espacio escénico, impulsa a nuestra mente a una asociación de los datos visuales y sonoros que percibe. Busca así circunscribir la presencia humana en algún entorno específico; nuestra mente desea asociar datos del entorno o del propio movimiento del cuerpo humano en escena que le ayuden a situarse en la comunicación que pretende el acto.

En principio, dichos datos provienen del espacio escénico como espacio netamente físico y como lugar específico donde se está generando ya la necesaria relación de esa primera aparición de una figura humana y su evolución e interacción dinámica de movimiento con la arquitectura de su entorno puntual. El espectador se pregunta por el tipo de relación experiencial que propone el actante. Efectivamente, buscamos así referencias que – dentro del espacio escénico que se nos muestra- nos ayuden a situarnos en la idea que se nos quiere expresar o transmitir.

Efectivamente, de forma automática se produce la primera cuestión visual lanzada al espectador que es la relación de esa imagen de figura humana con ese espacio sugerido ya fuera neutro -si no existiera en él ningún tipo de objeto- o con algún tipo de *atrezzo*, mobiliario o "decorado" donde un actor juega ya en clave de representación. Surge así un primer juego evocado a través de esta convención dramática: el juego de comprender y asumir, “creerse” el posible espacio dramático propuesto.

La interacción de los actores con los planos espaciales, con sus delimitaciones y sus proporciones, pueden activar fuerzas de juego o de tensión que permiten configurar el espacio como un algo vivo, generador de sorpresa. Este sistema interactúa, en una relación de dependencia, con los otros lenguajes de la puesta en escena, por lo tanto, nuestra percepción buscará una cierta concordancia, coherencia y armonía con cada uno de los aspectos de la escenificación que nos permitirán entender el todo como una unidad donde forma, textura y color participan de la idea global de la escenificación.

En consecuencia, enfrentar la dramaturgia en escena desde los diferentes puntos de vista de un análisis dramático: Los personajes, La temporalidad, su contexto posible, su relación conceptual, simbólica y espacial, nos permiten entender y desarrollar ese todo como una unidad orgánica. Es claro, por lo tanto, que todos estos elementos proporcionan un campo de juego muy amplio para los que realizan arte escénico.

Ahora bien, hay un carácter de la práctica del teatro que le confiere un rango singular: el de ser, de hecho, una experiencia vivencial activa para los que lo practican y, por lo general, pasiva para los que lo contemplan.

Ese carácter del teatro como acto experiencial ha suscitado históricamente cierta especulación acerca de su primer origen y su posible devenir. Liturgia y experiencia

vivencial son conceptos e ideas que sobrevuelan el arte escénico de forma constante. A menudo también, por ese carácter de disfrute experiencial propio y compartido a la vez, se emplea el arte escénico como actividad ocupacional socializadora entorno a un proyecto común y grupal: grupos de amigos, de mujeres, de jóvenes, de ancianos, de colectivos de exclusión social (cárceles, inmigración), etc. Practican el teatro disfrutando de ese juego de expresión desde una actividad puramente experiencial y grupal. Igualmente, es bien conocida la aplicación terapéutica en el campo de la psicología en las diversas vertientes de las terapias de grupo. La implicación individual y colectiva que requieren este tipo de prácticas se apoya en ese acto de recreación de relaciones personales, vivencias y situaciones específicas. Por todo esto podríamos concluir que la interacción y la experiencia vivencial se encuentran en múltiples y significativas facetas de la esencia del arte escénico. En todo caso, volveremos a este aspecto experiencial de la práctica escénica en la parte final de este trabajo.

Pero ¿Qué pasa con el espectador? ¿Qué pasa con el público? ¿cuál es su papel en esta función?

### **2.3.3 *Epojé*: Fabular, imaginar**

Nuestra idea de algo es paralela a nuestra noción de sus efectos sensibles, aunque solemos confundir una mera sensación que acompaña a la idea con una parte del propio pensamiento.

Los signos tienen un papel fundamental en la comunicación y particularmente es esencial en la expresión artística ya que nuestro pensamiento precisa interpretarlos para poder operar.

El proceso de indagación para la construcción de la interpretación del espectador es puesto en acción en virtud de la interpretación de signos que presencia. De acuerdo a

Peirce (1986), en su concepción triádica del signo, el pensamiento es continuo; es decir, en la continuidad del pensamiento, las ideas y los signos se encuentran en flujo permanente. Un pensamiento conduce a otro y éste a su vez a otro más y así sucesivamente. Pero en este proceso de interpretación y construcción, filtrado por la verificación u obstaculización de la propia experiencia, tratamos de conducirlo y tomamos el control sobre esa continuidad del pensamiento.

Una forma determinada, por ejemplo, un gesto mantenido o un objeto dispuesto dentro de la delimitación de un espacio escénico, es por sí mismo, en primer lugar, una presencia y por lo tanto un signo, es decir, algo que, bajo cierto aspecto, tiene un sentido, representa alguna cosa para alguien bajo algún aspecto y además va dirigido a alguien. Su sola presencia construye y activa por sí misma una síntesis proposicional e implica una relación significativa, una semiosis (la acción del signo).

Todo signo es un *representamen*. La facultad de representar es lo propio del signo, es estar en lugar de algo toma su sitio dando lugar a un *interpretante* como signo paralelo o más desarrollado que el signo original, en la mente de quien lo interpreta y mediante el cual conoceremos algo más infiriendo lo que significa. El *representamen* desencadena la ampliación de nuestra comprensión. De esta manera, el proceso de significación *semiosis*, se abre a inferencias. Los signos pueden hacer posible imaginar lo que no vemos ni tocamos. Las personas somos *interpretantes*, somos portadores y generadores de interpretaciones. El signo siembra algo en la mente que tiene un cierto carácter de conjetura. Nuestra interpretación se actualiza y se enriquece, pero también es siempre falible, mejorable o corregible.

La característica fundamental de una escenificación o puesta en escena, es lo dramático entendido como un acontecer en el espacio y tiempo. Fijado en el espacio escénico en forma de interacción de dimensiones sociales y con puntos de verosimilitud, se presentan disensiones, acuerdos o colisiones de raíz experiencial. El modo dramático implica acción y un hecho de intencionalidad narrativa desde una forma de una representación de tipo audiovisual. Todo lo que es presentado a nuestros sentidos y todo lo que ocurra en el espacio escénico será un activo interpretable para el espectador.

Como hemos descrito anteriormente, en los primeros compases de una escenificación, nos encontraríamos con la convención más esencial y propia del teatro: el encuentro entre actores y espectadores, la asunción de sus dos respectivos roles generales. En el caso del



público, la predisposición de los espectadores a admitir o asumir una apelación a una ficción presente a unos metros de su lugar en la sala proporcionando una, como se suele decir, “debida atención” aunque asista a ella exclusivamente bajo su rol de receptor ocasional.

La palabra *Epoje*, del griego *ἐποχή* “suspensión” y transcrito también a menudo como *epoché* o *epokhe*, fue una noción que alumbraron los antiguos filósofos griegos de la corriente escéptica. En los tiempos más recientes, fue de nuevo puesto en valor por la fenomenología que acuñó el filósofo Edmund Husserl, si bien no en su acepción inicial.

Originariamente, según la definición dada por Sexto Empírico, significa un estado mental de “suspensión del juicio”, un estado de la conciencia en el cual ni se niega ni se afirma nada. Para Husserl, la *epojé*, consiste más bien en la “puesta entre paréntesis” no sólo de las doctrinas sobre la realidad, sino también de la realidad misma. Ese concepto supondría la no pronunciación de una valoración respecto a algo, así como apartar el propio pensamiento para poder percibir y comprender el funcionamiento de ese algo. (Husserl, 1980)

Lo que tomamos como realidad no queda negado ni cuestionado, queda eventualmente suspendido. De ese modo, podemos analizar ese algo de forma directa y libre de los usuales modos cotidianos de entender lo que nos rodea. Aplicamos así, eventualmente, un tipo de percepción muy puntual y más directa que puede estar, en principio, menos mediatizada por los condicionamientos sociales y culturales que aplicamos cotidianamente.

Esta capacidad de apartar los mecanismos usuales el pensamiento propio da como resultado una actitud más empática y más libre para entender otras ideas que, en principio, no forman parte de nuestros propios esquemas y que incluso pueden ser contrarias a los mismos.

No se trata de hacer nuestras esas pautas, esas razones o esa lógica, se trata de poder comprenderlas.

El hecho de “detener el pensamiento” para aplicar la *epojé* es algo bastante común. Es esa alerta para la concentración, la percepción y la obtención de un grado de neutralidad

que usamos, por ejemplo, para estudiar algo, concentrándonos en esa actividad y tratando de neutralizar otras líneas de pensamiento que nos distraigan.

Pero, al margen de la *epojé* y aún en el centro de su proceso, nuestro pensamiento no deja de trabajar; ni siquiera en el hipotético caso de que estuviera dormido dejaría de emitir y mucho menos cuando lo que presenciamos es una propuesta de un acto comunicativo y pensado para ser presentado en público, el caso de una escenificación. Porque cuando hacemos esa “suspensión de juicio” la línea de pensamiento que emerge en estas especiales condiciones resulta una suerte de diálogo interior. Lo presenciamos - y como si estuviésemos hablando con nosotros mismos-, nuestra mente nos trata de explicar lo que está pasando o pueda ir a pasar, nos da apreciaciones de las cosas, opiniones, interrogantes, en suma: fábula por sí misma. La *capacidad de fabulación* nos distingue como seres humanos y no perderá la ocasión, frente a una representación en público, de pronunciarse.

Por todo ello, la implicación mental del espectador presencial es, de alguna manera, una suerte de actitud cívica. Estará dispuesto a recibir el mensaje comunicativo y, en principio, hará lo posible por practicar una postura de empatía, como actitud coherente y consecuente de su voluntad de asistir al acto, tratando de comprender las pautas que se le proponen y desenvuelto a utilizar su imaginación y por tanto su capacidad de fabulación si fuera necesario.

Al final del acto, en cuanto a su actitud frente a la escenificación que se le ha ofrecido y por el hecho especial y poco común de significarse en público y de trabajar proponiendo y habiendo puesto en marcha un acto puntualmente singular, si los resultados de lo que ha presenciado le han parecido interesantes, agradables o bellos, esa primera empatía que ha sido puesta en juego durante el acto, se podrá tornar en admiración por el esfuerzo realizado por los actantes en tal esfuerzo.

### 2.3.4 Espacio y memoria

Si reflexionamos un poco, nos resultará muy difícil evocar un suceso sin pensar en el lugar en el que aconteció. El lugar, el espacio, es junto con el tiempo, un factor de primera magnitud para nuestro orden mental y para nuestra orientación.

El orador latino Cicerón contaba una historia que se hizo célebre en la antigüedad: la del poeta griego llamado Simónides que había asistido a un banquete.

En un momento determinado, Simónides tuvo que abandonar la sala, pero fue providencial para él ya que al poco rato el techo se derrumbó y todos los invitados que se encontraban en el interior murieron quedando sepultados.

Cada familia quiso recuperar los cuerpos para enterrarlos, pero apenas los podían reconocer. Simónides recordó entonces el espacio de la sala del banquete, siendo capaz de ubicar quién se sentaba en cada uno de los sitios y así pudieron identificar cada uno de los cuerpos.

Simónides descubría así que la memoria se asocia muy fácilmente al espacio y que al igual que se podían deducir la identidad de aquellas personas partiendo de su ocupación espacial en el banquete, uno podría distribuir objetos o conceptos que quisiera evocar o recordar a lo largo de un espacio familiar para luego recorrerlo e ir evocando sus recuerdos e imágenes.

A partir de esta anécdota, se pretende dar cuenta de la importancia de tener en cuenta una disposición ordenada de las imágenes mentales y de la relevancia de conferir posiciones a los conceptos de nuestra mente para poder memorizarlos. Simónides infirió que las personas que desearan adiestrar la facultad de la memoria habrían de seleccionar lugares y formar imágenes mentales de las cosas que desearan recordar, y almacenar esas imágenes en los lugares, de modo que el orden de los lugares preservara el orden de las cosas, y las imágenes de las cosas denotaran las cosas mismas.

El arte para el cultivo de la memoria desde sus inicios, por tanto, está ligado a la relación con los espacios. Por esta razón, se ha convenido en denominar a este hecho *mnemotecnia de lugares e imágenes* o *método loci*, del latín *locus* ‘lugar’) ya que la percepción y contemplación de los lugares se encuentra pues en la esencia de la disciplina de la memoria y parece esencial para la comunicación que quiera establecer un orador. En esta frase, Cicerón menciona varios, a nuestro entender, importantes términos con respecto al

proceso de evocación: personajes significativos, contenido de imágenes y secuencia en el lugar: *“El recordar las cosas es lo propio del orador. Y podemos marcarlas colocando adecuadamente los personajes significativos para poder identificar el contenido con las imágenes y la secuencia con los lugares donde las colocamos”* (Cicerón, 2007, p. 357). Hoy en día en el mundo de los sitios de internet y las páginas webs, muchas explicaciones complejas de ubicación de la información se presentan a partir del despliegue de un plano como punto de partida que ofrece así una especie de ayuda espacial del sitio para organizar la información y para guiar “espacialmente” al usuario.

En definitiva, la relación entre memoria y espacio y su capacidad evocadora, es una tecla fundamental que queda pulsada en una escenificación pública, pero es en todo caso la emoción la gran organizadora de ese mecanismo.

La memoria no es sólo la encargada del almacenamiento o la recuperación de datos de nuestra propia experiencia personal, sino que puede activar o no también factores emotivos de cada cual.

Se puede, por ejemplo, borrar por completo algo de nuestra memoria porque quisimos olvidarlo, se puede dar también la circunstancia de recordar algo que nunca vivimos, aunque creamos exactamente lo contrario. La emoción puede así activar sectores de memoria y excluir a otros. La memoria es capaz de crear un recuerdo, verdadero o falso, que produce una sensación emocional en nosotros, solamente a partir del relato de otras personas. Pensemos en recuerdos de pasajes de nuestra infancia que confeccionamos a partir de determinados datos repetidos que nuestros mayores nos proporcionaron y que en muchas ocasiones no fueron muy exactos o incluso erróneos.

Un espacio cuenta con una dimensión física y también con una dimensión simbólica que están interrelacionadas a partir de la percepción humana cuya experiencia se haya ligada al conocimiento y a la percepción de los espacios.

La memoria se levanta a partir de un factor de pasajes temporales, de momentos, años, días o épocas— y otro espacial, el de las localizaciones, lugares y ambientes (Halbwachs, 2004). En ella, se encuentran también impresos todos los elementos subjetivos: las experiencias del individuo - las personales en lo sensorial- y en paralelo las circunstancias colectivas, sociales o políticas: lo simbólico.

La memoria parte también de una premisa: la de la subjetividad del individuo en su interacción en la experiencia de su vida cotidiana en el marco de construcción social y espaciotemporal.

La memoria conlleva, por lo tanto, evocación de espacio, tiempo, jerarquía y rangos de relaciones sociales, poder, etc. y por supuesto subjetividad. El espacio y el tiempo son pues los elementos básicos que articulan su conformación y su reproducción, pero no se trata tanto de una racionalidad abstracta y universal, como refiere Huici Urmeneta, esa articulación de la memoria se encuentra determinada por los vínculos sociales y los encuadres que la hacen posible y que vienen siempre condicionados por la experiencia humana. (Huici, 2007)

Las personas nos relacionamos con el espacio a partir de un nivel primario fundamental, aprendemos a ubicarnos o a desplazarnos a través de nuestras propias experiencias o las de otros. De esta manera, poco a poco vamos aprendiendo y practicando por nosotros mismos a lo largo del tiempo. En esta experiencia vital con los espacios, nuestro cuerpo y sus sentidos son los protagonistas ya que necesitamos de una forma u otra “habitar temporalmente” esos espacios. El cuerpo es en sí mismo un espacio material que debe desenvolverse en otros espacios materiales a los que condiciona y le condicionan mediante marcos de tiempo y experiencia.

Por lo tanto, la experiencia espacial, puntual y sensorial, es siempre el primer factor clave la rememoración. Nuestra memoria de los espacios es también fruto de la incorporación de una interpretación propia y, como tal interpretación, producirá un proceso de significación:

Conforme más cuidadosamente examinamos el espacio y mejor lo consideramos (no sólo con los ojos y el intelecto, sino con todos los sentidos y el cuerpo total), más y mejor aprehendemos los conflictos que lo facturan, que tienden al estallido del espacio abstracto y a la producción de un espacio diferente.

(Lefevre, 2013 p. 422)



**3.-LA EXPRESIÓN HUMANA EN SU ENTORNO ESPACIAL  
COMO IMAGEN, MOVIMIENTO Y SONIDO**





## **3.1 LA IMAGEN HUMANA COMO ELEMENTO EXPRESIVO**

### **3.1.1 Imagen y movimiento de la figura humana**

Nuestro cerebro, en su continua actividad, produce constantemente líneas de pensamiento activo. En cualquier momento pueden surgir nuevas superposiciones de unas ideas sobre otras y en esa incesante actividad nos movemos entre una expresión exterior parcial o totalmente libre y su represión gradual o total. Por lo tanto, el lenguaje no verbal es una parte esencial en las personas porque comporta y expresa puntualmente nuestra propia imagen y sonido en cada espacio y en cada momento, pero también porque proyecta una idea de nuestro pensamiento y del estado anímico psicofísico, unas veces frente a otros y otras en la intimidad de nuestra soledad.

En los últimos años ha tomado especial vigor el desarrollo de los análisis alrededor de la expresión no verbal. Hoy en día, se toman en cierta consideración a menudo los beneficios de conocer mejor las características más importantes de esta comunicación no verbal. Y como es sabido también, muchas empresas, adiestran a algunos de sus empleados en un intento de conocer y controlar mejor este tipo de expresiones.

Los pivotes en los que se desarrollan los estudios y los análisis actuales de la expresión humana no verbal se centran alrededor de cuatro grandes áreas o denominaciones: la Kinésica, la Paralingüística, la Cronémica y la Proxémica. Hagamos ahora un recorrido por las aportaciones más importantes de cada una de estas áreas en relación con la mejor comprensión que la expresión no verbal aporta a nuestro trabajo.

### 3.1.2 Gestualidad y dinámica corporal

La mayor parte de los movimientos que realizamos adquieren su verdadera dimensión y significado en base al marco de relación o contexto en el que se producen. Es claro que en los comportamientos de las personas se reúnen y combinan muchos factores: el género y la cultura de cada cual, el entorno o la cultura o mezcla de culturas que constituyen la referencia personal de cada uno, etc. Con tales condimentos tan diferentes y ante un estímulo determinado, no puede resultar fácil pronosticar, en un determinado momento, una reacción determinada y mucho menos tratar de adjudicar etiquetas generalizables.

Como es sabido, la *Kinésica* trata de estudiar el sistema y connotaciones comunicativas y expresivas de los movimientos corporales y faciales no orales. Esa forma de expresión espontánea o a veces voluntaria es conocida también como comportamiento kinésico o lenguaje corporal. (Ray Birdwhistell, 1979),

Los movimientos faciales y del cuerpo nos brindan pequeños o grandes datos sobre la personalidad y la parte emocional de los individuos: el rostro, por ejemplo, puede expresar alegría, tristeza, miedo, sorpresa etc. De igual manera, la imagen de la posición corporal transmite cierta actitud en la interacción con los demás: tensión o relajamiento, interés o aburrimiento, etc. En la vida cotidiana del ser humano la comunicación no verbal expresa y comunica de forma voluntaria o no emociones, sentimientos, estados anímicos, físicos, intenciones, etc. y nos hace más fácil la comunicación con otras personas sin necesidad de obligarnos a utilizar nuestras palabras en exceso.

Entenderíamos la *Kinésica* como el sistema humano que produce los movimientos y posiciones corporales de base psicomuscular, ya sea de manera consciente o inconsciente. Esta expresión aprendida o recurrente, se encuentra conectada con los elementos sensoriales de la visión, el tacto, oído, olor y el gusto. Las expresiones corporales humanas parten de una base emocional apareciendo aisladas o combinadas con la paralingüística o con la comunicación verbal y poseen un valor comunicativo involuntario o intencionado hacia la percepción visual de los demás.

En este sentido, debemos señalar que tomaremos como base esta idea general de *Kinesia*. Entendemos pues que otros términos, áreas o canales como la *Háptica*, referida al sentido de la percepción del tacto y contacto físico, la *Oculésica* que entorno a la conducta visual de expresión o utilización de la mirada, la *Apariencia* que focaliza el interés hacia el aspecto exterior de las personas, (vestido, cuidado personal de imagen), quedarían

englobadas en la idea general de lenguaje gestual perceptible exteriormente que acabamos de describir anteriormente.

Vayamos ahora a detenernos en tres factores esenciales para comprender el lenguaje no verbal de las personas: Los pequeños gestos aprendidos y los propios:

- Las posturas corporales

Son reflejos de imagen corporal como expresión de comportamientos genéricos de cierta estabilidad en su duración en una situación y que pueden durar algunos segundos, minutos u horas. Algunas de las posturas corresponden a la forma de caminar, de sentarse y/o de estar de pie. Estas posturas nos indican estados de forma o ánimo casi imperceptible: claves de estado físico, retazos emocionales y afectivos en ciertos momentos. Algunas de esas posturas no parten de una neutralidad, sino que se sobre-impresionan en una postura propia determinada por la constitución física personal. El hecho de tener, por ejemplo, unas piernas cortas o muy largas puede ir determinando el tipo de movimiento de desplazamiento del cuerpo al andar. Tener una barriga prominente puede cambiar el peso y equilibrio del cuerpo. De otra forma, una percepción que logre prevalecer delante de nosotros de forma más o menos nítida podría darnos una idea de la *actitud física o anímica* de una persona en un determinado momento. Es decir, en ocasiones, solo viendo durante un tiempo una expresión concreta en el lenguaje corporal no verbal, podemos interpretar que alguien está cansado, aburrido, exultante, sorprendido, avergonzado, etc. únicamente en base a su postura o dinámica corporal general.

La imagen física producto de estas posturas corporales, siendo un elemento fundamental, viene acompañada de otro factor imposible de soslayar en la emisión que comunica el cuerpo, la apariencia complementaria, es decir, los factores exteriores materiales y de detalle que acompañan la imagen del individuo (el vestuario y otros elementos que comportan la imagen física final de las personas).

Como acabamos de señalar, no siempre se parte de una neutralidad sino de una base gestual determinada por las peculiaridades de cada cuerpo. De esta manera, tener la dentadura defectuosa puede coartar la espontaneidad en la expresión facial: en la represión de una sonrisa abierta, etc. En cualquier caso, es posible categorizar las diferentes imágenes expresivas, la base de los códigos gestuales, al margen de las imágenes de las posturas y nuestra forma y equilibrio peculiar al caminar.

- La expresión facial

Algunos de los gestos más directos de nuestra expresión corresponden a la parte de la cara, concretamente a la parte superior y a la inferior. Efectivamente, las cejas, junto con la frente y ojos, componen el cuadrante más relevante. Hay personas que son más difíciles de interpretar en su expresión porque apenas mueven los músculos que relacionan las cejas y la frente. Seguramente si pretendemos sondear su parecer acerca de alguna cuestión, deberemos tratar de escrutar más en su mirada tratando de buscar alguna pista acerca de sus sentimientos veraces, pero es seguramente lo sutil en la expresión del entorno de los ojos los que nos dará alguna pista. Se habla a menudo de lo que pueda “decir” una mirada, pero seguramente ningún oftalmólogo, sin otro recurso que la expresión de los ojos, nos podría decir más de lo que la denote una expresión facial del entorno de esa zona facial: los ojos, cejas y frente.

A continuación, la zona de nariz y pómulos está íntimamente relacionada con la boca y la mandíbula y a su vez, puede llevar aparejada a menudo alguna emisión de sonido: pensemos en el asco, el llanto, la extrañeza, etc. las manos, los brazos, las piernas y/o la cabeza. Estos gestos nos ofrecen información sobre el estado de ánimo de la persona o la valoración que realizan sobre algo o alguien.

La siguiente categoría está relacionada con las manos y brazos. Si bien es cierto que algunas posturas y tics relacionados con los brazos pueden ser muy significativos en una persona, son más los movimientos de manos los que suelen tomar aires de cierta peculiaridad en cada cual.

Las manos se tienden a relacionar, como es lógico con todo nuestro entorno, pero particularmente con nuestro propio cuerpo; tenemos los gestos en relación con nuestra cabeza, nuestro pelo y nuestra cara: cómo nos llevamos manos o dedos a la cabeza, a la cara o al pelo... También tenemos nuestra forma de cruzar los brazos, de ponernos en jarras, etc. Es una relación, -la de nuestros brazos, manos y dedos- con nuestro cuerpo que tejemos a lo largo de toda nuestra vida e, incluso a menudo, conservamos gestos peculiares y personales de nuestra propia niñez sin apenas sufrir variación.

Al margen de estas imágenes y movimientos relacionados con una cierta expresión natural propia, hay también determinados movimientos corporales que acompañan con

significados especiales al lenguaje oral cuando nos comunicamos. Estos movimientos estudiados por la Kinésica, pueden ser intencionados o no y casi en su totalidad son aprendidos, asumidos o reinterpretados:

1. Gestos simbólicos o emblemáticos, son gestos intencionados que se pueden interpretar fácilmente y que todos los miembros de una misma comunidad le atribuirán sin problemas el mismo significado. Por ejemplo: el símbolo del pulgar hacia arriba en señal de OK, como interpretación asertiva o de acuerdo, mover una mano de un lado a otro para decir adiós. Etc.
2. Gestos ilustrativos: Como complementación no verbal o en sustitución a ciertas palabras que serían difíciles de decir o expresar y se utiliza a menudo para reforzar la atención en lo que se quiere expresar. Como ejemplo, poner la mano en el corazón para mostrar mayor sentimiento o identificación con el otro. Otro ejemplo muy en boga sería la utilización de los dedos de cada mano para hacer las “comillas” de una frase, señalar el reloj para expresar que alguien llega tarde, etc.
3. Gestos reguladores: regulan, orientan o dirigen la comunicación para iniciarla o finalizarla, o para ceder el turno de palabra. El asentimiento o negación con la cabeza significan sí y no en el lenguaje verbal y facilitan el seguimiento de la conversación, los gestos de petición de sosiego con las manos en una disputa, el del silencio con el dedo, etc.
4. Gestos emocionales: Expresan de forma específica estados de emoción o afecto; normalmente serían espontáneos, pero también pueden formar parte de un fingimiento controlado parcial o total. Hoy en día, en base a líneas del tipo de “autoayuda”, hay personas que pretenden cultivar una gestualidad emocionalmente positiva pero discutible desde el punto de vista de la espontaneidad.
5. Gestos adaptadores: son gestos y movimientos conscientes e inconscientes que hemos ido aprendiendo a lo largo de nuestra experiencia de vida y que pretenden reconducir o controlar nuestro estado físico y emocional ante una situación especial (por ejemplo, para mantener la calma personal sin que sea evidente). Gestos eminentemente personales, aunque muy parecidos en las personas, pero muchas veces no son fáciles de detectar por los demás ya que han sido forjados para no ser percibidos por los otros.

Hasta aquí los factores que hemos mencionado son eminentemente visuales y relacionados de forma íntima con una dinámica de imagen y movimiento.

## 3.2 EL SONIDO EN ESCENA

### 3.2.1 La voz y el sonido como expresión

Al margen del lenguaje verbal pero muy vinculado a la oralidad, debemos considerar como esencial el componente no verbal tan importante de la expresión humana como es el del sonido; el que es capaz de emitir la voz humana o incluso el que es capaz de producir la propia actividad del cuerpo en movimiento, ya sea por sus actividades con objetos o por la fricción de su contacto con las diferentes materias. En los últimos años se ha denominado esta área de forma genérica como comunicación *Paralingüística* (Cook, 2001) aunque este concepto aborda los aspectos no semánticos de la expresión sonora pero que están íntimamente relacionados con los sentimientos y con las diferentes sensaciones que emite una persona voluntaria o involuntariamente.

En principio, debemos intentar abstraer este elemento de capacidad de emisión expresiva sonora tomando exclusivamente el componente vocal del sonido. Una vez que eliminamos cualquiera que sea el contenido o forma lingüística a partir de cualquier idioma, nos fijaremos en la manera en la que se emite y percibe ese sonido.

Dentro de este para-lenguaje se encuentra el *volumen* de la voz, la *entonación*, el *ritmo*, las *pausas* y naturalmente la *dicción* o forma de *articulación*. El para-lenguaje también es utilizado e indicado con ciertas formas de la expresión escrita para que sea entendible el texto. En otras palabras, es un tipo de comunicación no verbal que ayuda en muchas ocasiones a comprender la comunicación verbal. Hay que tener también muy presente que antes del lenguaje como forma escrita siempre estuvo y está presente el lenguaje oral como forma de transmisión y siempre muy permeable también a los cambios en su uso diario.

Este tipo de lenguaje no es visual, sino que se expresa a través de los distintos tipos de sonido y entonaciones que emitimos con nuestra voz modulando lo que comunicamos y aportando una expresividad específica por la vía del sonido. Podríamos considerarlo como el modo puramente *audio* de nuestro lenguaje no verbal.

El tono de voz, el *audio* de una madre o un padre cuando le hablan a su hijo recién nacido, puede ser muy similar en cualquier idioma. El contenido de sus palabras expresa cariño y ternura, pero la entonación es la fuente de expresión fundamental de transmisión al niño de ese cariño que expresan de forma natural y universal. De igual manera, pasajes de sensación de furia, de enfado o de nerviosismo, etc. pueden muchas veces ser percibidos por nosotros a través de la audición de un idioma que no comprendemos.

Por otro lado, cada idioma posee su musicalidad específica. A menudo, según el idioma propio de cada uno, puede llegar a parecernos muy chocante la excesiva musicalidad o, por el contrario, cierta rudeza en otros idiomas para nuestro oído. A un castellano parlante, por ejemplo, el francés o incluso el inglés puede resultarle muy “cantado” y, en cambio, el japonés o el alemán seco o exagerado. En este aspecto, cuando aprendemos un idioma y al margen de su propia pronunciación específica, pretender obviar la asunción de esa clave tonal o musical, resistirnos a “cantar” un poco ese idioma, puede ser una clara barrera para que lo entendamos y para que se nos pueda entender mejor en él, independientemente a que controlemos su corrección gramatical.

¿Esa persona está triste, alegre o enfadada? Las respuestas a muchas preguntas las hallamos a menudo en la entonación o el volumen de las palabras que utiliza una persona. Si el volumen de la voz de nuestro interlocutor es muy bajo, seguramente quizá nos denotará tristeza o preocupación. La musicalidad del tono de una pregunta la distingue de una declaración. Si negamos con énfasis, producimos ciertos alargamientos silábicos, articulamos y “percutimos” las consonantes, mientras que si acortamos las sílabas quizá podemos expresar impaciencia o cierta irritación.

Desde luego, esos aspectos de la expresión humana con respecto al sonido, se sitúan en una posición concomitante a un concepto musical. Cualquier sonido que se pueda prolongar a partir de cualquier vocal emitida, reportará hacia una nota musical, en muchos casos de forma muy nítida. De la misma manera, se pueden buscar determinadas notas graves que podamos cantar y aplicarlas al lenguaje obteniendo como resultado un tono

general más grave en nuestra expresión. Igualmente, podríamos hacer lo mismo con las notas más agudas y obtendríamos una expresión más viva o juvenil de nuestra voz.

La prueba que podemos hacer es bien fácil. Si tomamos una emisión sonora de una locución en un idioma y nos quedáramos con algunos de los sonidos de prolongación de vocales en intervalos concretos podríamos dar con una suerte de musicalidad propia en el hablar de las personas, pero fundamentalmente de las peculiaridades de cada idioma en su sonido.

Sabemos que cada nota tiene una medida concreta en hercios (Hz) y en una conversación se alcanzan o se rozan a veces esos estándares que conforman las notas musicales. De hecho, como es sabido, hoy en día es posible desde la tecnología, modificar fácilmente las notas desafinadas en una grabación y nivelarlas a su afinación estandarizada. De la misma manera, es también posible hacer retoques en grabaciones de locuciones y discursos acercando palabras o sílabas al número exacto de hercios para que las conviertan en notas y producir así melodías musicales a partir de discursos. Esta misma sensación nos puede llegar a menudo con algunos “Raps” que pueden parecernos más musicales que otros, en la medida de que tienen más sílabas ajustadas a notas, aunque no lo parezcan.

En cualquier caso, la sonoridad de un idioma, como sistema de comunicación transmitido y aprendido a través de generaciones, reconstruye unos códigos a través del sonido que se manifiestan con más claridad cuando se trata de expresar reacciones espontáneas. Si bien, estas reacciones o los sentimientos básicos son comunes, en cada sistema lingüístico, la forma de expresar los sentimientos puede no dar siempre resultados unívocos. En este sentido, debemos evitar generalizar algunas apreciaciones acerca de estos códigos ya que, en su mayor parte son claves aprendidas y que en algunos casos son bien diferentes entre las distintas culturas.

De esta manera, algunos aspectos de la idiosincrasia de determinadas culturas como la coreana o la japonesa, entre otras, tienden a auto-reprimir muchas de las emociones en público y esto puede hacer que nos reporte –desde nuestra perspectiva de una cultura del sur de Europa- una impresión general de más sequedad de carácter tanto en la expresión sonora de la musicalidad de su idioma como en la expresión facial.

En todo caso, el componente del sonido es un factor clave en la expresión humana, independiente al propio sistema idiomático y de las sensaciones que podamos recibir de



manera más o menos obvia a través del sonido en pasajes de risa o llanto, fluidez o balbuceo, grito o suspiro, tos o carraspeo, suspiro o bostezo, jadeo, etc....La intensidad y variaciones de volumen, el timbre y las variaciones tonales, la dicción con la articulación y resonancia con la que ayudamos a articular la emisión de las consonantes y las vocales; la velocidad y ritmo (fluidez) junto con las pausas y silencios suponen una clave crucial en la expresión de las personas que, a menudo, les imprimen un cierto sello bastante especial.

En cualquier curso que podamos encontrar acerca de cómo tomar la palabra en público nos harán recomendaciones sobre algunos de los factores aquí mencionados pero la ejercitación en determinados aspectos como el de los cambios de tono es difícil de abordarlo sin tomar en cuenta estos aspectos para-musicales de la emisión sonora del lenguaje. De la misma manera, nos podríamos referir a otras muchas dificultades que entraña el abordar cada uno de los factores de la expresión oral pero no nos extenderemos en esa cuestión que requeriría otra vía de profundización en las técnicas de la expresión oral, pero subrayaremos que el área de la Paralingüística es una parte esencial de la expresión humana.

Ahora bien, cada vez hablamos, a partir de nuestra comunicación oral, entonamos y vamos trasluciendo así nuestro estado de ánimo y deslizado cierta intención personal en cada momento comunicativo, es pues un elemento clave de la comunicación no verbal. Por otro lado, si abordamos este proceso sonoro nos acercamos también sin duda al concepto de *Prosodia*, un importante elemento lingüístico incomprensiblemente ignorado por esta denominada rama de la Paralingüística.

### 3.2.2 El sonido en el lenguaje verbal

Es cierto que la *Prosodia* es una rama de la gramática -ligada por lo tanto a lo lingüístico- encargada de estudiar las características fónicas, los tonos y los acentos y por lo tanto y en cualquier caso nos remite a la palabra. Pero esta rama estudia la acentuación local, la entonación de una frase, en suma, estudia la oralidad analizando los sonidos, la forma de organización del hilo fónico y sus mecanismos -los llamados elementos *suprasegmentales*, sin los cuales sería sonoramente ininteligible una frase.

Igualmente, se analiza el tiempo de duración de una oración, número de sílabas que la conforman, parte de la entonación y la velocidad. Este es un vehículo esencial de transmisión de información emotiva y social que puede incluir tal vez un elemento dialectal que nos acerca aún más la comunicación mediante la combinación de la entonación, las pausas, el ritmo y la acentuación. Como hemos señalado, la entonación sería la línea melódica del idioma y puede otorgarle, según las circunstancias, una gran fuerza expresiva y pragmática. Ahora bien, existen dos tipos de lenguas: las *tonales* y las *entonativas*. En las primeras, las variaciones tonales tienen una función contrastiva, para diferenciaciones de tipo léxico o morfológico, para distinguir una palabra de otra. En cambio, en una lengua *entonativa*, como el castellano, un cambio de tono no modifica por sí mismo el significado léxico de una palabra. Las variaciones melódicas tienen una función expresiva en base a la intención o actitud del emisor. Es claro, que el acompañamiento de los gestos, la postura y, en general, la actitud y la imagen emitida por el que comunica es esencial para la mejor transmisión. Sin duda, la sensación física o anímica del emisor influirá con mayor o menor grado en ese “sonido” de la comunicación, en su intensidad o entonación. En todo caso, cuando escuchamos cualquier idioma, como sonido complejo, percibimos una cierta melodía fundamental conformada por las variaciones de frecuencia con su correspondiente aderezo musical, percibimos pues, ritmo, pausas, intensidad y otros elementos fónicos.

Parece obvio mencionar que la palabra ha sido siempre el medio fundamental de transferencia de información, pero la oralidad en la comunicación humana tiene una gramática caracterizada por su complejidad y riqueza: “Al contrario de lo que mucha gente piensa, el lenguaje hablado es en su totalidad más complejo que el lenguaje escrito

en su gramática; el lenguaje en la conversación informal es, en su gramática, el más compleja de todos.” (Halliday, 1985, p.47)

Si pensamos por ejemplo en el número de recursos de las puntuaciones gramaticales, encontraremos que se quedan bien cortos para representar muchas de nuestras expresiones que verbalizamos. Unos puntos suspensivos, por ejemplo, sirven para representar muchísimas opciones que en un lenguaje oral podrían estar bastante más claras a la vista y al oído. Igualmente sucedería con las diferentes formas de exclamar en relación a los signos de interjección o a las diferentes formas de preguntar en relación a los de interrogación.

Este problema aparece de forma constante en el arte del actor. En primer lugar, porque el mundo de la oralidad está repleto de frases cortas, inacabadas, de puntos suspensivos. En el lenguaje hablado hay poca literatura o ninguna y sí mucha inmediatez y mucha soltura. Por esta razón el teatro escrito se suele alejar de la cotidianeidad cargado de su histórico bagaje retórico y literario. De la misma manera y en contraste, habría que tener presente que, en el mundo de los diálogos cinematográficos, a veces, se pretende acercar esa riqueza de la oralidad sin la suficiente riqueza de arcos literarios.

En todo caso, es cuestión a considerar que la Prosodia no juega el papel que le debe corresponder en cualquier análisis en torno al papel del lenguaje no verbal, ya que es un área con los suficientes elementos para tratar de profundizar en lo que actualmente se viene denominando como comunicación *Paralingüística*. (Cook, 2001).

### 3.3 EL ESPACIO Y EL TIEMPO

#### 3.3.1 Espacio y cuerpo como comunicación

Como parte de la Semiótica, la *Proxémica* se dedica al estudio de la organización del espacio en la comunicación de las personas, de su percepción y su empleo físico. En concreto, estudia las relaciones de proximidad, de lejanía, las medias distancias, etc. entre las personas, objetos y lugares durante la interacción, pretendiendo así estudiar el significado que pueda desprenderse de los comportamientos en relación a las diferentes coordenadas espacio-temporales.

Siguiendo el modelo que habían diseñado en los años sesenta del siglo pasado para la interacción dentro del mundo animal de los etólogos Huxley y Lorenz, Edward T. Hall aplicó el modelo al estudio de la comunicación en las sociedades humanas identificando varios tipos de relaciones entre las personas y su comportamiento con el espacio (Hall, 1973). Se acuña así la palabra Proxémica, del latín, *proximus*, de *prope* (“cerca”) y *ximus* (“más”/ “máximo”) categorizando el espacio personal con distancias medibles y analizando las disposiciones y usos de los sujetos con los objetos en el espacio.

A menudo, en los espacios interiores, sobre todo, la distribución del espacio está ya establecida (en una sala de espera, en un restaurante, en la sala de un juicio, etc.), el espacio de una persona se reduce o amplía según las circunstancias y parte desde lo más íntimo hasta lo más social y pautado.

Los estudios de Hall tuvieron como base la cultura estadounidense, aunque fue consciente de que no todas las culturas funcionan de esta manera precisa en su interacción situacional. Observó que la distancia social entre las personas se expresa generalmente correlacionada con la distancia física. Describía estos cuatro diferentes tipos de distancia:

- *Distancia íntima*: La distancia más guardada por cada persona, la que se produce entre 15 y 45 centímetros. Para aceptar esa cercanía, las personas tienen que obtener cierta confianza y en algunos casos estarán emocionalmente relacionados, a través de la mirada, el sonido e incluso el tacto (amigos, parejas, familiares). Dentro de este

apartado se encuentra la distancia inferior a los 15 centímetros del cuerpo, la llamada zona íntima privada.

- *Distancia personal:* Entre 46 y 120 cm. Estas distancias surgen en el trabajo, reuniones o celebraciones privadas o en conversaciones entre amigos. Las personas con las que estamos manteniendo la conversación están suficientemente lejos y lo suficientemente cerca como para tener un gesto cordial.
- *Distancia social:* Entre 120 y 360 centímetros. La distancia que nos separa de los extraños con quienes no tenemos ninguna relación amistosa o que no conocemos bien.

*Distancia pública:* A más de 360 centímetros y sin límite. Es la distancia idónea para poder dirigirse o comunicarse con un grupo de personas. Para ello, si se quiere expresar algo de forma consciente, la forma de expresar tratará de abordar esa distancia (conferencias, coloquios...

Estas medidas no deberían ser tomadas sino como una aproximación general a los espacios del entorno de las personas ya que se pueden acortar o ensanchar según diversas circunstancias; a partir de las culturas diferentes de los países, de las clases sociales, de los diferentes temperamentos y los hábitos personales, del estatus (si se debe compartir un espacio por obligación, el estatus le puede otorgar mayor potestad de espacio en su entorno), de la atracción o repulsión entre las personas, del clima, del momento anímico de la persona, etc.

El concepto del espacio viene sustentado por Hall a través de dos divisiones previas: El *Espacio Fijo*, delimitado por estructuras físicas (muros, edificios, fronteras, calles.) y el *Espacio semifijo*, como espacio personal, en el entorno de la figura humana y que depende del marco cultural propio. La invasión de este tipo de espacio vital, ya sea de forma física (rozar un cuerpo de otro en una aglomeración) o la simple intención (fijar la mirada), puede ser considerado como una intromisión o violación del territorio personal. A partir de aquí, se identifican también cuatro radios de acción a partir de cuatro tipos de espacios:

- *Espacio público:* Los espacios sociales abiertos donde el único límite está en lo visible y lo audible y cuyos ocupantes no tienen por qué tener ninguna función precisa.
- *Espacio habitual:* Con carácter igualmente público y de acceso libre, existe algún tipo de relación con al menos algunas personas, lugares u objetos.

- *Espacio de interacción*: Hay un papel marcado, una cosa clara que se tiene que hacer (clase, sala de espera.)
- *Espacio corporal*: Para actividades de carácter íntimo y solo accesible para personas de confianza.

Hallen su obra *El lenguaje silencioso (1990)*, llegaba también a categorizar las diferentes distancias que utilizaban los americanos a partir de la experiencia de la población americana -civiles y militares-, durante la segunda guerra mundial. Según estas observaciones, los americanos asocian determinadas distancias con cambios en el uso de la voz.

- 1- Muy cerca (7,5/15 cm.)-Susurro suave, muy secreto.
- 2- Cerca (20/30cm.)- Susurro audible; muy confidencial.
- 3- Cercano(20/50cm.)- En interior, voz suave; en exterior, voz llena; confidencial.
- 4- Neutral 50/90 cm.)- Voz suave, volumen bajo; asunto personal.
- 5- Neutral (1.35/1.50 cm.)-Voz llena; información de tipo no personal.
- 6- Distancia pública (1.65/2.45cm.) Voz llena ligeramente alta; información para que la oigan otros.
- 7- De un extremo a otro de la habitación (2,45 a 6 m.) Voz alta; hablando a un grupo.
- 8- Alcanzando los límites de la distancia (En interior de 6 a 7, 30 m. En exterior, hasta 30m. Saludos, despedidas, llamadas.

La *Proxémica* supone un valioso sistema en el análisis, no solo en las formas en que las personas interactúan espacialmente con los demás en la vida diaria, sino también en la observación de cómo se produce la organización de espacio en sus casas y edificios y, a partir de ello, en la disposición de sus ciudades siempre bajo la influencia de las diferentes culturas.

Al margen de estas apreciaciones, debemos tener también en consideración el contexto humano donde se producen, es decir, los espacios de población de referencia. En este sentido, la *movilidad* como concepto relacionado con los núcleos urbanos, surgió a finales del siglo pasado y puede ser clave en el futuro. Sabemos que cuanto más grandes sean los núcleos urbanos, la cantidad de desplazamientos se multiplicará y será mayor el espacio a recorrer. Todo ello en un contexto de mayor aparataje en cuanto a tipos de vehículos, transporte de mercancías, así como de ocupación del espacio aéreo.

### 3.3.2 El tiempo como factor de comunicación no verbal

Partiendo del contexto social y cultural de los individuos, la *Cronémica* trata de analizar el uso y estructuración que hacen los seres humanos del factor del tiempo y que determina también un aspecto muy importante de su comunicación no verbal.

Edward T. Hall habla de dos categorías al analizar el tiempo según la cultura (Hall, 1983):

- Tiempo *policrónico*: Basado en una tendencia a la realización de varias actividades al mismo tiempo y una cierta flexibilidad en su cumplimiento y plazo gracias a la interacción entre personas. Esta concepción del tiempo predomina en las culturas de sesgo más colectivista.
- Tiempo *monocrónico*: Se basa en hacer básicamente una sola actividad a la vez y tratar de planificar cualquier actividad previamente con el propósito de evitar después pérdidas de tiempo, que se tiende a considerarlo como irrecuperable. Tal concepción del tiempo es rutinaria en culturas individualistas donde cada individuo suele tener que responder por el resultado de sus actividades en plazos prefijados y poco movibles.

Esta relación y conexión con respecto al concepto del tiempo junto con las diferencias para la elaboración en la síntesis de la información, son importantes factores donde las culturas dejan apreciar ciertas particularidades. Por un lado, las *monocrónicas*, culturas en las que es habitual realizar fases de actividades individuales de manera consecutiva.

Según Edward Hall, en nuestra cultura occidental determinada en su día a día por la familia y los seres queridos, el trabajo y la vida social, surgen dificultades para distribuir el tiempo a emplear en cada faceta, y es normal el uso de un calendario o agenda donde desplegamos las diferentes tareas designando para ello un determinado tiempo. Se priorizan así unas actividades sobre otras, controlando el tiempo invertido en cada una de ellas.

En este tipo de sociedad *monocrónica* se prima el concepto de la puntualidad, el respeto a los horarios, o el rigor en la planificación. La ausencia de estos elementos se puede interpretar rápidamente como una falta de interés o de respeto por los demás y por uno

mismo. Por otro lado, la interrelación personal dentro del ámbito laboral o profesional, se tiende a considerar poco relevante, incluso, a veces, poco deseable.

Sin embargo, en culturas *policrónicas* el cumplimiento de una o de varias tareas a la vez individualmente o en grupo, es una práctica habitual. Igualmente, el proceso en curso de una actividad en el tiempo es apreciado como en un momento determinado como “posibilidad de hacerse”, más flexible y no tanto como un “hay que hacer” más ejecutivo y formal. El comportamiento *policrónico* utiliza el tiempo en una lectura continua y de actividades simultáneas. Además, aprecia la interacción personal. La falta de tal interacción, puede ser tomada como cierta falta de respeto, pero no tanto el estricto cumplimiento de una planificación.

La apreciación del tiempo toma a veces connotaciones antagónicas, para muchos europeos los latinos pueden ser calificados como impuntuales o desordenados y, por el contrario, para estos otros los europeos pueden parecer rígidos y secos. En todo caso se trata de una división que podría resultar bastante generalista y que quizá debamos tomar con cierta prevención. En todo caso con esta idea se trata de subrayar el diferente trato de prácticas en el uso de tiempo de acción e interacción que desarrollamos las personas.

En resumen, podríamos considerar una *Cronémica* social no verbal como un sistema de estudio centrado en la valoración e importancia que se hace del tiempo en su día a día. Su valor cultural en factores de comunicación ocasional puede ser muy importante. Así podemos citar cuestiones relativas a la puntualidad/impuntualidad, la prontitud/ tardanza, los encuentros sociales (la duración de una visita, la de una entrevista de trabajo, o de una reunión de vecinos), la forma de estructurar o realizar determinadas actividades diarias o determinados usos sociales como la duración de los signos con los que nos comunicamos reforzando o no su intensidad (duración de un saludo o despedida, de un abrazo o un beso, del estrechamiento de mano...).

Es notoria la influencia básica que ejerce en nosotros la cultura a la que pertenecemos, aun así, la globalización va rompiendo algunas barreras en este campo también y es ahora cuando empezamos a apreciar de forma efectiva diferencias y similitudes.

La forma de vivir occidental, en lo que al factor del tiempo se refiere, tiene como divisa la productividad y el éxito profesional enmarcándose dentro una esencia marcadamente *monocrónica*. Sin embargo, muchas personas y en especial las mujeres trabajadoras y madres, se enfrentan a diario a la multitarea tras acabar una dura jornada laboral sin querer



renunciar a ninguna responsabilidad. Su única alternativa es salir adelante mediante su flexibilidad.

Con esta superposición de los dos sistemas temporales que podemos llegar a sufrir al final del día quizás nos cuesta reconducirnos, relajarnos y dedicar todo el tiempo suficiente para relacionarnos pausadamente con nuestros seres más cercanos.

En definitiva, todas estas áreas que acabamos de tratar constituyen el marco donde se desenvuelve la expresión humana. Un marco de espacios y de tiempos donde discurre la expresión humana; su gestualidad, movimiento y sonido.

### **3.4 MOVIMIENTO, EMOCIÓN E IMAGEN EN LA EXPRESIÓN HUMANA**

#### **3.4.1 La gestualidad en la vida cotidiana**

La imagen corporal proyectada por la dinámica de la expresión humana en cada momento, viene a ser reflejo y producto de sus emociones, sus actitudes y su ánimo, es pues un termómetro permanente de su estado anímico que no es tan fácil de escudriñar.

El aprendizaje y práctica de las pautas y formas sociales a lo largo de la vida curte a las personas en la ocultación constante de sus factores sensibles que tal vez podrían modificar la proyección de su imagen pretendida hacia los demás. La sola libertad personal de ejercer un poco el libre albedrío en cada situación social, podría hacer descuidar esa

permanente construcción y reconstrucción de la imagen personal de cada cual en público y esto no es agradable para nadie. La ingesta de alcohol en demasía o el consumo de drogas, puede dejar aparecer atisbos de repentinas líneas conflictivas mediante inicios de acciones, actividades o pensamientos no mostrados u ocultos hasta ese momento y que usualmente se reprimirían. Normalmente, cualquier persona puede inquietarse enormemente con el solo hecho de pensar en que pueda aparecer como un poco “idiota” por un descuido puntual.

Efectivamente, practicar una amplia libertad fluida de nuestra expresión en cada momento de nuestro día podría resultar una verdadera hecatombe para nosotros dentro de nuestro entorno social y afectivo más próximo. Una propuesta muy ilustrativa de esta cuestión podría ser la película de 1998 “*Idioterne*” (Los Idiotas) de Lars von Trier, en la que un grupo de personas pulsa su libre albedrío emocional y gestual hasta desgajarse y marginarse de su entorno laboral y familiar para formar una secta (“Los Idiotas”), renunciando así a todo tipo de pautas sociales y llevando a efecto una auto-marginación de su entorno familiar y social. La idea de este film nos recuerda que la total libre expresión de cada cual en cada momento podría ser una auténtica una caja fuerte de sorpresas que usualmente no gusta abrir.

Cuando examinamos la imagen de la expresión corporal, siempre tendremos que tener en cuenta este aspecto fundamental: el salto y el contraste que existe entre la fluida expresión en nuestra soledad total y la visión exterior que se expresa y ofrece frente a los demás. Aun así, siempre hay detalles -aún a pesar nuestro- que se abren paso entre nuestros filtros y nuestro control férreo habitual, ya que nos es tan sencillo para nosotros ejercerlo de forma constante.

Etimológicamente el concepto de emoción proviene del latín *emovere* que significa “movimiento hacia”. Es así que las emociones tienden a impulsarnos a realizar un movimiento o una acción.

Las emociones básicas aparecen en la evolución del planeta con los primeros mamíferos, a partir de la experiencia de interacción práctica con el entorno y su percepción, la emoción primero y poco a poco el raciocinio fue otorgando al ser humano su hegemonía en el mundo de los seres vivos, incluso hasta el punto de condicionar la vida de la naturaleza en el planeta, tanto a través de sus acciones como por sus dejaciones, como podríamos deducir hoy en día.

El ser humano, en su contacto con el medio, pone en juego las emociones y sensaciones que le brotan y le caracterizan. En cada momento, en cada una de las pequeñas y las grandes decisiones de su existencia, su actividad cerebral, esa continuidad de elaboración de *conciencia situacional* y *consciencia situacional* en sus líneas de pensamiento permanentemente vivo, debate la inmediata ejecución activa a través de su movimiento, acción o gesto.

La mayoría de las emociones del ser humano son ciertamente complejas y algunas de estas emociones se suelen tomar como esenciales: el miedo, la ira, la tristeza, la alegría, la curiosidad, el asco, y la sorpresa.

Normalmente, los gestos o expresiones de estas emociones básicas somos capaces de reconocerlos inmediatamente. Sin embargo, una emoción puede producir una expresión exterior más amplia o más retraída según la persona que la exprese y que, incluso en casos de retraimiento o auto-represión, solo puede reflejarse mínimamente o de forma involuntaria.

Ahora bien, debemos tener en cuenta que, aunque una emoción básica es fundamentalmente una reacción natural de sentimiento, no se trata pues de una conducta compleja sino de una pincelada expresiva, un retazo y necesitaríamos bastantes más elementos y contextos para apreciarla como pieza clave o para el inicio de su lectura de un sentimiento amplio o de un comportamiento general. Esta lectura aparecerá pronto, en cuando sumemos a la expresión exterior cambios, contrastes y el orden de una secuencia de esas emociones en los diferentes marcos que van desde lo más íntimo a lo más social.

Nuestra vida diaria nos va enfrentando, desde nuestras diferentes percepciones puntuales de nuestro entorno, natural, urbano o social a una serie de capas emocionales. Nos levantamos y ya, desde nuestra primera percepción del medio natural, de forma casi inconsciente, vamos obteniendo información percibida de nuestro entorno, un nuevo elemento a añadir al momento preciso en el que se encuentre nuestro estado anímico; si hace un día soleado, tal vez pueda añadirnos ribetes alegres u optimistas. En cambio, si es un día nublado o intempestivo, tal vez nuestra nueva capa emocional se torne tristona o rutinaria y tal vez por ello nos haga adoptar una actitud básica de indiferencia o resignación.

Si lo pensamos bien, podemos acumular diferentes capas emocionales de forma contradictoria: Hemos podido levantarnos con optimismo a partir de un día soleado y momentos después una nueva capa de pesimismo o tristeza se ha sumado a nuestro sentimiento inicial a través de una noticia que acabamos de leer, por ejemplo. A su vez, al salir de casa, nos hemos cruzado con un vecino que por su apariencia nos ha despertado un aspecto divertido, una curiosidad sin respuesta.

En suma, en muy poco tiempo hemos sumado, tres capas que ya llevamos puestas tan solo en el tiempo que nos hemos levantado, aseado, desayunado, leído las noticias y salido de casa. A esto también podemos sumarle cualquier tipo de reacción puntual ante pequeñas contrariedades o sorpresas positivas: no había suficiente café (frustración), o el zumo estaba realmente bueno(sorpresa), casi se nos olvida algo (apuro), etc.

La suma de todas estas capas va amasando un producto bastante incierto desde el punto de vista de nuestra imagen corporal. Nuestro torrente emocional básico de cada momento va produciendo una imagen en nuestro cuerpo y expresión, una “actitud corporal básica” que dejamos brotar sin muchos tapujos, o por el contrario y si fuera el caso, trataríamos de reprimir o dosificar para que nada se trasluzca demasiado en nuestra imagen personal en un determinado momento.

La cuestión de la imagen personal, obviamente constituye un elemento crucial para las personas. Es la historia conocida de una relación singular que establece cada persona con su propia imagen desde la niñez. Frente al espejo, o con la figura de la silueta de su sombra en el suelo o en la pared; con las fotografías familiares o personales o con los cambios físicos sumidos a través de los años; todo ello ha sido leído, interpretado y reinterpretado; en suma, ha tenido que ser asumido. A partir de ello, se procurará que, para los demás y desde la concepción de la proyección personal, las imágenes básicas físicas de rostro y cuerpo sean agradables en la medida de las opciones efectivas de cada cual, asumiendo la estética física propia en su mejor versión posible. Se tratará también de darle sostenibilidad estética para poder así responder diariamente de forma práctica a esa tamizada y asumida imagen básica. Consecuentemente y a ser posible, la chequearemos en un espejo o en el reflejo de algún cristal antes de ser exhibida a los demás y para ello será preciso actualizarla y retocarla de forma periódica visitando la peluquería o renovando el vestuario, para poder remitir así a los demás la sensación más agradable

posible, normalmente siempre desde un criterio personal pero también desde la sensación de las apreciaciones percibidas de los demás acerca de nuestra imagen.

### **3.4.2 La imagen personal**

La asunción cambiante de nuestro aspecto exterior es una de las claves de nuestro equilibrio personal, si llevamos mejor la asimilación de los cambios del paso del tiempo también esto va a incidir en una de las capas emocionales primordiales, la de la aceptación de la propia imagen. Alguien que no se acepte físicamente puede encontrarse sin saberlo con un propio sentimiento amargo omnipresente en su expresión y que puede condicionar su forma de relacionarse sin llegar a ser consciente de ello.

Al margen de la emoción como expresión o reacción puntual, debemos tratar de apuntalar también otros dos términos de uso común: el del *Sentimiento* y el del *Ánimo* para poder así referirnos después a estas áreas que, aunque cambiantes, van conformando nuestro *estado emocional básico* o *Estado Anímico Básico* con el que se va encontrando cada puntual percepción exterior ya sea de forma subliminal o de forma directa. Según la RAE la palabra “sentimiento” es el “hecho o efecto de sentirse” o “el estado afectivo del ánimo”. Parece que estas acepciones conllevan hacia un efecto emocional más profundo o duradero remitiendo claramente a cuestiones de afecciones o desafecciones de cierta prolongación de tiempo, incluso de arraigo. Por lo tanto, cuando citemos el término *sentimiento* nos referiremos a la emoción con un sesgo más marcado en su durabilidad en cuestiones ligadas a un estado afectivo con respecto uno mismo, otras personas, cosas, o entidades sociales.

En la propia definición de “sentimiento” hay una referencia al “ánimo”. En cuanto a esta palabra, la RAE, en su primera acepción, nos muestra una palabra clave sobre la que volveremos en este trabajo: “Actitud”. Define el *ánimo* de esta manera: “Actitud,

disposición, temple”: las otras acepciones comunes serían: Valor, energía, esfuerzo/ Intención, voluntad/ carácter, índole, condición psíquica/ Alma o espíritu en cuanto a principio de la actividad humana. A partir de este conjunto de acepciones, trataremos en este trabajo como “*Actitud*” a la expresión corporal en imagen como resultado de un estado anímico puntual más complejo pero que conlleva una tipología concreta de imágenes corporales identificables.

Para apuntalar mejor este concepto, añadiremos que la RAE denomina la palabra “Actitud” a la “Postura del cuerpo, especialmente cuando expresa un estado de ánimo” y “Disposición de ánimo manifestada de algún modo”. Por tanto, convendremos en que sea manifiesta o no, la actitud corporal de una persona siempre será una imagen de carácter connotativo, aunque no siempre tenga por qué denotar información adicional que pueda parecerse significativa.

Volviendo a las acciones personales diarias citadas anteriormente, hemos hablado de cómo vamos reaccionado emocionalmente de forma consecutiva y generalmente bastante suave si no media alguna incidencia puntual excepcional.

Como acabamos de señalar, son capas basadas desde percepciones que nuestro cuerpo y nuestra mente estima en parámetros más o menos rutinarios hasta que, ocasionalmente, pueda ocurrir una incidencia que acabe con el dominio de esa mezcla de ingredientes que da como resultado nuestro “estado anímico básico”. Este estado posee ya de antemano una primera complejidad, la ligada a nuestro estado físico, a la percepción que tenemos del entorno natural, la del espacio cercano con sus objetos y – si existe en ese momento – a la relación puntual o contacto con las personas que convivimos en nuestro ámbito más íntimo. Esa imagen básica de expresión natural, cuyo reflejo en la actitud corporal será neutral al margen de su complejidad, es tamizada por nuestro estándar de imagen personal: nuestra depurada opción de peinado, nuestra posición corporal, nuestra ropa. De esta manera, nuestra imagen normalizada transitando por la calle, responderá de una conjugación de elementos.

¿Qué ocurre si puntualmente se presenta una incidencia significativa o de importancia? Si se siente un preocupante dolor repentino, si se derrama el café que induce a una demora y retraso en la rutina o si llega un mensaje con una magnífica noticia... La consecuencia será que esa incidencia superará esas capas del colchón “estado anímico básico” condicionándolo de forma relevante. Quizá se pueda atisbar también en la actitud corporal

cierta expresión involuntaria -más amplia o más pequeña- que refleje un cambio significativo en el estado anímico a partir de tal repentino cambio emocional, por ejemplo, si hay evidencia exterior: dolor, apresuramiento o evidente alegría.

En el mundo de la interpretación actoral se tiende a denominar cualquier circunstancia relevante como “conflicto” pero parece obvio que las incidencias significativas no tienen por qué tener un sesgo netamente conflictivo, simplemente las pequeñas incidencias cambian el curso de los acontecimientos en un determinado momento afectando de lleno a ese *estado anímico básico* rompiendo de alguna manera su curso por medio de pequeños contrastes o pequeñas tensiones.

Ahora bien, esta acción general de ponernos en funcionamiento práctico cada día se compone de *dinámicas motivacionales de movimiento*, esto es, de muchas acciones físicas cortas y actividades en la que hay implicados pequeños o grandes objetos materiales. Al levantarnos, al asearnos, al vestirse, al desayunar, etc., tenemos implicados elementos tan simples como la cama, la ventana, la ducha, la cafetera, etc. Todos ellos forman parte de una sucesión de expresión de movimientos de la lógica rutinaria.

Más adelante se tratará de profundizar en estas cuestiones ya que, las actividades y las acciones físicas de las personas, parecen la base de la dinámica de creación de imágenes y movimiento dentro de un espacio dado.

Por ahora solo tenemos que fijarnos en ese nivel íntimo de la expresión: el de los espacios muy cortos, el de la relación con nuestro propio cuerpo, o en el del contacto con los seres más cercanos en nuestros espacios más privados, fuera de la vista de los demás.

La gestualidad propia forjada a lo largo de nuestra vida produce una serie de gestos, un *código gestual personal*. Esa tipología de gestos que se buscan a menudo en el campo de la interpretación actoral y que se viene a denominar como “gesto pequeño”. Pensemos en cuál es nuestra relación gestual con la cara, con la cabeza, cuáles son los gestos personales con los que nos arreglamos fugazmente el pelo, cual es la zona de la cara a la que acudimos para tocar cuando pensamos o reflexionamos, cuáles son nuestros gestos típicos de sorpresa o asombro, de enfado o alegría. ¿Hay algún gesto propio, como pasarse la mano por la nuca, acariciarse levemente la frente o una ceja, pasarse los dedos por la boca o la mejilla? Seguramente sí, poseeremos seguro una serie de gestos personales característicos relacionados con la cabeza.

Igualmente, ocurre lo mismo con los brazos en relación con el resto del cuerpo. ¿Cómo cruzamos los brazos? ¿Cómo nos ponemos en jarras?, ¿cómo movemos las manos al hablar? De la misma manera, encontraremos retazos gestuales muy personales al sentarse y, por supuesto, en la forma de caminar.

Todo este catálogo de gestos se abre a partir de nuestra expresión más espontánea y personal. Es cierto también que, a veces, algún gesto nos viene “participado” inconscientemente a partir de los gestos de otra persona de nuestro ámbito familiar o afectivo produciendo una cierta imitación por reflejo.

Por todo ello, podemos concluir que nuestro ámbito de expresión facial y corporal parte de la auto-experiencia de interacción de nuestra mente y cuerpo a través de la relación que establecemos diariamente con nuestro entorno natural, espacial y social.

Vamos forjando así nuestra gestualidad como reflejo de nuestra espontaneidad natural, eso sí, dosificando, administrando y tratando de pautar la imagen de nuestras transmisiones y reacciones externas. Llegaremos así, en muchos momentos, a la represión, pero alejaremos en cambio el fantasma de un cierto rechazo social hacia algunos tipos de gestos o actitudes que no serían bien recibidos.

Este contraste entre lo que se espera de los límites de la expresión personal y su ruptura ocasional, es una historia que todos tenemos en común; habitualmente solemos desear pasar discretamente; otras veces, nos queremos distinguir y otras, en cambio y aunque no quisiéramos hacerlo, llamamos la atención a nuestro pesar. Por lo que hemos percibido en la interacción social en nuestra trayectoria, hemos interiorizado y somos conscientes de que la ruptura de las pautas o maneras sociales, por lo general, puede ser habitual en personas conflictivas o en personas que les gusta significarse. Intuimos así un riesgo asumible o no; sabemos que los “diferentes”, pronto empiezan a ser señalados, lo busquen o no, por el foco social a partir de la propia imagen diferente: por raza, vestido, expresión singular, extravagancia, etc.

Por tanto, la inicial transmisión presencial de las personas proyecta una primera percepción basada en condimentos de imagen por apariencia (ropa, pelo, color de tez...), por la actitud corporal y por su gestualidad. La aparición de alguna pequeña peculiaridad en alguno de estos canales, focalizará probablemente la atención puntual de los demás



En este sentido podemos observar los aspectos importantes que se están teniendo en cuenta durante estas últimas décadas. Por un lado, se concede ya una importancia crucial al control del lenguaje corporal perceptible por los demás. Los especialistas en selección de personal en ámbitos laborales toman cursos acerca del lenguaje no verbal y de lo que pueden denotar ciertas actitudes corporales o reacciones gestuales a través de las presentaciones personales.

Un aspecto novedoso de esta última década y a partir del individualismo actual, es la distancia y el carácter diferido entre la expresión espontánea diferida -a través de la tecnología y las redes sociales- y la expresión espontánea presencial. Así, determinadas personas poco acostumbradas a confrontar reacciones expresivas dentro de las diferentes pautas sociales presenciales, pueden llegar a expresar en público reacciones consideradas exageradas o fuera de lugar o, por el contrario, se pueden sentir coartadas por no tener costumbre de socializarse. Como sabemos, los emoticonos han pasado a ser unas recurrentes muletas de expresión gráfica que algunas personas utilizan con mucha profusión y asiduidad; incluso tienden a entrenar esa habilidad por diversión de utilizar una forma de ilustración visual o bien con el objetivo de no tener que teclear tantas palabras que expliquen una reacción, resultándoles así más cómodo. Otros, en cambio, al tener que procesar por segunda vez la decisión reactiva, les puede molestar tener que buscar el emoticono más idóneo y no les gusta perder tiempo en volver a decidir cuál en concreto representa la reacción que le gustaría transmitir al receptor o receptores del mensaje. En todo caso este tema de los emoticonos y la expresión de imágenes de reacción en las redes tipo whatsapp, darían para un jugoso estudio aparte.

En conclusión, la imagen general de nuestra figura, con el rostro como su baluarte más importante, nuestro movimiento gestual y de desplazamiento de nuestro cuerpo, compone esa primera proyección que reciben los demás. Transmitimos así una actitud general plasmada en una imagen o conjunto de imágenes junto con los colores, texturas y materiales de nuestro atuendo y a veces también con objetos complementarios. En este sentido, en cualquier sociedad, el uso de diferentes atuendos y complementos puede resultar denotativo muchas veces de la jerarquía social o de los propios gustos del usuario; de esta manera, hoy en día no podríamos sustraernos de los estándares de estilismo que utilizamos y que tiende a situarnos en los diferentes modelos correspondientes a gustos de vestir -siempre, como es lógico- dentro de los clichés de cada momento y época.

Nuestro cuerpo pues, a partir de cada percepción puntual de conciencia situacional, va generando sensaciones anímico-físicas que nos conducen hacia algún tipo de expresión emocional que conlleva una expresión visual. Las dinámicas expresivas producidas serán episódicas y podrán tener un carácter más activo o más pasivo.

### **3.4.3 Espontaneidad y retracción en las emociones**

La consciencia de la expresión de cada persona en la comunicación con los demás, supone una herramienta, a modo de espejo, imprescindible de aprendizaje y de asunción del sentido y consecuencias de las acciones, actitudes propias y ajenas:

El mundo del sentimiento y de la imaginación, el del más fino y cálido pensamiento, es fundamentalmente un mundo personal, es decir, está tejido inextricablemente con símbolos personales. Si intentamos pensar en una persona, veremos que lo que constituye nuestro pensamiento está formado principalmente por sentimientos que conectamos con su imagen, y por otra parte, si intentamos recordar un sentimiento determinado, veremos que con él vienen símbolos de las personas que los han provocado. Pensar en el amor, la gratitud, la piedad, la pena, el coraje, la justicia, y otros similares, implica pensar en la gente que tiene esos sentimientos o a la que esos sentimientos van dirigidos... La razón para esto, como ya hemos indicado, está en que el sentimiento y la imaginación se generan, en su mayor parte, en la comunicación viva, y así ocurre con las imágenes personales que por asociación original y necesaria van unidas unas con otras, de modo que no tienen existencia separada excepto lo que nuestras formas de hablar dan a entender a veces. Las ideas que palabras como modestia o magnanimidad representan, nunca pudieron formarse al margen del intercambio social, y sin duda no son otra cosa que aspectos recordados de esos intercambios.

(Cooley, 2005/1902, p.17)

Es muy común entre los psicólogos al abordar la cuestión de la emoción, dividir las emociones entre emociones básicas y emociones ligadas al mundo social. Las primeras

serían universales, comunes a todos los seres humanos e innatas y las segundas tendrían su ligazón directa con componentes culturales y de aprendizaje.

Descartes o Darwin, apuntaron ya la existencia de ciertas emociones básicas, este último afirmó que las emociones eran innatas y universales (Darwin, 2009/1872) pero en aquél entonces no había datos suficientes para ratificarlo. Esta afirmación fue ya todo un hito partiendo de la base de que la cultura más tradicional y clásica siempre abogó por el dominio de las emociones y su represión sistemática. No fue hasta la segunda mitad del siglo XX con la antropóloga Margaret Mead, que se apuntó hacia la idea de un componente cultural básico como la clave de las emociones (Mead, 1968).

Margaret Mead sostenía que cualquier emoción tenía un componente cultural y que los gestos y expresiones se transmitían y aprendían a través del contacto social pudiendo ser distinto en función de la cultura a la que se pertenece. Aun así, la duda acerca del papel de lo social o cultural frente a lo innato persistió.

Uno de los más reconocidos especialistas actuales, Paul Ekman, llevó a cabo unos estudios a través de los cuales pretendía demostrar lo que Margaret Mead defendió, pero el resultado le llevó justamente a lo contrario. (Ekman, 2017).

Ekman estudió un total de veintiuna culturas literarias y dos culturas preliterarias sin ningún tipo de contacto con el exterior. Los resultados le resultaron sorprendentes y contrarios a su hipótesis. Sus resultados daban la razón a Darwin, las emociones básicas y la forma de expresarlas son universales e innatas.

Se trataría pues de un pequeño grupo de emociones fundamentales: la tristeza, la alegría, la ira, el miedo, la sorpresa y el asco. A estas emociones, otros estudiosos actuales unen el “desdén” o “indiferencia” también como emoción universal; aun así, esta terna precisa no deja de ponerse en tela de juicio.

Un estudio de un grupo de investigadores de la Universidad y el Instituto de Neurociencias y Psicología de Glasgow publicado en 2014 en *Current Biology*, ha afirmado que, si bien las expresiones faciales de felicidad y tristeza son totalmente diferentes de principio a fin, la sorpresa comparte con el miedo la señal base, esto es, la apertura total de los ojos como comienzo de ambas expresiones.

En cuanto al asco y la ira conllevan la nariz arrugada en el primer instante de su expresión. Estos elementos podrían constituir la base de expresiones primarias y ancestrales y expresiones ante un peligro.

En todo caso, serían respuestas expresivas que fueron heredadas genéticamente, a partir de las percepciones del entorno y que relacionamos instintivamente con un correlato fisiológico por cada una de ellas.

Generación tras generación y, a medida que el ser humano se fue desplazando por el mundo, la diversidad medioambiental, social y cultural promovió la ampliación y detalle de expresiones faciales y corporales elevando su número y variedad.

Si hacemos un tipo de clasificación de las emociones básicas podríamos dividir las en emociones de Aproximación, como la alegría o la curiosidad y emociones de Defensa, como el miedo, la ira o la tristeza.

Con el tiempo, dentro de cada una de estas emociones básicas, el lenguaje ha ido denominando con determinadas palabras las “dosis” de cada una de estas emociones. Por ejemplo, desde el miedo genérico podemos descender a menos con “temor” o “incertidumbre” o bascular a más con “horror” “terror” o “pánico”.

Las emociones básicas son involuntarias, espontáneas, pero naturalmente, son susceptibles de ser imitadas y por tanto es claro que se pueden fingir en la comunicación con los demás.

En todo caso, las emociones se desarrollan en contextos de aprendizaje y de socialización que favorecen su delimitación y desarrollo. La vergüenza o la envidia, son emociones sociales, por ejemplo, pero no dejan de ser combinaciones o modulaciones de emociones básicas que han sido vistas o percibidas, aprendidas o experimentadas por la persona. En mayor o menor medida, las diferentes culturas tienen variaciones que moderan o acentúan las diferentes emociones. En ciertas culturas de Centro América, por ejemplo, la conmoción por la muerte de un ser querido de otra persona se debe de expresar con amplitud cosa que en Europa nos parecerá exagerada.

La Real Academia define la emoción como una “alteración del ánimo intensa y pasajera, agradable o penosa, que va acompañada de cierta conmoción somática.” También como “el interés, generalmente expectante, con que se participa en algo que está ocurriendo”.

Hay pues aquí dos aspectos fundamentales, un punto de partida desde el “estado ánimo genérico” la emoción es definida como su *alteración puntual* en el tiempo y de carácter positivo o negativo para ese ánimo. Pero la segunda acepción también es interesante porque la define como el interés comunicativo y participativo de algo que está ocurriendo en ese momento.

Veamos cómo es ese mecanismo biológico. Los sentidos envían lo percibido a la parte cerebral encargada de dotar a esa información un significado: es el sistema límbico. Esta maraña de conexiones posee estructuras fundamentales para el procesamiento emocional: el hipocampo, la ínsula, la amígdala y el cíngulo. Sustancias como la oxitocina y la dopamina, serán vitales para apuntalar y reforzar los vínculos y para transmitir bienestar.

Al margen de esta información introducida por nuestros sentidos a partir de la percepción del exterior, los mecanismos del sistema límbico procesan también información acerca del estado puntual de nuestro propio cuerpo, y por supuesto de nuestros órganos vitales. Este conjunto de datos, llegan desde allí hasta los centros de decisión racional del cerebro en el lóbulo pre-frontal, donde esa información se hace consciente y se conecta con las llamadas neuronas espejo, responsables de la empatía y de la imitación de las conductas.

Los efectos que han ocurrido después de percibir el objeto de la emoción se pueden analizar desde tres líneas: la cognitiva que avisa, como valoración subjetiva de lo que se está percibiendo, una línea fisiológica que prepara a partir de las alteraciones orgánicas que producidas y una línea conductual que ejecuta una acción adaptativa.

El vínculo entre la emoción y la acción fue alumbrado para las neurociencias a partir del caso Phineas Gage, un obrero del ferrocarril que en 1848 sufrió un grave accidente. A consecuencia de un error en la preparación de una explosión preparada para unas rocas, una barra de hierro de 1,1m. le penetró bajo su mandíbula por detrás de un ojo atravesándole la cabeza. Cuidadosamente, le fue extraída dicha barra sobreviviendo milagrosamente. Este caso está considerado como “histórico”, como una de las primeras pruebas científicas que mostraban que una lesión en el lóbulo frontal puede alterar importantes aspectos de la personalidad: el de la emoción y de la interacción social. Hasta entonces, el lóbulo frontal se consideraba una estructura silente y sin ninguna relación con el comportamiento humano.

El neurólogo portugués Antonio Damasio toma la experiencia de Phineas Gage y otros casos de estos tipos de daños cerebrales para dar cuerpo a los argumentos de que la racionalidad proviene de la emoción, y que la emoción viene dada por las sensaciones corporales, sugiriendo una teoría del “marcador somático” en la que se establece que existe una relación entre los lóbulos frontales, la emoción y la toma de decisiones y sugiere que la racionalidad conlleva un punto de partida emocional. Señala también el error de René Descartes en su separación dualista de mente y cuerpo, racionalidad y emoción. (Damasio, 2011)

En psicología, las emociones están asociadas a distintos fenómenos, incluidos el temperamento, la personalidad, el humor o la motivación. Las teorías más importantes de la emoción podrían agruparse en tres categorías: fisiológicas, neurológicas y cognitivas. Las teorías fisiológicas vienen a señalar que las respuestas interiores del cuerpo son las responsables de las emociones. Las teorías neurológicas argumentan que la actividad en el cerebro lleva a respuestas emocionales. Por último, las teorías cognitivas sostienen que los pensamientos y otras actividades mentales son esenciales en el surgimiento de las emociones.

En todo caso, a partir de Darwin, la Psicología ha ido profundizando en las teorías entorno al funcionamiento de las emociones humanas, a los mencionados Margaret Mean, Paul Ekman y Antonio Damasio añadiríamos a William James y Carl Lange, Waler Cannon y Philip Bard, Schachter -Singer, Richard Lazarus, Howard Gardner y Daniel Goleman. En definitiva, toda un área permanentemente abierta al desarrollo de la investigación a la que ahora llega la polémica encrucijada de la programación de emociones a las máquinas a partir del salto en los avances tecnológicos.

### 3.4.4 Microexpresiones

Volviendo al trabajo de Paul Ekman, durante las últimas décadas ha trabajado a partir de un área de la expresión humana, la focalizada en las expresiones mínimas del rostro (Ekman, 2017).

Para él, una *microexpresión* es una expresión facial involuntaria y automática que, aunque pueda durar menos de un segundo, teóricamente podría dar un retazo del estado emocional de la persona. Las microexpresiones serían universales, ya que son imágenes que son resultado de la expresión que producen ciertos grupos musculares de la cara contrayéndose siguiendo un determinado patrón genético cada vez que aparece un estado emocional básico o una reacción emotiva. De esto se derivarían dos ideas: que estas microexpresiones aparecen siempre de una forma parecida, al margen de la cultura a la que pertenecen en todas las personas de la especie humana, y a la existencia de un grupo de emociones innatas universales ligadas vinculadas a estos pequeños gestos de la cara.

Mediante sus estudios relacionados con estas microexpresiones, Paul Ekman ha tratado de vislumbrar los fenómenos psicológicos y fisiológicos básicos que se expresan de igual manera en todo tipo de sociedades humanas y que, por tanto, constituyen una permanente herencia humana a través de las generaciones.

En todo caso, no se puede afirmar con seguridad si existen microexpresiones faciales universales. Para ello tendría que conocerse en profundidad el comportamiento típico de cada caso de los integrantes de todas las culturas que existen.

Es por eso que, a pesar de que Paul Ekman ha realizado esfuerzos por investigar hasta qué punto existen emociones básicas universales y expresiones faciales asociados a ellas, siempre será posible hallar excepciones. En cambio, parece haber evidencias de que, durante unas milésimas de segundo, los miembros de muchas diferentes culturas expresan sus emociones a través de expresiones comunes.

*Psychological Science* (2009) ha realizado un estudio materializado a partir de análisis de imágenes y grabaciones en las que se apreciaba el comportamiento gestual de deportistas que se jugaban una medalla en los juegos olímpicos, el resultado fue que todos utilizaron el mismo tipo de microexpresiones en el instante de saber si habían

ganado o perdido, aunque luego cada cual modulase sus gestos dependiendo de su pertenencia cultural. Esto es, primero aparecía la reacción automática en su estereotipo ante estímulos emocionales, e inmediatamente después, cada uno toma ya el control sobre sus gestos.

De la misma manera que hoy en día Google detecta nuestros gustos y deseos a través de nuestras búsquedas escritas cuando nos gusta algo, detectando el tiempo que nos detiene en ello o cuando obviamos contenidos rápidamente, el siguiente paso en el avance tecnológico en la detección visual de las personas está ya encima. Efectivamente, ya está dispuesta la tecnología llamada “Informática afectiva” que identifica las emociones a partir de nuestra expresión facial, este tipo de software podrá detectar nuestros pequeños movimientos faciales, nuestras micro-reacciones, elaborando pautas de detección de las emociones de las personas analizando el funcionamiento de los músculos faciales.

Un nuevo paso estaría también en marcha: la conexión de sensores biométricos tanto en el exterior del cuerpo como en el interior para una respuesta empírica sobre lo que uno siente. Nos encontramos pues ante un futuro en el que la exploración de los deseos y emociones va a tomar un protagonismo excepcional.

### **3.4.5 Motivaciones emocionales para un catálogo de las expresiones humanas**

La expresión humana, parte de una emoción, un sentimiento o estado de ánimo que el lenguaje oral conceptualiza a través de determinadas palabras. Los sinónimos de cada lengua aportan también sus matices a estas sensaciones, pero es curioso comprobar cómo las personas conocedoras de diferentes idiomas, muchas veces no encuentran una palabra pareja de un idioma a otro para denominar cierta sensación especial. Al parecer, cada



cultura puede aportar matices importantes que ofrece cada idioma en su definición semántica de las emociones.

Al contrario de lo que se suele pensar, no existe una lengua de signos de carácter universal. Varios países que comparten el mismo idioma, en cambio, no utilizan el mismo lenguaje de signos. En el caso de España son dos los que son utilizados como base del castellano y del catalán. En el mundo, son más de 300 los lenguajes de signos que se utilizan y cada uno ha evolucionado siguiendo la estela y el uso práctico de sus idiomas de base.

El signo objetual para definir “comida” en chino refiere, obviamente a los palillos mientras que en España igualmente lo hace al tenedor. De la misma manera, muchas descripciones gestuales de algunos lenguajes de signos pueden resultar ofensivas en otras culturas: gesto a la piel para referirse a los negros, estirarse los ojos para referirse a un asiático, nariz ganchuda para un judío, etc.

En todo caso, el primer idioma que aprendemos desde niños y también su literatura, nos va guiando en nuestra vida con una conceptualización que quizá deje inhábiles algunas concepciones que en otros idiomas poseen cierta presencia.

Sin embargo, en primera instancia, la mención de palabras que hacen alusión a las emociones, no suele sugerir al interlocutor más que una evocación imprecisa hacia un estereotipo. Así lo han observado en un reciente experimento que crea mapas corporales topográficos a partir de emociones.

Al margen del interés del experimento en lo concerniente a la huella física de cada diferente momento emocional en el cuerpo humano, dispusieron de composiciones gráficas a partir de las palabras correspondientes a seis emociones básicas y a siete no básicas y denominadas como “complejas”. Entre otras cuestiones, tuvieron que tener muy en cuenta las diferencias semánticas que se podían producir a partir del idioma de cada participante. En los procedimientos que debían sugerir cada una de estas emociones, como es lógico, las pruebas con imágenes, películas o narraciones produjeron un resultado mucho más preciso (Nummenmaa, L.- y otros, 2013).

Al margen del interés de este estudio citado, a continuación, se presenta aquí una elaboración, a modo de listado o catálogo de palabras del lenguaje castellano, que hacen referencia a aspectos emocionales, a los estados físicos, de ánimo o de sensaciones emocionales concretas y de sentimientos humanos que, por consiguiente, podrían contener cierta huella o rastro expresivo visual.

Dentro de este catálogo, en muchos casos son palabras sinónimas de nociones similares que pueden matizarlas y que son denominaciones que hacen referencia a alguna forma de emoción, sentimiento o movimiento o a su relación con el espacio, aplicables en todo caso a múltiples contextos situacionales.

Se han relacionado con las siguientes 6 categorizaciones generales, aunque en muchos casos aparezcan de forma combinada o superpuesta:

**O:** (Objeto) Expresiones relacionadas con causas objetuales

**R:** (Relación) Expresiones ligadas a relaciones humanas

**M:** (Movimiento) Expresiones de denominación de Movimiento de forma exclusiva

**E:** (Espacio) Relativas al Espacio

**F:** (Estado Físico) Aunque todas las emociones y los estados corporales son obviamente físicos, hay algunas denominaciones que son empleadas para apreciar o definir de forma específica el estado del cuerpo en ese momento: Ebrio, cansado, etc...

**C:** (Circunstanciales) El resto serían expresiones circunstanciales, sin un referente preciso, según cada situación y sus circunstancias. Por otro lado, naturalmente, todas las categorizaciones anteriores cabrían en un concepto circunstancial o situacional.

Abandono (R/F), Abatimiento (F). Aborrecimiento (R) Abulia (F), Aburrimiento (F), Activación(F), Admiración (O/R), Adoración (O/R), Acrofobia (E), Aerofobia (E), Afán (O), Afección(C), Afecto(R), Afirmación (C), Aflicción(F), Afortunado(F), Agilidad (M), Agitación(F) , Agobio(F), Agonía(F), Agorafobia (E), Agrado (O/R), agradecimiento (R), agrado (F), Agresividad (F), Alarma (F), Alborozo (F), Alegría (F), Algazara(C), Aliento (R), Alivio (F). Altivez(R) , Amabilidad (R), Amargura (F), Ambición (O) , Amistad (R), Amor (R), Angustia (F), Anhelos(O), Animación (E),

Animadversión (R), Ánimo (F), Ansiedad (F), Antipatía (R), Antojito (O), Añoranza (R), Apatía (F), Apalancamiento (F/M), Apego (O/R), Apetito (O), Apocamiento (R), Aprecio(R), Aprensión (O), Apuro (R), Arrepentimiento (O), Arrogante(R),Asco (O), Aserivo (R), Asombro (F), Atención(O/R), Atolondramiento (F), Atracción (O/R), Atrevimiento (O/R), Astucia (M/R), Audacia (M/R), Auto-desprecio (R), Autoestima (R), Autoritario(R), Avaricia(O), Aversión (O/R), Avidez (O/R), Azoramiento (F).

Beatitud (R), Beligerancia (R), Belleza (O), Berrinche (F), Bienestar(F), bochorno (B), Borde (R), Borracho (F), Brío (M), Buen humor (F).

Cabizbajo (F), Cabreo(F), calma(F), Caliente(F), Canguelo(F), Cansancio(F), Capricho(O), Caridad(O), Cariño(R), Celos(R), Ceguera (O/R), Certidumbre (O), chasco (O/F), Chulería (R), Clarividencia(F), Claustrofobia (E), Coacción (R), Cobardía (O/R), Codicia(O), Cólera (F), Comicidad (R), compasión (R), complacencia (R), concentración (O/R), concupiscencia (R/F)), confianza (O/R), confusión (F), Congoja(F), Congratulación (R/O), conmiseración (R), Consuelo (R), Consumido(F), Contrición (F/O) , Constricción (C), Coquetería (R), Coraje (C), Creatividad (O), Culpa (O/R), Cuestionar (O/R),Curiosidad (O/R),

Debilidad (F), Decaimiento(F), Decepción (C), Decisión (C), Delectación (O/R), Delicia (O/R), Depresión (F), Desactivación(F), Desafecto (O/R), Desagrado (F), Desaliento (F), Desamor (R), Desamparo(R) , Desánimo (F), Desapego (O/R), Desasosiego (F), Desatado (F), Desazón (F), Descompuesto(F), Descanso (F), Desconcierto (C), Desconfianza (C), Desconsuelo (F), Descontento (F), Descorazonamiento (F), Desdén (O/R), Desdicha (F), Desencanto (F), Desengaño (C), Deseo (O/R), Deslumbrado (C), Despejado(F), Desesperación(F), Desesperanza (C), Desfallecimiento(F/M), Desgana(F), Deshonor (R), Deshonra (R), Desidia (C), Desinterés (C), Deslumbramiento (C), Desmoralización (F), Desolación (F) , Determinación (C), Destrozo (F), Despecho (R), Despiste (C), Desprecio (R), Despreocupación (C), Desvergüenza (R), Detestación (O/R), Deuda (R), Dicha (F), Dignidad (C), Disgusto (F), Displícencia (R), Disposición (F/R), Diversión (F), Dolor (F), Duda (C), Dulzura (O/R), Drogado (F).

Ebriedad(F), egolatría (R), Elegancia (C), Embarazo (R), Embeleso (O/R), Embellecer(C), Embutido (O/F), Emoción(F), Empalago(F), Empatía (R), Empeño(C), Emulación (R), Enajenación(F), Enamoramiento (R), Enemistad (R), Enfado(F), Enojo(F), Ensoñación (O), Entusiasmo (O), Envidia O/R), Escapismo (R/E),

Escrúpulo(O), Espanto(F), Esperanza(C), Estimación (O/R), Estrés (F), Entumecido(F), Estupefacción (F), Euforia (F), Exasperación(F), Excitación(F), Exigencia (R), Expectación (O/R), Éxtasis(F), Extrañeza (F), Extravío (E).

Falsedad (O), Fascinación (O/R), Fastidio (C), Feliciano(F), Felicidad (F), Fervor (O/R), Fidelidad (R), Filantropía (R), Fobia (O/R), Fortuna (C), Fracaso (C), Frío (E), Frialdad (R), Fricción(O/R), Fruición (O/R), Frustración (C) ,Furia(F), Furor (O/R).

Ganas(F), Generosidad (R), Gozo(F), Gratitud (R), Grima (O/R), Gula (O).

Hafefobia (R), Hambre(F), Hartazgo (F), Hastío(F), Herido (F), Hipocondría (F), Homofobia (R), Honor (R), Honra (R), Horror(F), Hostilidad (R), Humildad (R), Humillación (R) Huidizo(R/E).

Ilusión(F), Impaciencia(F), Importancia(C), Impotencia(F), Impulsivo(F), Inapetencia (O), Incertidumbre(C), Inclinación(C), Indecisión(S), Indiferencia(F/C), Indignación(F), Indisposición (F/R), Infelicidad(F), Inferioridad (R), Ingenuidad (R), Ingratitud (R), Inhibición (R), Inmisericordia (R), Inmodestia (R), Inocencia(F), Inquietud(F), Inquirir(R), Insatisfacción(F), Inseguridad(F), Insensibilidad (R), Interés(C), Intranquilidad(F), Ira(F), Irascibilidad (F/R), Ironía (R), Irrelevancia (O), Irresponsabilidad (R), Irritación(F).

Jocosidad (R), Jovialidad(F), Júbilo(F), Justicia(R).

Languidez(F), Lástima(C), Lealtad (R), Liviandad (F/M), Llanto(F), Locura(F), Lujuria (R).

Magnanimidad (R), Maldad(R), Malhumor(F), Malicia(C), Malestar (F), Malquerencia (R), Manía (O/R), Mancillado(F/C), Meditación(F/C), Melancolía (F), Miedo(F), Misantrópía (R), Misericordia(R), Misoginia (R), Modestia (C), Molesto(F), Mono (Síndrome de Abstinencia) (F), Morriña (C).

Narcisismo(R), Náusea(F), Negatividad (R), Nerviosismo(F), Ninguneo (R), Nostalgia(C).

Obligación (C/R), Odio(F/R), Ocurrente (R), Ofuscamiento (O/R), Ojeriza (O/R), Obnubilación (O/R), Onírico (C), Opresión(F), Optimismo(C), Orgullo(F), Osadía (O/R).

Paciencia(F) , Pacífico(F), Pánico(F), Pasión(F), Pasividad (R), Pasotismo(F), Pasma(F), Patriotismo (R), Pavor(F), Paz(F), Pelusa (O/R), Pena(F), Penuria (C), Perdido(E), Perplejidad(C), Pesadez (F), Pesadumbre(C), Pesar(F), Pesimismo(F), Piedad(R), Placer(F), Placidez(F), Plenitud(F), Positividad (R), Pereza(F), Postración (F), Precavido(C), Predilección (O/R), Preocupación(C), Presunción(R), Presuntuosidad(R/M), Presuroso (F), Provocación (R), Pudor(O/R), Pundonor (R).

Querencia (O/R), Querer (R), Quietud (F).

Rabia(F), Rabieta(F), Recelo (O/R), Reconcomido(F), Reconocimiento (R), Rectitud(C), Reflexión(C), Regocijo(F), Regodeo(C), Relevante (O/R), Religioso(R), Remordimiento(F), Rencor (R), Repelús (O/F), Reprimido (R), Repugnancia O/R/F, Repulsión (O/R/F), Resentimiento (R), Resignación(F), Respeto (O/R), Responsabilidad (C), Resquemor(F), Reverencia (/R/M), Revolucionado(F), Rígido(F), Rivalidad (R).

Saciedad (O/R), Saña (O/R), Satisfacción(F), Sed (O), Seguridad (E), Sentimiento(F), Serenidad(F), Servil (R), Silenciado(C/R),Silencioso (E/R),Simpatía (R), Soberbia(F), Sobrecogimiento(F), Sobresalto(M), Sobrecargado(F), Soledad (E/R/F), Solidaridad (R), Somnolencia(F), Soñador(C), Sonrojo(R), Sorpresa(C), Sosiego(F), Sufrimiento(F/R/O), Sumiso (R), Superficial (R), Superioridad (R), Susto(F/M).

Tedio (F/C), Temor (O/R), Temple (O/R), Templado (E/R), Ternura (O/R), Terror(F), Timidez (R), Tranquilidad(F), Tristeza(F), Turbación(F).

Ultrajado (R), Único(R).

Vacilación(C), Valentía(C), Vanidad (R), Veneración (O/R), Vergüenza (R), Vergüenza ajena (R), Voracidad (O)

Xenofobia (R).

Zoofobia (R), Zozobra(C).

Total de acepciones situaciones emocionales: 452

182-Físico (F)

184- Relacional (R)

82- Objetuales (O)

58- Circunstancias (C)

9- Movimiento (M)

8-Espacio (E)

Esta enumeración no tiene otro objetivo que dar una idea de lo que el lenguaje verbal acota en cuanto a la conceptualización y denominación de situaciones emocionales que pueden surgir en diferentes contextos.

Lo netamente físico por un lado y lo relacional en sociedad por otro, son en número en este catálogo, la presencia más importante. Lo objetual y las circunstancias puntuales ocupan también un número significativo de denominaciones y sinónimos, aunque esta última denominación sea aplicable a todos los casos.

La imagen y los aspectos paralingüísticos de la expresión humana aparecerán, en mayor o menor medida, a partir de la posible huella en los aspectos corporales de todas estas sensaciones. Por su parte, el lenguaje verbal, en fin, pone nombres a referencias emocionales físicas, de relación con objetos y espacios y de interacción social en las diferentes circunstancias situacionales.

Trataremos ahora de profundizar en los resortes que sostienen el campo de las expresiones humanas, siempre con el objetivo de comprender de dónde provienen los mecanismos que producen una expresión física observable en imagen presencial.

#### **4.-LA COTIDIANEIDAD COMO DRAMATIZACIÓN Y ESCENIFICACIÓN**





## **4.1 LA VIDA COTIDIANA EN LA BASE DEL JUEGO DRAMÁTICO**

### **4.1.1 El sujeto como entidad social**

Si queremos entender mejor cuáles son los mecanismos que pueden encontrarse en los conceptos que intervienen en los procesos de escenificación presencial debemos partir de una idea esencial, esto es, que todo sujeto es una entidad social por antonomasia o siguiendo la definición clásica” el hombre es, por naturaleza, un animal cívico” (Aristóteles, 1986, p. 43 / 1253a). Desde el punto de vista de nuestra imagen, si tomamos un segmento de tiempo, el de una semana, por ejemplo, muchas de nuestras actuaciones pueden llegar a ser percibidas de forma pública por un número mayor o menor de personas. En el caso que tuviéramos algún tipo de relevancia social, la proyección o repercusión de nuestro paso por algunas de las rutinas públicas sería aún mayor. Pensemos, por ejemplo, en un profesor de nuestros hijos o si fuéramos un presentador de televisión o un jugador de fútbol, pero no hace falta ser nadie expresamente conocido para que nuestra vida pública sea afectada por determinados efectos para que tratemos de cuidar lo que proyectamos en imagen y actuación personal.

En ciertas cuestiones, una importante parte de los actos que hacemos en público, podríamos plantearlo también para hacerlo en privado y viceversa. Efectivamente, se puede disponer, por ejemplo, una boda mediante un acto con opciones desde diferentes grados de privacidad, desde la forma más íntima posible hasta la más multitudinaria e incluso ambos tipos, consecutivamente. Ahora bien, cuando en nuestra vida enfrentamos un acto o evento que implica un cierto protocolo de convocatoria que puede reunir a un grupo mayor o menor de personas y solemos tratar de definir y decidir su carácter, estableciendo algún tipo de límite. En la medida que planteamos nuestro control para la coparticipación o no de cierta audiencia, la capacidad de exposición y de expansión de ese acto comunicativo lo proporcionamos nosotros mismos. Parece que ese “acto” es algo más que una simple actuación individual o de un determinado grupo o colectivo de personas, es un tipo de ocasión subrayada, una escenificación o presentación pública, una especie de protocolo litúrgico que requiere una cierta materialización, una fecha señalada y un tiempo y preparación específicas que requiere una especie de anuncio previo o declaración simbólica que se comunica o comparte. En todo caso, al margen de estas

ocasiones especiales, la vida pública en la cotidianeidad habitual de las personas se desarrolla alrededor de ciertos parámetros rutinarios a los que luego nos referiremos.

Acabamos de hacer mención a un tipo de acontecimiento especial en la vida de las personas. Sin embargo, hay también una escenificación de la comunicación pública en letras mayúsculas, la que determina el devenir de los pequeños y grandes acontecimientos que van moldeando la vida diaria y los tabloides de las noticias. Cuando un presidente del gobierno hace una conferencia de prensa parece seguro que algo quiere comunicar de una forma oficial y pública, ya que, si lo hace frente a todos los medios de prensa, parece resaltar una indudable importancia desde su voluntad.

Este tipo de situaciones comunicativas, esas especiales o puntuales actuaciones de proyección externa, las hace observables y apreciables ya que parten de una actitud y forma eminentemente intencional por su emisor o emisores.

Ahora bien, no todo lo que se recibe en la vida pública es intencionado, ni mucho menos. Las personas pueden tener muchas dificultades a la hora de auto-controlar todo lo que pueden transmitir y aparentar. Cada día debemos restañar una imagen corporal propia, aceptable para los demás a partir de nuestro criterio: nuestro rostro, pelo, tipo de ropa, etc. Hombres y mujeres interactúan en el “grosso modo” de la vida diaria a partir de imágenes físicas socialmente aceptables y que marcan una jerarquía social: desde la sencilla ropa de los repartidores y trabajadores de servicios, a la formalidad de los caros trajes y vestidos de las personas de las oficinas del centro que, a través de buenos trajes, tanto en sus versiones masculinas como femeninas, se atisba una cierta rigidez que va a diluirse en gran medida con el descanso de la utilización de ropa más cómoda los fines de semana o las vacaciones. En todo caso, muchas de las percepciones que puedan tener los demás acerca de nosotros mismos y acerca de nuestras actuaciones o imagen no estarán siempre dentro de nuestro control.

En cambio, el caudal de sentimientos y pensamientos sucesivos que debemos manejar cada minuto desde nuestra consciencia son el motor de nuestras actuaciones íntimas. En ese *modus operandi* de constante construcción, en lo que a la cara pública se refiere, en circunstancias normales, apenas aparecerá un atisbo verbal o físico como rastros de nuestro puntual estado emocional. Esta área íntima, en principio, está a salvo del conocimiento y juicio de los demás, aunque quizá algunos aspectos importantes puedan ser bien conocidos por determinadas personas de nuestro ámbito más privado.

En este sentido, esa área más privada de nuestras relaciones personales, está compuesta por círculos sociales que son esenciales en nuestra existencia y en los que el tiempo empleado y la relación afectiva marcan su protagonismo. Indudablemente, aparece la familia y los seres más queridos que acompañan las diferentes fases de vida, quizá algunos compañeros de trabajo con connotaciones jerárquicas siempre activas y luego los diferentes círculos de amigos.

Es muy usual contar con amigos de la infancia, o de los tiempos de estudios; más tarde de amistad con padres cuyos hijos estudian o hacen juntos actividades juntos (deporte, música...), o a partir de los sitios donde se pasan habitualmente las vacaciones de verano o de viajes en común. En este sentido, es curioso, que en ciertos momentos de la vida hagamos recuento de nuestros amigos más “verdaderos” y, hasta los más extrovertidos y sociables deben reducir su número a unos pocos en los que más se confía y con los que se puede compartir de una forma abierta sus preocupaciones y problemas más íntimos. Entre los niños, algunas veces y con una cierta tendencia a la estigmatización, se oye lo de que otro niño o niña “no tiene amigos” para expresar una cierta idea de exclusión o marginación y, pensando en las formas de relación interpersonal en estos tiempos y visto lo que ocurre ahora en las redes sociales, muchas personas, al parecer, se sienten deprimidas si no tienen abultados números de seguidores de su vida pública en internet.

Sea cual sea el tipo de actuación pública del sujeto, si se hace frente a los demás de forma consciente o inconsciente, esa actuación puede llegar a ser objeto de crítica y de aproximación de los demás hacia el sentimiento más profundo del sujeto que ha realizado tal actuación.

En el ámbito público general, el receptor solo conoce parcialmente al emisor, no se proporcionan habitualmente referencias privadas: pensemos en un comerciante, un profesor, un político, un tertuliano o cualquier conferenciante. Normalmente son comunicaciones específicas en las que la audiencia puede juzgar determinados aspectos de sus manifestaciones o su actitud y coherencia.

Por el contrario, en la vida privada, en los espacios de los círculos de amigos, los datos y recursos personales en diferentes situaciones pueden hacer que la forma de juzgar sea más liviana y próxima puesto que los interlocutores se sitúan en una cierta relación de igualdad.

En definitiva, conviene subrayar que el sentido de actuación pública que queremos centrar aquí parte de la vida práctica del ámbito privado para desembocar en los elementos que se establecen en las presentaciones públicas de las personas. Un profesor puede dar una clase (pública), a partir de una preparación (intimidad) y una confrontación en una discusión con amigos (privacidad). Por lo tanto, como se indicaba al principio, las actuaciones de los sujetos parten siempre del marco en el que se desenvuelven. Si una pareja decide hacer el amor en un parque o incluso en su propia casa con las ventanas sin persianas ni cortinas, lo convertirá en una expresión pública. Si una amiga nos convoca a una fiesta para inaugurar su casa será un acto privado, pero si, como en el célebre caso de internet, invitara a su cumpleaños a todo el que quisiera entre sus miles de seguidores, podría crear un problema de orden público. Finalmente, las actuaciones íntimas cotidianas, se remiten a situaciones de elaboración personal o de trabajo, de cuidado propio o de personas muy cercanas, de rutina diaria o de elaboraciones que requieren tiempo en el ámbito doméstico. En cambio, una actuación de relación pública hacia nuestros círculos sociales – ya sea de trabajo, de amigos o de familia- requerirá algún tipo de auto-disposición ya sea más activa o más pasiva.

#### **4.1.2 Dramaturgia y orden público cotidiano**

Nos vamos a referir ahora al importantísimo trabajo de un autor que supone una pieza clave en gran parte de nuestro análisis.

*La presentación de la persona en la vida cotidiana* es la obra más difundida de Erving Goffman; editada por vez primera en 1956, en ella planteaba un modelo «dramatúrgico» de la sociedad utilizando el lenguaje teatral como herramienta de análisis.

A partir de aquella exposición, el teatro sería algo más que una metáfora con respecto a la vida de las personas y el modelo dramatúrgico sería una especie de *modus operandi* de

los individuos en las situaciones producidas en su interacción social -con actores y público- a través de sus actuaciones (*performances*).

Las actuaciones ocurridas durante el tiempo transcurrido en cada escenario situacional que él divide en encuentros, ocasiones y situaciones de gestión de la co-presencia, sería asumido como sensación de bloque real al igual que en el arte teatral.

Las perspectivas de realidad estarían compuestas, para cada cual, en base a estas situaciones o momentos puntuales y efímeros de interacción y de construcción social, de esta manera y como la importancia de las representaciones de cada cual en común por lo tanto sería esencial para el orden personal y social.

Esta dramaturgia de la cotidianidad sería así un ritual que produciría la sensación de realidad compartida acerca de las otras personas y de nosotros mismos y que trataría de apuntalar y estabilizar, en cada ocasión, una información cambiante. El buen funcionamiento de estos rituales de interacción, tendería también a compartir y cimentar la moralidad de los símbolos sociales.

A pesar de esto, Goffman siempre puntualizaba que no se había inventado nada si no que sus estudios procedían del llamado *Modelo Dramatístico* de Kenneth Burke, al que nos referiremos después y del que también era continuador George Herbert Mead. Mead, psico-sociólogo y filósofo estadounidense, profesor en Chicago desde 1894 y figura del pragmatismo, fue pionero de la psicología social con sus estudios sobre el yo como organización en contacto con el mundo social. En su obra *Mind, Self and Society (Espíritu, persona y sociedad)*, 1968, refiere que el ser humano empieza su entendimiento del mundo social por medio del juego. Los niños van jugando a adoptar papeles o roles, pero a medida que van practicando tales juegos, este aprendizaje se produce siempre rol a rol, es decir, debe estar dispuesto a adoptar tanto roles concretos como diferentes. De esta manera, va alcanzando un entendimiento paulatino de los diferentes roles sociales.

La concepción que el individuo va adquiriendo sobre de sí mismo se fraguaría y consolidaría a través de los años a partir de las situaciones de interacción social que jalonan la vida cotidiana. La asunción de la conducta y el comportamiento social del individuo, se va obteniendo a través de sus análisis de los códigos situacionales a los que debe responder con la finalidad de ir determinando su yo social y las variables de las que pueda disponer para sostener tanto su estimación personal como la de los demás.

En otro importante trabajo, *Relaciones en público (1979)*, Goffman postula como premisa básica de dicha investigación la idea de que los individuos se relacionan en base a rutinas que se estructuran a partir de una serie de normas.

Cuando las personas mantienen relaciones con los demás, pasan a regularlas, a emplear rutinas a partir de determinadas prácticas sociales, es decir, adaptaciones estructuradas de normas. Estas pautas, con motivos y funcionamientos diversos de comportamiento, como rutinas sujetas a normas, constituyen en su conjunto lo que cabría calificar como orden social.

De esta manera, el orden social no se constituiría como una estructura normativa únicamente, sino que serían las rutinas de interacción común las que conforman dicho orden en última instancia.

La interacción presencial no sólo plasma un orden social, sino que hace que una mera suma mínima de individuos pueda constituir ya un pequeño grupo social con un sentido propio de percepción de una idea de realidades compartidas. A partir de su estructura, posibilita el proceso comunicativo y hace que los participantes sean así mutuamente accesibles a la comunicación, apuntalando también un paso previo para todo tipo de actividades sociales. La interacción y los encuentros sociales constituyen pues una estructura primordial ya que sin ellas la sociedad tendería a disgregarse, puesto que es en ellas también donde las personas forman la concepción de su propio yo y el de los demás.

### 4.1.3 Motivación en las acciones humanas

No muy conocido en Europa, Kenneth Burke, lingüista, crítico literario y filósofo, es uno de los principales teóricos norteamericanos de la semiótica del siglo XX; su influencia abarca un amplio campo de las ciencias sociales, especialmente en lo referido a la teoría de la acción.

La base argumental que utiliza parte también de la analogía entre el teatro y la acción en la interactividad social al igual que Goffman. La vida es tomada también como una construcción dramática, sujeta a determinadas pautas de representación, dentro de una construcción simbólica de la realidad. Burke sin embargo emplea el término *Dramatística* en lugar de *Dramaturgia*. La *Dramatística* consistiría en el principio de que las personas nos relacionamos mediante actuaciones que producen actos dentro de un proceso de comunicación que parte de motivaciones.

En lo que se ha denominado como *Teoría de la Dramatística de la Comunicación*, Burke analiza la dialéctica de la acción, la relación en la comunicación entre el actor y el público y la retórica resultante de la puesta en escena. Es importante remarcar aquí este último aspecto: el de la puesta en escena.

Uno de los primeros escenarios en los que argumentó sus estudios fue en la Alemania nazi (Burke, 1974), señalaba cómo la puesta en escena: los símbolos, la arquitectura, etc. eran extensiones de los argumentos ideológicos del ideario nazi, de sus discursos y textos, adquiriendo también un determinante papel retórico y estético. Por lo tanto, este factor del discurso estético material que conlleva la puesta en escena, es un elemento muy remarcable de paralelismo entre los actos comunicativos y la parafernalia teatral y su base material. Pero más allá de este aspecto y en lo que concierne a nuestro trabajo, Burke nos ofrece una herramienta ciertamente interesante para poder guiarnos en la interpretación de las situaciones y el sentido de las acciones humanas. En su obra *A grammar of motives (Gramática de los motivos)*, 1969/1992, propuso un modelo para analizar los procesos de comunicación y poder analizar así las acciones humanas y entender sus motivos. La comunicación, como expresión distintiva del ser humano, sería así analizable por medio de lo que llama el *Pentad* y que describe mediante una figura pentagonal con los cinco elementos que compondrían la acción. Los elementos que conjugaba eran estos:

El Acto (como hechos específicos que han tenido lugar)

La Escena (como escenario o contexto del acto)

El Agente (el tipo de persona que realiza el acto)

La Agencia (los medios o instrumentos habilitados para actuar)

El Propósito (la intención con el que ha actuado.)

---

Este modelo se postula como de carácter universal para ser aplicable a las diversas situaciones para comprender sus razones o motivaciones, ya que la acción humana siempre conlleva connotaciones en relación con otros contingentes y factores cambiantes o particulares. Para aplicar la utilidad de este modelo sobre la acción, debemos preguntarnos lo que revela cada vector sobre el resto. El esquema es aplicable a cualquier tipo de acto de expresión de comunicación: una obra arquitectónica, un discurso político, un spot publicitario o un poema, ya que el carácter connotativo se halla en todos los actos y en todos productos humanos.

Burke entiende que el desencadenante de la acción en la comunicación y de su retórica encuentran su ambiente más favorable si se amplifican en los espacios de exhibición de identidad, en los ámbitos consustanciales, es decir, en aquellos en los que se comparten sustancias comunes: relaciones afectivas, amistad, aficiones, vecindad, creencias o valores...

En todo caso, el modelo puede ayudarnos a argumentar y profundizar el factor motivacional en cómo se interpretan y producen los actos y las situaciones comunicativas.



## **4.2 LA IMAGEN PÚBLICA PROYECTADA: EL JUEGO DE LAS REPRESENTACIONES**

La observación del comportamiento humano en sus interacciones sociales nos refleja el lugar que las personas toman u otorgan en una jerarquía social.

La conducta humana dependería así de sus escenarios y de las relaciones personales que en ellos se producen. De esta manera, todos estaríamos implicados en las formas de uso y recapitulación constante de nuestra imagen ante los demás y de la imagen recibida de los demás frente a nosotros.

Esta interacción que realizamos con nuestro entorno, nos empuja a hallar rápidamente la clave social de cada situación con el objetivo de lograr un cierto control de la misma. De esta manera, intentamos controlar las impresiones que vayan a construir sobre nosotros tratando de proyectar una imagen favorable hacia los demás, buscando gustar, agradar, hallar una cierta empatía en los demás o, por el contrario, si puntualmente nos conviniera, lograr no ser motivo de atención o incluso desagradar conscientemente.

En todo caso, todos actuamos intentando ser consistentes con la imagen que pretendemos transmitir. Seríamos así en una parte esencial de nuestra vida cotidiana, actores interpretando, defendiendo e improvisando también dentro de nuestro papel en las actuaciones, delante de un auditorio compuesto por una o más personas.

Al interactuar buscamos ir creando impresiones que formen ciertas interferencias en la audiencia. Esas interferencias creemos que serán beneficiosas para nosotros porque a partir de ellas intentaremos reflejar determinados aspectos de nuestra identidad que deseamos exhibir o transmitir mostrando o no además nuestra intencionalidad.

Manejamos las relaciones buscando que progresen en la dirección de consolidación de la imagen pública que nos gustaría transmitir, dentro de lo que podamos naturalmente sostener en la práctica, creando sucesivas proyecciones propias que se desprenderán, de una forma u otra, en la interacción con los demás. Para esa genérica idea buscada de “gustar o caer bien”, en cada proyección parcial de nuestra imagen y en la medida de que nos sea posible, trataremos de poner en primer plano lo que consideramos lo mejor de nosotros.

Hoy en día, ese sustancial factor de la interacción social, se puede apreciar también mediante las comunicaciones en las vías de interacción no presenciales, como ocurre con las redes sociales a través de las proyecciones de imagen personal que se vuelcan en estos medios. En las presentaciones propias, por lo general, se busca reflejar la mejor o más positiva imagen del emisor a través de mensajes, vídeos o fotografías. Esta búsqueda de reflejos positivos propios hacia los demás es apreciable en las redes cada día a través de millones de casos.

En definitiva, interpretamos y reinterpretamos nuestros papeles en función de las condiciones de la situación esbozada y de las pautas sociales comprometidas en ella en cada una de nuestras interacciones sociales y de la imagen que, en ese determinado momento, querríamos proyectar. Buscamos así, a partir de cada marco de actuación e interacción, una cierta aprobación en lo social para nuestro buen funcionamiento en la vida general y que debemos definir en las diferentes situaciones que se nos plantean:

Mi perspectiva es situacional, lo cual significa una preocupación por aquello que puede ser vital para el individuo en un momento determinado... Más aún, es obvio que en la mayoría de las situaciones acontecen muchas cosas diferentes de modo simultáneo, cosas que es probable que hayan empezado en momentos diferentes y terminen de manera asincrónica.

(Goffman, 2006, ps.8/9)

Las interacciones, por lo tanto, son un juego de presentaciones. Éstas no serían nunca transmisoras de la identidad más auténtica, sino de una circunstancial y posiblemente más óptima, claro está, según nuestro propio criterio subjetivo y siempre dependiendo de las circunstancias puntuales de la situación.

Actuaríamos como una suerte de “relaciones públicas” de nosotros mismos tratando de mostrar, siempre que sea posible, lo mejor de nosotros. De esta manera, la propia interacción social, sería como un espejo en el que podríamos vernos y analizarnos.

En consecuencia, el mundo del “sentido común” cotidiano, con el carácter sociocultural que conlleva, está poblado de individuos capaces de afectar y ser afectados por él:

Llegamos ahora a la dialéctica fundamental. En su calidad de actuantes, los individuos se preocuparán por mantener la impresión de que actúan de conformidad con las numerosas normas por las cuales son juzgados ellos y sus productos. Debido a que estas normas son tan numerosas y tan profundas, los individuos que desempeñan el papel de actuantes hacen más hincapié que el que podríamos imaginar en un mundo moral. Pero, como actuantes, los individuos no están preocupados por el problema moral de cumplir con esas normas sino con el problema amoral de construir la impresión convincente de que satisfacen dichas normas. Nuestra actividad atañe en gran medida, por lo tanto, a cuestiones de índole moral, pero como actuantes no tenemos una preocupación moral por ellas. Como actuantes somos mercaderes de la moralidad. (...) Para emplear un conjunto de imágenes distintas, la misma obligación y la misma circunstancia de aparecer siempre en una firme posición moral, de ser personajes socializados, nos obliga a actuar como personas prácticas en las técnicas del montaje escénico.

(Goffman, 2012/1956)

#### **4.2.1 El control expresivo**

Como hemos señalado, la expresividad de las personas en tanto a su capacidad para producir “impresiones” parece implicar dos tipos contrarios de actividad, la expresión que *produce* y la expresión que *desprende*. La primera implica transmitir la información controlada en un sentido convencional. La otra implica la gama expresiva que los demás pueden tomar como sintomática del emisor. Por supuesto, la persona puede, intencionadamente, transmitir información falsa por medio de los dos tipos de expresión, en la primera implicando la mentira en su contenido y la segunda desprendiendo fingimiento.

El aspecto de la expresión humana en su vida social, en nuestro análisis, implica un río de impresiones controladas o no, emitidas o reprimidas pero recibidas por los demás desde lo presencia en un conjunto expresivo y como fuente constante en su potencial comunicativo.

En este sentido, debemos tener muy en cuenta que la expresión humana conlleva también una primordial liberación de tensiones o, por el contrario, su retención. En todo caso, no se trata de meros efectos puesto que forman parte de elementos psicológicos y biológicos en juego.

La persona trata de ubicarse en cada situación a partir de la información de que dispone acerca de los participantes y del marco en el que parece inscribirse el momento. Lo ideal sería conocer todos los datos posibles para controlar dicha situación y esto es muy poco común. Por el contrario, la persona debe de tener presentes los elementos que están en juego: gestos, insinuaciones, estatus, tanteos u otras señales. Por tanto, debe ir construyendo a partir de apariencias su acceso a la sensación de idea de realidad y curiosamente tenderá a fijarse cada vez más en las apariencias y en la congruencia de estas. La tendencia humana tiende a considerar de forma implícita las expresiones y pronunciaciones presenciales, como promesas o hechos firmes y a evaluarlos, a partir de su consideración como tales, apuntando a un sentido moral. A partir de este sistema, elaboramos y sintetizamos nuestra propia impresión de lo que lo demás son, de lo que hicieron y de lo que hacen o pueden hacer.

La persona, por tanto, a partir de su condición humana, es un actor en el sentido de que es creador y fuente de impresiones, pero, al mismo tiempo, es también un personaje cuyas cualidades e imágenes deben ser evocadas, aireadas o preservadas por la actuación en las interacciones sociales. Las características y aspectos específicos de la intimidad del actuante son de orden diferente al de su personaje, pero son indisociables a partir de la representación en las diferentes perspectivas de la dramatización de la vida cotidiana.

Persona y personaje parecen querer discurrir a la par, la persona parece ir bajo el personaje, ese “sí mismo“ que Goffman refiere:

A mi juicio, este concepto es una parte implícita de lo que todos tratamos de presentar, pero proporciona, precisamente por ello, un análisis deficiente de la representación. En este estudio concebimos el “sí mismo” representado como un tipo de imagen, por lo general estimable, que el individuo intenta efectivamente que le atribuyan los demás cuando está en escena y actúa conforme a su personaje.

(Goffman, 2012, p.282)

La corrección del producto de la representación por tanto posibilitará la atribución del “sí mismo” como crédito al personaje frente a su audiencia.

El mantenimiento del control expresivo no es tan fácil, hay muchas ocasiones en las que lo perdemos. Por otro lado, podemos apreciar que existen personas que parecen tener un férreo dominio de su expresión. A otras, por el contrario, la espontaneidad innata o la incapacidad para fingir les puede jugar malas pasadas.

Pensemos, por ejemplo, en algunos casos de problemas o eventualidades al mantener el control expresivo. Un primer caso: cuando se pierde accidentalmente el control físico. Tomemos como ejemplo una artista famosa: puede tropezar delante de los periodistas, originando una situación un tanto ridícula que además tendería a desprestigiar su imagen, pero, si puede sobreponerse de ese trance rápidamente de forma airosa mediante alguna broma oportuna, puede no solo salvar si no también mejorar esa imagen. En otra área, por ejemplo, en el campo de la política, sería chocante que un político demostrara demasiada despreocupación, prestando poca atención ante una grave pregunta de un periodista, o por el contrario, preocupándose excesivamente por ella y denotando poca seguridad en su respuesta.

La representación no veraz que Goffman denomina *misrepresentation* (Goffman, 2012, p. 73), se produciría cuando un actuante se expresa, en su desempeño de rol, de un modo no coherente con la información y expresión que transmite o desprende o no conforme con las pautas: mintiendo, reservándose de forma intencional o bien ocultando hechos incómodos. La persona honrada evitaría una aplicación usual de estas fórmulas, mientras que la no honrada las utilizaría de forma habitual.

Si tomamos por ejemplo el rol de un enseñante, un maestro o un profesor, dentro de su habitual escenario, la clase o el aula, tanto sus alumnos, como sus compañeros y la dirección del centro educativo conformarán su público o audiencia. Por otro lado, el estudiante, como tal, desarrolla su propio rol, primeramente, frente a las demás compañeras y compañeros y frente a sus enseñantes con los que tiene contacto en sus actividades y a todo el equipo docente en general.

El rol del enseñante puede ser sincero en la medida de que cree en sí mismo y será sincero partiendo de la base de que considere como verdad lo que piensa y que lo exprese sin tener en cuenta consecuencias que pueda llevar a él o a los demás. De otra manera, el rol será asumido de modo cínico en la medida de que no crea en su papel o en alguno de los elementos que lo conforman. Ahora bien, frente a un público de alumnado o profesional, la sinceridad es un gran riesgo: si muestra sus dudas acerca de aspectos de la asignatura que imparte en una clase frente a sus alumnos, su rol puede tambalearse. El actuante no se limitará a hacer su tarea expresando libremente sus emociones y reacciones, si no que

esencialmente cumplirá su tarea transmitiendo sus sentimientos de manera aceptable, por ello, la expresión en la ejecución de un acto puede hacer variar en algún grado de la actividad en sí misma.

Se pueden crear impresiones falsas intencionalmente sin crear una sola mentira y sentirse fuera de lugar. Sin embargo, las personas que son sorprendidas en mentiras flagrantes pierden puntualmente su prestigio, pero, para incluso alguna parte de su audiencia, pueden perder su reputación definitivamente al menos en su rol específico en juego. Otra línea bien diferente es la de las “mentiras piadosas”, aceptadas y practicadas en orden al respeto individual o a la comunión social.

Una estrategia de ambigüedad y omisiones fundamentales intencionadas, puede beneficiar en la interacción al que comunica de forma errónea, aunque no profiera una mentira específicamente; como es sabido, los *Mass-media* tienen diversas técnicas y herramientas para ello. En todo caso, las dificultades causadas por el reconocimiento de los matices de ese continuo, mentira/verdad, jalonan la vida cotidiana de forma cada vez más patente.

#### **4.2.2 Territorialidad personal**

Las convenciones de actuación pública apuntalan el orden social, pero Goffman, a partir de terminología tomada de la Etología, las relaciona con un elemento clave; curiosamente, se trata del concepto de *reivindicación*, es decir, de la potestad para controlar, utilizar, poseer o transferir un bien (Goffman, 1979).

El autor destaca esa reivindicación de “burbuja personal” que se ejerce sobre las diversas formas del “territorio” profundizando en lo que Edward Hall trató en sus trabajos (Hall, 1973). Clasifica estos territorios del *yo* en los *Territorios Fijos* –una noción muy cercana al concepto de “propiedad”–, y lo que llamó la *Territorialidad Situacional* en la que los bienes son reivindicados mientras se usan, siendo territorios de ocupación pasajera.

Extiende así la categoría de territorialidad a las reivindicaciones que funcionan como territorios, pero no son espaciales ancladas sino que se desplazan con la persona y refieren formas de territorialidad situacional y egocéntrica.

El tipo de espacios en el que se expresan esos territorios serían: Fijos, como recintos inamovibles legalmente propios (nuestra casa). Situacionales, que forman parte del contexto y son de disposición pública y reivindicables -mientras son utilizados (la mesa o la silla de un restaurante)- y Portátiles: propiedades que se desplazan con el *reivindicante*, (su bolso, cartera, su vehículo, etc.).

Habría, al menos, ocho territorios del yo:

1. *El espacio personal:*

Espacio entorno a la persona que se considera como propio; la entrada de otro se consideraría una intrusión, con exigencia mayor frente a la cara que por detrás del cuerpo. Puede variar según el tipo de contexto, el rango o poder de cada persona funcionando como una reserva o contorno y sus límites se harán muy claros cuando la persona se sienta víctima de alguna intrusión (derecho a ocupar en la calle su trayectoria de desplazamiento, a no ser intimidado por aproximación, etc.)

2. *El recinto:*

Un espacio específico que los individuos reivindican temporalmente a partir de un contexto fijo (una plaza en un espectáculo, una silla en una clase, etc.). Se encuentra en contextos fijos o portátiles y puede ser incluso menor que el espacio personal: butacas con brazos comunes en un teatro o en el cine, por ejemplo, producen recintos más estrechos que el espacio personal. El derecho al recinto puede ser de mayor espacio y se mantiene en ausencia, si hay algún tipo de titularidad o si es marcado o señalado (con un objeto personal depositado en una silla o como una toalla en la playa).

3. *Espacio de uso.* Territorio inmediato a una persona, se refiere a necesidades instrumentales (espacio para ver un cuadro en un museo o para dar o recibir una clase o bailar en una fiesta).

4. *El turno.* Cualquier norma presencial o referencial de decisión participativa conforme a la cual se ordene a los participantes por tiempos o por categorías. La norma otorga el turno al primero siendo muy excepcionales otras formas de preferencia. Normalmente se puede permitir compañía participativa o gestión de otros.

5. *El envoltorio.* Referido al propio cuerpo y a formas de proximidad corporal. Sería el territorio más restringido y que concierne a la parte más íntima del cuerpo.

6. *Territorio de posesión*: es un conjunto de objetos que se pueden identificar con el yo más personal que puedan considerarse privados adornos propios, recuerdos, fotos, etc.
7. *Reserva de información*: El acceso a los datos acerca de uno mismo, cuyo acceso una persona espera controlar, especialmente cuando se encuentra en presencia de otras: datos biográficos, sucesos excepcionales o significativos, etc. Los contenidos de los bolsos, cartas, del propio cuerpo y del comportamiento que los demás no deberían poder examinar.
8. *Reserva de conversación*: el derecho a ejercer algún control sobre quién y cuándo se le puede convocar a una interacción comunicativa y la defensa de la presencia o escucha de otros.

Como podemos apreciar, las reivindicaciones territoriales abarcan, por un lado, las de tipo situacional: el espacio personal, el recinto, los espacios de uso y el turno, para referirse después a las egocéntricas: el envoltorio, el territorio de posesión, la reserva de información y la reserva de conversación. Este sistema se encuentra sostenido por una serie de normas tácitas, en determinados casos institucionalizadas, que regulan de una forma específica y asumida socialmente los límites marcados por el actor *reivindicante*. A partir de estos límites, se entiende la existencia de ciertas *infracciones*.

Cada una de esas formas de reivindicación tomaría también rasgos específicos en consonancia a las relaciones sociales que conforman las normas de cada contexto. En gran parte, se asociarían también a las posiciones de los determinados rangos y estatus de cada persona. Los territorios del yo serían así, en general, mayores y con mayor celo en el control de sus fronteras, si fuera mayor el estatus.

La sociedad está organizada sobre el principio de que todo individuo que posee ciertas características sociales tiene un derecho moral a esperar que otros lo valoren y lo traten de manera apropiada. En conexión con este principio hay un segundo, a saber: que un individuo que implícita o explícitamente pretende tener ciertas características sociales deberá ser en la realidad lo que alega ser. En consecuencia, cuando un individuo proyecta una definición de situación y con ello hace una demanda implícita o explícita de ser una persona de determinado tipo, automáticamente presenta una exigencia moral a los otros, obligándolos a valorarlo y tratarlo de la manera que tienen derecho a esperar las personas de su tipo.

(Goffman, 2012, p. 29)



En esta línea, a menudo se hacen ciertas “prácticas defensivas” para proteger las proyecciones propias o “prácticas protectoras” con el objetivo de salvar las proyecciones de otro, el comúnmente conocido actuar con “tacto”.

La parte contraria de estas reglas de orden y la reivindicación territorial serían las denominadas *infracciones territoriales*, ya sea por invasión física del espacio de otra persona, o tocando u observando lo que uno no tendría derecho: el ojeo, la mirada, la penetración visual; producir más ruido del oportuno en un determinado momento, la irrupción de olores corporales ajenos, etc.

El orden social no parece constituirse de forma ajena a nosotros, como una estructura normativa dada, sino que son las rutinas de interacción común las que lo conforman y las que, en última instancia, cimentan dicho orden.

Si las reservas de tipo territorial son la reivindicación clave para la coexistencia, entonces el delito correspondiente cualquier infracción hacia ellas.

#### **4.2.3 Infracciones de la territorialidad**

Dentro de la profundización de la coexistencia que analiza Goffman, podemos provocar algún tipo de conflicto con la emisión de expresiones consideradas desagradables (Goffman,1979)

*1-Intrusión:* Mirar directamente sin permiso o acceder a un espacio ocupado de forma personal (con el cuerpo tocando o invadiendo)

*2-Incursión:* Una forma de no tener en cuenta el territorio, cruzándolo o dirigirse a otros al margen de la presencia de uno. Ignorar la presencia de cada cual.

*3-Obstrucción:* Modificar el movimiento de otro, obstruir su visión o audición.

*4-Contaminación:* Invadir el territorio personal con señales del cuerpo (olores, aliento, ruidos, volumen o tono de voz inapropiado) o bien mediante objetos de uso personal o restos (papeles objetos o restos: comidas, ceniza, etc.)

*5-Exhibición:* La expresión abierta de la propia intimidad (desnudarse, escupir, comer con la boca abierta, estornudar de forma ostentosa o hurgarse la nariz etc.).

Al igual que sucede con los animales, si se ha infringido alguna norma de convivencia, el individuo debe mostrarse primeramente apaciguado como forma de pedir disculpas, pero el ser humano crea otras vías correctoras:

*a) Las Explicaciones:* Se hace valer la inocencia, ya sea por involuntariedad, ya sea por negación de autoría, o por causas circunstanciales o excepcionales.

*b) Petición de Perdón:* La actitud se disocia en dos partes: la de la asunción de culpabilidad clara del individuo y la de la adopción de una expresión clara de arrepentimiento

*c) Las Solicitudes:* Antes de la transgresión, se solicita el permiso por causas concretas.

Tratamos aquí infracciones o transgresiones desde un aspecto específico, el que tiene que ver con el cuerpo y el espacio. Sin embargo, al adentrarse en el campo de la comunicación verbal y en relación con el ideario de cada cual (su formación, su bagaje cultural o sus sentimientos), las posibles infracciones serían variadas, pero siempre relacionadas con la forma construida de sentir, pensar y entender las diversas cuestiones de tipo social: las creencias, la política, la cultura o la propia forma de entender las relaciones familiares y de pareja. Lo que anteriormente se ha señalado como una infracción en el terreno del cuerpo o el espacio podría en este caso, el de la palabra y la discusión retórica, tomar otros visos que podrían discurrir desde la pequeña impertinencia hasta la grave ofensa.

Las situaciones de Interacción social constituyen un elemento esencial en la experiencia cotidiana del individuo que construye así, en su día a día, su personalidad y trayectoria vital. Las *motivaciones*, en la base a los intereses de cada cual, producen visiones diferentes y a veces divergentes en las personas. Ante mismos acontecimientos -siguiendo un paralelismo con el aspecto visual- y en base a distancias y enfoques diferenciados, cada uno toma su interpretación de “lo real”.

En todo caso, Goffman pone sobre el tapete de forma específica desde su primera y más célebre obra, cuál es el concepto clave en juego que se precisa para analizar las interacciones sociales señalando la necesidad de acuñar una definición esencial del elemento situacional: “En esta estructura, el factor clave es el mantenimiento de una definición única de situación, definición que será preciso expresar y ser sustentada a pesar de la presencia de multitud de interrupciones potenciales ” (Goffman, 1979, p..285)

#### **4.2.4 La interacción a través de las situaciones sociales**

Es claro que una de las principales características de los seres humanos es la interacción social.

Nos encontramos frente a otras personas siguiendo determinadas líneas de comportamiento posicional y gestual, esperando que nos sea devuelta por los demás una cierta actitud empática. El contacto social tiene una cierta institucionalización y convención de normas o pautas que solemos asumir en función de posibles líneas a seguir.

A partir de la imagen general de nuestro cuerpo, es sin embargo la expresión facial la gran pantalla donde suelen aparecer de forma constante -voluntaria o involuntariamente- las emociones, sensaciones y sentimientos que a veces descubrimos, ocultamos, dosificamos, ampliamos, exageramos, ocultamos o amplificamos...

Según la línea de Goffman, nuestra expresión se encuentra comprometida en el contacto con cada interlocutor por medio de las caras, incluso mediatizados por otros posibles participantes. Partiendo de códigos verbales y no verbales, vamos expresando nuestra perspectiva de las situaciones con connotaciones relativas a una cierta evaluación de

nosotros mismos y de los demás, atentos a cualquier tipo de reacción que profundice ese camino de interacción o lo altere:

Según la costumbre china, se puede decir que "dar la cara" consiste en hacer que el otro adopte una actitud mejor de la que en caso contrario habría podido adoptar, con lo cual el otro recibe una cara que se le da, que es una de las formas en que puede adquirir cara(...) Cuando una persona manifiesta esos remordimientos ante todo por obligación para consigo, en nuestra sociedad se habla de orgullo; cuando lo hace por deber hacia unidades sociales más amplias y al hacerlo recibe apoyo de ellas, se habla de honor. Cuando dichos remordimientos tienen que ver con gestos posturales, con hechos expresivos derivados de la forma en que la persona maneja su cuerpo, sus emociones y las cosas con que tiene contacto físico, se habla de dignidad, siendo éste un aspecto del control expresivo que siempre se elogia y nunca se estudia. Sea como fuere, si bien su cara social puede ser su posesión más personal y el centro de su seguridad y su placer, sólo la ha recibido en préstamo de la sociedad; le será retirada si no se conduce de modo que resulte digno de ella. Las actitudes aprobadas y su relación con la cara hacen que cada hombre sea su propio carcelero.

(Goffman, 1970, Ps.11-25)

Por lo tanto, nuestra expresión no verbal se ve a diario sometida a pruebas diversas en el contacto con los demás, disfrutando también de sus momentos de relajación y soledad que compensan esa tensión asumida del contacto social, de emisión y recepción, de ese chequeo propio hacia los demás y desde los demás hacia nosotros. La parte kinésica se convierte así en un elemento que pretendemos controlar en la mayor medida posible.

En torno a este control, recibimos y aprendemos en la vida determinadas pautas sociales, pero, al margen de ellas, seguramente tratamos de que la actuación en situación, "la puesta en escena" de nuestra imagen, sea adecuada a partir de nuestro propio concepto de tal auto-imagen.

Ese trabajo mucho más perceptible a través del rostro, hace que las reacciones concretas, bajo nuestro estado sentimental puntual y general, estado físico-anímico, y sumadas a determinadas líneas de pensamiento fortuitas, compongan un producto de emisión ciertamente complejo.

Pongamos un ejemplo tratando de extraer una secuencia de tiempo específica de un minuto de duración en un estado anímico: Mi interlocutor está básicamente preocupado por un problema familiar (la organización del cuidado de una persona mayor en el próximo mes), preocupación no resuelta aún y que no desaparecerá en absoluto durante nuestro contacto. Al mismo tiempo, mi interlocutor acaba de pasar un buen fin de semana en la montaña durante el cual un pequeño dolor que sufría persistentemente en un hombro

ha desaparecido como por arte de magia y se siente por ello renovado y con una buena sensación corporal. Esta sensación le dota de un cierto optimismo, un equilibrio anímico que finalmente, ahora, en los últimos segundos, es sobrepasado por la citada primera preocupación familiar básica, volviendo a un primer plano una cierta sensación de inquietud y premura. Sin embargo, en ese minuto, nada de esto ha salido en nuestra comunicación. Nuestro tema compartido ha podido tener un carácter muy diferente, aunque todos estos factores hayan podido estar “en el aire” y han sido primordiales en el sentir de mi interlocutor en el momento emocional de nuestro contacto sin ser mostrados intencionadamente.

Estos momentos anímico-físicos que van evolucionando durante el discurrir de cada día, van acompañados de la dinámica corporal que produce imágenes en movimiento: nuestra imagen dinámica. Esa dinámica se compone, primeramente, de una quinésica propia, dentro de los parámetros que hemos descrito en aquel apartado; una serie de códigos comunes y propios que van denotando, en mayor o menor medida, incluso de forma imperceptible, nuestro estado anímico. En definitiva, se trata de una *actitud físico-anímica* que transmitimos, activa o pasivamente.

La imagen corporal: el vestuario, el peinado, mejorar u ocultar algún detalle propio que deseemos atenuar optimizando así la imagen posible y susceptible de ser proyectada, compondría el envoltorio global que cubre ese continuo flujo de pensamientos a partir de sensaciones puntuales. Esta síntesis de imagen nos hará parecer a veces algo cansados, optimistas, perezosos, temerosos, nerviosos, etc.

Nuestro cuerpo siempre se encuentra en activo, en su puntual tránsito vital, en algún tipo de acción o actividad con ribetes más estáticos o más dinámicos: siempre “estaremos en algo”.

Si nos encontramos en una determinación física más dinámica, podremos expresar directamente una actividad o una acción física: Colgar un cuadro, cocinar, limpiar escribir. Pero igualmente, también podremos estar ejerciendo dinámicas físicas de carácter pasivo: leer, esperar sentados o de pie, dormir, vagar, etc. Y es que el ser humano, incluso cuando duerme, actúa como tal ser vivo, realizando algún tipo de actividad, aunque pueda ser puntualmente pasiva.

Podríamos considerar que las personas constituyen un centro de actividad constante sin apenas reposo de unas horas al día. Incluso en reposo la persona no deja de estar “conectada” pasivamente con su vida y entorno.

En medio de una acción general en la que transcurre nuestra existencia, marcada por nuestras actividades y acciones y las de los demás, en nuestro cerebro concurren continuas líneas de sensaciones, ideas y pensamientos; tratamos de controlar la prevalencia de unas ideas sobre otras en nuestra actuación diaria. La planificación de prioridades en breve, a medio o a largo plazo. Los deseos, objetivos, las motivaciones están ahí con menor o mayor intensidad y se manifiestan de alguna u otra manera dependiendo de cada situación y frente a cada segmento de interlocutores y espacios en que se desarrollan. En todo caso, el humor visible prevaleciente en el semblante puede ser asumido o moldeado según las circunstancias.

Cuando Helbert Blumer acuñaba en 1938 el término *Interaccionismo Simbólico* (Blumer, 1982); una de sus premisas era la distinción entre la conducta interna y la externa del individuo que se constituye mediante la interacción social con la paulatina formación del yo social autoconsciente, no siendo posible entender el uno sin el otro. Los grupos humanos y la sociedad se forjan así entorno a las interacciones simbólicas de los individuos haciéndolas posibles.

La interacción social entonces se viene a producir en las situaciones sociales, esto es, en las que dos o más individuos se encuentran en presencia de sus respectivas respuestas físicas en un espacio.

Estamos pues reportando la interacción a la presencia física y por ende a lugares físicos. Por ello, estos elementos junto con la intención comunicativa comportarían un hecho situacional. Ahora bien, cabría preguntarse, a día de hoy, qué ocurre en relación con la comunicación e interacción social en el caso de las redes sociales a través de Internet, ya que, lo que tiempo atrás suponía encuentros de interacción presencial son hoy, en una gran parte, virtuales. Sin embargo, siendo esta una forma de comunicación básicamente verbal o gráfica con nuevas connotaciones, aunque sea un tema muy sugerente y ciertamente de gran calado, deberemos dejarlo a un lado para centrarnos en lo que nos concierne, es decir, la imagen de la expresión y la comunicación física presencial.

## 4.3 TIEMPOS Y MARCOS DE INTERACCIÓN

### 4.3.1 El Tiempo en la Interacción

Cada momento requiere para nosotros una emisión y respuesta ad hoc primando la importancia del “momento” sobre las personas mismas. Ese protagonismo del momento incluye barridos de informaciones de todo tipo sobre los que participan en tal pasaje temporal acerca de su imagen y condición (la ropa, la actitud corporal, la edad, la posición social o profesión, etc.). Vamos así conformando tales datos durante la interacción y modificando y recapitulando esas informaciones previas para estabilizarlas de nuevo.

El punto de partida son ciertos códigos que hemos aprendido por nuestra experiencia social y elegimos en cada situación y que son aplicables por cada modalidad de encuentro. Quizá una reacción inesperada de un interlocutor obligue a buscar un código extra mediante el que esta sea explicable, en cuyo caso, esa situación derivaría en otra en la que los códigos podrían variar.

Como se mencionaba al principio, Goffman relacionó muchos de sus estudios acerca de los comportamientos humanos frente a la sociedad a partir de un paralelismo con el mundo del teatro. A partir de este armazón metafórico con el arte escénico, trató utilizarlo como herramienta para entender la interacción social. Las personas, como actores o actrices, a lo largo de toda su vida, se esfuerzan por ir construyendo y confrontando una imagen convincente de sí mismos ante los diversos auditorios de los en diferentes grupos sociales: la familia, los amigos, la escuela, el trabajo, etc.). Una especie de mezcla entre lo que uno es, lo que parece y lo que podría parecer. Esta enumeración de ámbitos de interacción no implica tan solo esos grupos de audiencias, sino que conlleva también sus diferentes espacios correspondientes.

Es preciso saber desenvolverse ante los decorados, la utilería y el atrezzo. Controlar el vestuario y establecer un punto de diferenciación que nos puede llevar a cierto éxito y nos

puede hacer sentir mejor, sentirnos bien. El que no sepa cómo funciona el escenario y los bastidores lo pasará mal y puede también hacerlo pasar mal al elenco.

Según este paralelismo estaríamos avocados a actuar “full time” en nuestra propia tragicomedia vital para conformar y transmitir una imagen convincente de nosotros mismos frente a los diversos auditorios a los que nos enfrentamos: la familia, los amigos, la escuela, el trabajo, etc. Por tanto, no parecería tan importante lo que uno sea realmente, sino lo que lograra parecer.

Estamos exponiendo una serie de elementos y conceptos entorno a la escenificación en la vida cotidiana y el concepto situacional aparece una y otra vez como sustancia natural de análisis. Ahora bien, cabe preguntarse cuáles son los límites que lo pueden determinar, dónde empieza y dónde acaba. Si el término *situación* aparece ligado de alguna manera a un lugar, de *sitio* incluso a algún tipo de actividad o circunstancia ubicada en un espacio, parece que obliga a una expresa idea determinada de tiempo y al contexto en el que se produce una actuación, una especie de sustracción más específica con respecto a la escena de un lugar. En cuanto a este último término, escena, sabemos que en el lenguaje del cine se utiliza como un ámbito más genérico para la acción en un entorno de espacio: *la escena*, en contraposición a *la secuencia*, como unidad más pequeña y específica de la mirada de la cámara.

Por lo tanto, si consideramos la noción de situación como unidad de análisis de escenificación más específica en su marco que la escena general pero no tan corta como la mirada específica de una secuencia, nos hallaremos algunas claves muy importantes que los trabajos de Goffman nos sugieren una vez más:

Más aún es obvio que en la mayoría de “situaciones” acontecen muchas cosas diferentes de modo simultáneo, cosas que es probable que hayan empezado en momentos diferentes y terminen de manera asincrónica. Preguntar “¿qué es lo que está pasando aquí?” sesga las cuestiones en la dirección de una exposición unitaria y de la sencillez.

(Goffman, 1975, p. 9)

Una reflexión o un análisis de lo que acontece implica hacer un extracto a partir de un elemento temporal, esto es, lo que puntualmente está pasando (qué es lo que está pasando) y el espacial (aquí).

El propio análisis de una situación específica implica una visión retrospectiva sobre hechos, por lo tanto, esa visión o impresión puede ser muy diferente a partir de cada



participante o, por el contrario, converger hacia una impresión similar. Muchas veces, observamos, que las personas no vemos la misma película, ni la misma actitud desde una persona en un determinado encuentro, ni el mismo partido en el mundo del deporte.

Si cada franja de actividad está entrelazada y anclada en su mundo ambiental, de modo que necesariamente lleve las señales de quien la produjo, entonces seguramente es razonable decir que cada expresión o acto físico con el que un individuo contribuye a una situación actual estará enraizado en su identidad personal biográfica. Tras el rol actual, asomará la propia persona. De hecho, ésta es una manera común de encuadrar nuestra percepción de otra persona. Así pues, tres hurras para el yo (self).

(Goffman, 1975, p. 305)

Si nos referimos a una situación de interacción social implicaremos la actuación de alguna persona, ya sea de los demás o propia, en un fragmento de tiempo, en un espacio y su atmósfera ambiental a partir de un marco que lo limita pero que su potencial puede ser influyente de forma puntual o constante.

La actividad del individuo se centra, en una gran parte, a lo que afecta a los agentes sociales.

De esta manera, en su actuación debe acomodar sus propias acciones encontrando la aquiescencia de los demás. Indudablemente, lo que queda fuera de este marco supone una relación compleja.

#### **4.3.2 El Marco (*frame*) de significación**

Como se señalaba al principio de nuestro trabajo, en la teoría de la comunicación la acepción del término de *situación comunicativa* surge en base al proceso el espacio y el marco de relaciones en el que tiene produce y como tal es una noción, en principio, extralingüística.

Ese marco o contexto pasa por ser por tanto un elemento absolutamente imprescindible para hacer cualquier tipo de interpretación de esa unidad de interacción comunicativa. Por

lo tanto, el concepto de un marco de referencia comporta la interpretación que posibilita nuestra interpretación del mundo.

Un marco sería un límite imaginario que colocamos inconscientemente en torno a un conjunto de actuaciones o sucesos, personas y lugares, para centrar en ellos la atención al igual que hacemos cuando vamos a tomar una foto. Ese marco sería aquel elemento a partir del cual, como tal el ser humano, daría sentido a cualquier tipo de encuentro o situación.

Erwing Goffman se basó en ese concepto para desarrollar su teoría de los marcos. Así, un “*Marco*” (*frame*) (Goffman, 2006), sería el concepto desarrollado de la idea de *contexto* que se utilizaba en lingüística de forma un tanto imprecisa, referido al conjunto de elementos que influyen en el significado. En el término de “marco” predomina la idea de límite, al igual que el cuadro que delimita la escena del visor de una cámara. Cuando encuadramos la escena de la imagen de lo que va a aparecer en la fotografía o el vídeo, los marcos encuadran la experiencia como unidad, por lo tanto, un cambio de marco implica un cambio de línea de interpretación de esa unidad.

Podemos analizar o interpretar las interacciones sociales en términos significativos a partir del sentido que les podemos dar en consonancia con los determinados marcos de referencia que nos permitan encuadrarlas. De la misma manera que hace el encuadre de la mirada de una cámara podemos relacionar el sentido dentro de las situaciones que observamos y participamos. Ese contexto delimitado por los marcos en que encuadramos las situaciones daría sentido más allá de lo que pueda ser un acontecimiento suponiendo la forma de ir construyendo una interpretación de la sensación de realidad. El “marco” sirve por tanto para que la persona dé sentido a cualquier encuentro o cualquier evento de su vida.

---

El antropólogo Gregory Bateson fue el creador de esta noción de “marco” y uno de los principales inspiradores de Goffman. Para Bateson, la cultura y la comunicación humana, son un aprendizaje de estos marcos o contextos. El marco de una situación vendría definido y contendría mensajes que, a su vez, encuadran otros mensajes. (Bateson, 1972)

Bateson refiere, por primera vez, el concepto de *frame* en 1955 para definir así un contexto o marco de interpretación mediante el que las personas se detienen en unos

aspectos de la impresión de realidad y desechan otros en la recepción de mensajes. Bateson emplea la metáfora del marco como delimitador de un lienzo que enmarca lo que está dentro de él y además lo separa de la pared.

Los marcos serían instrumentos que posee nuestra mente, según con los que trata de vislumbrar los contrastes y diferencias en nuestras impresiones y análisis. Esta forma de vislumbrar de nuestra mente no se centra en las cosas mismas sino en “circuitos” implicados que extraemos de esas cosas.

En el fenómeno comunicativo, es imprescindible referirse a un marco a fin de comprender el mensaje y él refiere tres niveles en un proceso de comunicación: el denotativo o referencial, el metalingüístico y el meta-comunicativo (lo que concierne a la relación específica entre los emisor y receptor). Este tercer nivel refiere e implica el contexto y la cultura e integra los marcos.

Antes de generalizar su significado, la noción de *framing* había sido usada en el ámbito de la psicología. Por su parte, Bateson comenzó relacionando su término de marco con el “encuadre” del psicoanálisis (Bateson, 1972, p.145). En cualquier caso, el término no se consolida hasta que Erving Goffman, lo retoma a través de otra de sus importantes obras, *Frame Analysis* (2006/1975). En ella, construye sobre esta idea una de las teorías más tenidas en cuenta en la sociología actual: el *framing*, término inglés que reúne diferentes acepciones de traducción: ”marco”, ”encuadre”, “enfoque”, o “formato” y ha sido consolidado en su profundidad proyectando una influencia decisiva también en análisis y estudios en el ámbito de la comunicación. Este concepto parte de la idea de forma en que los organizamos nuestras experiencias de sentido a partir de nuestra percepción particular de la idea de realidad. Para ello, emplea la metáfora de esos marcos, *frames* de distintos tamaños, encajados o superpuestos unos sobre otros. Utiliza también como metáfora la de claves musicales (*keys* y *keying*), para pasar de una clave a otra, lo que vendría a ser ese “cambiar de chip” que utilizamos de forma común.

El *frame* es por tanto un esquema interpretativo que utiliza la persona frente a una determinada situación para percibir, observar y poder comprender lo que está sucediendo. Ese encuadre interpretativo consiste en definir una situación en base da sistemas de significado, normas y también de ciertas perspectivas estéticas. Esto supone la aparición de distintos niveles o estratos, situados como marcos: unos sobre otros o unos dentro de otros.

La idea de realidad múltiple y compleja, se basaría en una estructuración -siendo unos marcos son más importantes que otros- en un sistema de orden jerárquico. Los principales niveles son los marcos o esquemas *primarios* y las *transformaciones*.

Se entenderían como *marcos primarios* (*primary frameworks*) (Goffman 2006, p.23), estas dos ideas: Por un lado, el mundo natural junto con el de los objetos físicos que las personas utilizan y habitan incluidos los propios cuerpos. Por otro, el mundo social de las experiencias de otras personas y también el de las relaciones sociales.

#### *-Transformaciones*

Una secuencia de actividad correspondiente a estos marcos primarios puede transformarse de modos muy diversos y puede contener un significado distinto al aparente: Un juego de niños, una fiesta de disfraces o una representación teatral. En otros casos, lo que cuenta es su carácter simbólico: Competitivos (deportes, apuestas, juegos de salón, etc.). Ceremoniales: bautizos, bodas, bautizos, funerales... Repeticiones técnicas: actividades para ser observadas o ensayadas, etc.

Las *transformaciones* pueden ser muchas y de todo tipo puesto que los seres humanos frente al hecho de la multiplicidad de lo real debemos manejarnos, por fuerza, con cierta habilidad ya que es algo que debemos practicar constantemente.

Igualmente, existiría un tipo de transformación que Goffman denomina *fabricaciones* (Goffman 2006, p.89). Las personas implicadas en ellas, tratan de crear falsas ideas acerca lo que puede estar sucediendo (falsas impresiones en la vida social, de noticias o sucesos, espionaje, etc. El factor determinante en estos casos de *fabricaciones* es el de imponer intencionadamente una determinada definición de la situación, por lo cual, en su actuación el instigador se verá obligado posiblemente a huir de confrontaciones.

Dentro de estas transformaciones otro caso común es el de las *irrupciones*, ya que a consecuencia de ellas puede cambiar o interrumpir el marco de la actuación en la situación. En estos casos intentaremos, como se suele decir, “sobreponernos a la

situación” tendiendo a desatender ese elemento irruptor o suceso o a querer “recomponer la situación”.

En casos excepcionales podemos comprobar cómo surgen súbitamente marcos primarios más importantes y poderosos que transformaciones secundarias o las elaboradas produciéndose así una interrupción abrupta de estas.

Los *frames* surgen desde procesos psicológicos insertados como fuertes lazos organizativos y sociales, que nos son transmitidos y que tendemos a compartir en la observación de la realidad y poder comprender el mundo. Es, por lo tanto, un elemento dinámico de interacción que aplicamos en cada acción cotidiana y que asumimos y comprendemos a partir de la articulación de estos “marcos o encuadres”. En consecuencia, podríamos pensar que el ámbito social prevalece sobre lo individual en la vida de las personas.

Esta idea es hoy en día muy utilizada en el análisis político y de las movilizaciones públicas, donde grupos políticos y movimientos sociales tratan de reivindicar sus puntos de vista, sus propios marcos de legitimación y deslegitimación.

La realidad sería una abstracción construida socialmente ya que cualquier experiencia, o cualquier actividad social puede ser observada a partir de diferentes encuadres, en marcos que se pueden relacionarse entre sí, redirigirse y ser utilizados como modelos.

Las personas construiríamos y utilizaríamos ese manejo de marcos para compartir una cierta percepción común, la de cada tipo de situación que pueda devenir los momentos de nuestra vida.

La utilización de marcos se utiliza de forma inconsciente de forma general y formarían parte de lo que llamamos “sentido común” y en general, toda acción propia o ajena confirma o modifica el marco de la situación, estrechándola, o agregando elementos que la pueden expandir.

Cuando pensamos en la situación como concepto, referiremos forzosamente -en un concepto de marco, espacio y tiempo-, un conjunto de circunstancias en un momento concreto, por ejemplo: la situación de una familia, la situación de una pareja o la de una persona en concreto. Así mismo, podemos referirnos a países, áreas o conjuntos de personas o actividades: la situación de un país, del paro, la situación de la agricultura, de los equipos de baloncesto en la provincia, etc. Si reparamos en estos usos del término

situación como generalización, observaremos que hacen referencia a momentos o pasajes de tiempo, a personas (paro, producción, equipos de deporte) ya sea directamente o por actividades (deporte, agricultura) y a espacios (país, el campo en el caso de la agricultura, etc.). El marco es pues un elemento que enfoca una situación concreta de interacción social y la resalta sobre otras que quedan en sus límites -no dejando de estar presentes- pero en principio, fuera de él.

Ahora bien, cuando ligamos el concepto situación a un espacio físicamente específico, el marco se achica: La situación en clase, en casa, en el pueblo, etc. y se centra mucho más en sus actores protagonistas y secundarios.

Por lo tanto, cuando nos referimos a una situación comunicativa, lo hacemos como acto específico de proyección de actuaciones, actividades y actitudes de las personas, refiriendo una unidad básica y significativa de la construcción social y personal. Esta situación, como acto social específico, estaría regida a partir de las pautas y normas que sus participantes inspiran, proyectan y adaptan en cada momento.

Al margen de este concepto de situación vinculado a los momentos de relación social, podríamos aplicar también esta misma noción situacional a la apreciación de momentos unipersonales en relación con un tiempo y un espacio específicos, a partir de un marco aplicado por nosotros que dotaríamos desde una “mirada” externa de tal situación.

En resumidas cuentas, todo lo que vamos exponiendo nos conduce a resaltar la importancia y trascendencia del término de situación como una unidad de análisis y construcción dramaturgica esencial.

#### **4.4 ELEMENTOS DE LA ESCENIFICACIÓN SITUACIONAL COTIDIANA**

Según Goffman en la vida cotidiana y siguiendo su analogía con el teatro, desde que nos levantamos, adoptamos nuestra máscara que vamos cambiando según la situación, adaptándonos a cada momento de interacción social, esperando una impresión favorable

para los demás (Goffman, 2012). Modelamos así nuestra máscara puntualmente según y mediante las máscaras reflejadas en el interlocutor o interlocutores que serían, a su vez, intérpretes del elenco y, a la vez, el público que nos evalúa. Ponemos cierto cuidado en diálogos, el decorado o el vestuario y en dejar ver ciertas habilidades o en ocultar ciertas torpezas personales. De esta manera, trataríamos de controlar, moldear o incluso en cierta manera manipular el modo que tienen de percibirnos los demás. Esta máscara también puede cambiar dependiendo de si estamos en lo que él llama el *backstage*, los bastidores de un teatro desde donde nos preparamos para jugar o interpretar nuestro papel para salir a la escena en el *stage*. Pero él va más allá en la relación de la dramaturgia del teatro con la interacción social, ligando el hecho de que normalmente los actores que se encuentran en escena son dos, el *protagonista* que vendría a ser quien desarrolla el tema central o propósito de la *acción* y la posible aparición de un rol *antagonista*, que podría una idea contraria. Existen también *coactores*, pero estos no participarían en la idea central, siendo solamente actores auxiliares.

La consiguiente pregunta sería: ¿cuándo somos nosotros mismos si siempre estamos actuando?, esto sería lo que Goffman denomina el *self*. En su metáfora teatral, el ser uno mismo es amasado a través del conjunto de interacciones que vamos teniendo; somos, por tanto, el resultado del conjunto de las máscaras que poseemos. Eso sí, una vez que nos encontramos solos y que la interacción social no está en primer plano, aparece un yo menos expuesto y diferente, aunque mediatizado por la carga de su máscara o de sus máscaras. Por todo ello, la personalidad de los seres humanos sería la suma de los distintos papeles que representamos en las distintas circunstancias. Para que ello cobre sentido, las personas van asumiendo sus identidades personales, el contexto social en que el que conviene o no mostrarlas y las expectativas colectivas que se producen en cada caso.

Esta interacción social es también comparable o paralela a lo que podría ser una representación teatral, es la base del esquema interpretativo de la dramaturgia que ponemos en juego en el “teatro” de nuestra vida cotidiana en la que el rol social se sucede como una noción estructurada de expectativas de comportamiento en torno a una función o posición social.

La interpretación o desempeño del rol cuando se interactúa frente a un determinado contexto de espacio *-escenario-* y de tiempo ante la condición de estar siendo observados, la *fachada*, es referida así:

He estado usando el término “actuación” para referirme a toda actividad de un individuo que tiene lugar durante un periodo señalado por su presencia continua ante un conjunto particular de observadores y posee cierta influencia sobre ellos. Será conveniente dar el nombre de fachada (front) a la parte de la actuación del individuo que funciona regularmente de un modo general y prefijado, a fin de definir la situación con respecto a aquellos que observan dicha actuación. La fachada, entonces, es la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación.

(Goffman, 2012, p. 36)

De esta manera, establece la definición de actuación en la interacción; pero veamos ahora lo que se describe como una suerte de escenario o espacios para esta actuación:

En primer lugar, se encuentra el medio (setting), que incluye el mobiliario, el decorado, los equipos y otros elementos del trasfondo escénico, que proporcionan el escenario y utilería para el flujo de acción humana que se desarrolla ante, dentro o sobre él. En términos geográficos, el medio tiende a permanecer fijo, de manera que los que usan un medio determinado como parte de su actuación no pueden comenzar a actuar hasta haber llegado al lugar conveniente, y deben terminar su actuación cuando lo abandonan.

(Goffman , 2012, p. 36)

El “medio” o *setting*, al igual que un set televisivo o plató, serían pues las partes escénicas de entorno y de connotación expresiva. En ciertas circunstancias excepcionales el medio se traslada, como parte de la actuación, con los actuantes: una manifestación cívica, un cortejo singular, etc.

Esta sería la parte visible en cada contexto, del *self especular*, es decir, más el resultado de la interacción social que de nuestra propia intervención solamente. En cambio, al interactuar entre bastidores, los roles sociales pasan a constituir un segundo plano.

Cada sujeto asume uno o varios roles dentro de la interacción en función de su contexto cultural y del *marco*, es decir, de la situación-tipo reconocible por los participantes y del escenario en que ocurren, tratando de responder a la imagen que se desea ofrecer a los otros.

El *rol* es por lo tanto un modelo previsto de comportamientos que se podrían desprender de la posición determinada que ocupa la persona dentro de un medio de interacción.

Relacionado directamente con el rol, está el concepto de *estatus*, o lugar en la jerarquía



de la organización social, esto es, la valoración, el prestigio o al significado específico dado que la sociedad da un determinado rol.

De esta manera, el rol de un médico o un enfermero implica comportamientos y actitudes diferentes y por lo tanto una valoración y un prestigio diferentes y desiguales. La experiencia va definiendo nuestra identidad global, el sentido de nuestro yo, siendo también el resultado de la interacción en la estructura social en la que estamos insertados así como de los roles jugados, según los diferentes contextos, por los interlocutores que tenemos cerca.

#### **4.4.1 El *Establishment***

Efectivamente, como acabamos de señalar, cualquier actividad que pueda hacer una persona podría tener algún tipo de influencia en el comportamiento de aquellos que están en su entorno y podría ir configurando una actuación de un rol. Cuando hablamos, por ejemplo, necesitamos la presencia de alguien que pueda escuchar -o que aparente escucha-, es decir, pretendemos generar en el otro la actitud de atención sobre nosotros. Estas son un tipo común de rutinas o pautas preestablecidas de acción que tienden a generar una idea de rol. De esta manera, la persona que desarrolla la misma acción repetida frente un mismo público en diferentes ocasiones y contextos, probablemente desarrollará una estandarización en la relación con este público.

Muchas de las actuaciones que hacemos que percibimos tienen lugar en lugares cerrados o en lo que Goffman califica de *establishment* (Goffman 2012) con lo que quiere referenciar lugares, acotados, con barreras que determinan y focalizan la percepción y donde se suelen realizar un tipo determinado de actividades (restaurantes, domicilios, ágapes). Ello implica también un tipo de escenarios en los que se gestionan impresiones durante la interacción.

El *establishment* contaría con dos regiones:

Por un lado, el fondo o la región invisible para el público: detrás del que se prepara la actuación de una rutina (rol). Por otro, el *frente* o la región visible para el público: la “fachada” como símil de imagen o cara visible que ofrece esta actuación al público. Esta tendría a su vez los siguientes elementos que se esperan congruentes en conjunto:

1- La dimensión física del espacio que impone el escenario de la actuación (por ejemplo: un aula, con su mesa del profesor, mesas para alumnos, sillas, una pizarra, etc.);

2- La dimensión personal, la apariencia de los actores (la imagen general, sexo, edad, gestualidad, etc.). Esta dimensión personal a la vez está configurada por la apariencia o conjunto de estímulos que nos informan sobre su estatus del actor (actitud seria, edad avanzada, gestos medidos, etc.) y por los comportamientos que desprenden de su tipo de rol (Enseñar una materia, en el caso del profesor).

#### **4.4.2 *Performance* con programa prefijado**

Cada individuo, si interactúa dentro de un *establishment* determinado y dentro de la situación concreta, realiza una performance en el marco de una rutina, un programa prefijado que vendrá marcado por los roles. La actuación de cada persona se combina de esta manera con las correspondientes actuaciones de los demás conformando un equipo que interactúa materializando así la situación (la clase, un examen, un encuentro en un restaurante, una consulta, etc.). Los participantes se relacionan a través de vínculos de dependencia recíproca debiendo confiar en la conducta correcta y esperada de cada cual). Son partícipes o cómplices en el mantenimiento de una apariencia determinada o deben reservar actitudes o comportamientos que podrían hacer tambalear la interacción y su significado. Si hubiera roles o hechos que alterasen la actuación o que repercutiesen en ella (problemas con la autoimagen o con la definición del tipo de situación, etc., los actores y el público procurarían, salvaguardar la presentación. Tratarán así de dar un sentido general y único a la interacción y a la actuación individual de los participantes que también conforman el público o audiencia.

En todo caso, ese público sólo tendrá acceso a una parte de la actuación, la de la fachada

o región visible, de la que se le espera se mantengan las formalidades y modos de actuar dentro de la integridad de cada rol.

Si por alguna razón, una conducta de la región no visible deviene visible en la “fachada” y hace su aparición un comportamiento inesperado en contra de las expectativas, llevará inevitablemente a los participantes a cuestionar las asunciones que se tenían sobre la identidad y el rol de ese sujeto en la interacción.

#### 4.5 LA NOCIÓN SITUACIONAL

Si el concepto que la persona obtiene de sí misma está directamente relacionado con la interacción social en las situaciones que construyen la vida cotidiana, un análisis pormenorizado de los ambientes situacionales en lo que debe responder nos hará entender mejor los elementos puestos en juego, esto es, su yo social y sus opciones de apuntalar su propia estimación y la de los demás.

Por otro lado, la “definición de situación” había sido introducida ya por William Isaac Thomas en 1923 sosteniendo en la denominada “Teoría de Thomas” que *“las situaciones definidas como reales son reales en sus consecuencias”* (Thomas, 2005). De este modo, lo interpretado como realidad por los individuos pasa a conformar la realidad social por excelencia. La persona se hace y se ubica ante la situación que aborda, revisando antecedentes, experiencias, actitudes y otras informaciones previas y a partir de esa base proyecta su interpretación, el filtro de las pautas sociales condicionará la respuesta.

La dramaturgia que propone Goffman tiene como eje fundamental el estudio del desarrollo de las situaciones de interacción social en las que las personas se presentan a sí mismas tratando de controlar las impresiones que suscitan en los demás.

Las situaciones serían los contextos y circunstancias en las que ocurren esas actuaciones y actos que, en mayor o menor medida, son los momentos de su relato en los que la persona asume que puede creer completamente en sus propios actos y llegar al sincero convencimiento de que la impresión de realidad que pone en escena es la verdadera realidad. Goffman entiende también que, en la actuación de la persona, al igual que en una escenificación del arte teatral, el público presencial también se convence de la representación que el actor ofrece.

Las personas como unidades de interacción, cultivan relaciones de forma intencionada, fortuita o espontánea en su vida diaria y son estas la base de la vida pública y en las que las personas establecen comunicación de forma consciente o inconsciente.

Durante las interacciones, el factor presencial exige el establecimiento de un pacto o convención puesto que es preciso sostener un área de atención cognoscitiva, visual y discursiva a la que puedan acceder todos los participantes. Estos pasajes interactivos de la vida cotidiana se crean, comienzan y terminan bajo códigos de formas sociales institucionalizadas y bajo las relaciones de poder existentes por encima de la eventualidad de dichos pasajes.

Los elementos de análisis que nos permitirían definir como tal la interacción social son los «*encuentros*», las «*situaciones*» y las «*ocasiones*» sociales (Goffman,1970). Estas serían las pautas de estas tres unidades conceptuales básicas de la interacción:

1. “La situación social”

Planteada como cualquier ambiente que suscite un posible control físico presencial y recíproco de las personas que intervengan (dos, o más) en un espacio determinado y por un tiempo prolongado.

2. “La ocasión social”

Un acontecimiento puntualmente especial, por ejemplo, una cena u otros casos en los que se pueda generar una espera con algún tipo de expectativa, ansiedad, etc. y que se contemplará posteriormente como una unidad en un lugar y un tiempo. Se generaría por

medio de algún tipo de *causa o intencionalidad previa*, de invitaciones explícitas: cenas, comidas, meriendas, fiestas, reuniones, visitas, inauguraciones o cócteles, etc., ocasiones en las que las personas se socializan y entran en contacto expresivo con otras en un espacio y un tiempo definidos.

### 3. “El encuentro social”

Surge a partir de los *encuentros fortuitos o planificados* entre las personas (Cualquier encuentro fugaz o puntual) y que se han definido recíprocamente como “conocidas”. Esto quiere decir que entre ellas ya se ha fraguado, de forma implícita o explícita, una especie de contrato de plazo o duración indeterminada en el que se prevé el hecho de que existirá intercambio expresivo entre ellos cuando haya un encuentro, a no ser que surjan factores eximentes.

#### **4.5.1 El sujeto en la interacción social y el orden público: Adaptaciones y conflictos**

Cuando las personas estamos en presencia unas de otras, de modo consciente o inconsciente, buscamos tomar algún tipo de información de la otra persona o pulsar o utilizar la información que ya se posee sobre ella. Tendremos cierto interés, aunque sea un dato mínimo o general, acerca de su status socioeconómico, tal vez algún atisbo sobre su actitud hacia nosotros, algún detalle acerca de su concepción de sí mismo, si nos puede resultar una persona fiable, si está alegre o triste, si parece competente o no, etc. Las razones para hacer este proceso son muy prácticas: La información sobre el resto de personas en una interacción los demás nos ayudará a definir la situación en la que nos encontramos.

Las personas como seres con sentimientos que actúan y piensan, tienen la capacidad de elegir cómo actuar en la sociedad; emiten o responden a otros, y lo hacen a partir de las diferentes situaciones en la que concurren, los actos y de los motivos que los orientan. De esta manera y por medio de cada situación, los seres humanos desarrollan una concepción

propia y de los demás de menor o mayor detalle. De este modo, la coexistencia pública de las personas en su vida cotidiana compone y cimenta la estructura social.

Como señalábamos al principio, Goffman dedicó una obra específica dentro de su especial interés en el estudio del “orden público” profundizando en las ideas de la coexistencia, las relaciones en público y la interacción social. De esta manera, se sumergió en conceptos tan delicados como pueden ser los relativos a las concomitancias existentes entre las relaciones sociales y la vida pública. Particularmente, analiza los principales aspectos que se producen cuando las personas están de forma presencial, unas en presencia de otras, analizando los tipos de casos y las respuestas de interacción que surgen ante las diferentes circunstancias, siempre bajo el paraguas de las convenciones sociales. En suma, nos plantea la idea de cómo se escenifica la vida cotidiana de las personas sobre la coexistencia pública que constituye y conforma la estructura social.

Dentro de esta obra hay muchos aspectos interesantes, pero en nuestro trabajo estamos desarrollando los que tienen que ver con la gran importancia que se desprende en gran parte de su obra la noción de “Situación” y su relación con el arte escénico. Así desarrolla a partir de todo lo señalado, el concepto *Unwelt* (Goffman, 1979, p. 249) como entorno del momento, como una zona egocéntrica entorno a un reivindicador. Es claro que los individuos se desplazan, por lo tanto, ese *Unwelt* se desplaza con ellos. De manera que el *Unwelt* sería ese entorno o esfera que se produce alrededor de la persona y que ocupa un radio de sólo unos metros y en el que surgen las situaciones que vive; en definitiva, lo que podríamos denominar su “*entorno situacional*”.

La construcción de la situación se conforma de manera común y es un intercambio que tiende a producirse de manera efectiva. El orden o la adaptación a un cierto orden, es también un aspecto importante de las pautas que a menudo se subvierten en las situaciones de encuentro:

Cuando consideramos que el individuo proyecta una definición de la situación cuando aparece ante otros, tenemos que tener en cuenta que los otros, por muy pasivos que sus roles pudieran parecer, proyectarán también una definición de la situación por medio de su respuesta al individuo y por medio de las líneas de acción que inicien hacia él. Por lo general, las definiciones de la situación proyectada por los diferentes participantes armonizan suficientemente entre sí como para que no se produzca una abierta contradicción...

Más bien, se espera que cada participante reprima sus sentimientos sinceros inmediatos y transmita una opinión de la situación que siente que los otros podrán encontrar por lo menos temporalmente aceptable.

(Goffman, 2012, p. 23).

En todo caso, el individuo sería entendido en la interacción como *Unidad vehicular* (Goffman, 1979, ps. 23-45), que refiere a sus propios desplazamientos: su cuerpo en movimiento transitando por lugares y calles en el marco de pautas de conducta, de circulación y orden público. Los individuos evitan así sus posibles choques regulando distancias en base a la relación con las demás personas, tratando de respetar los territorios del yo de cada cual, a partir de pautas interactivas en el establecimiento del espacio, ese “cerca o lejos” que mantenemos de forma casi inconsciente.

Por otro lado, las *unidades de participación*, las personas navegamos por calles, tiendas, reuniones, etc. solos o acompañados de otros en todo caso de trata de unidades de interacción, estas estarían referidas a un grupo de dos o más personas, con interacción entre ellos, acudiendo a lugares públicos y desempeñando diferentes papeles, siendo con ello parte sustancial de la vida pública general.

Las relaciones que todo grupo de sujetos tiene normalmente entre sí y con objetos específicos parecen estar universalmente sometidas a base de pautas restrictivas o permisivas. En la medida en que unas personas pasan a tener relaciones reguladas con otras pasarán a desarrollar rutinas o prácticas de tipo social, es decir, *adaptaciones*.

Si las cuestiones de reservas de tipo territorial son la reivindicación clave en lo cotidiano en el ámbito de la coexistencia social, por el contrario, las infracciones claves son las intrusiones, las incursiones o invasiones, la presunción, la calumnia, el ensuciamiento o la intoxicación.

La personalidad humana debe ser tratada como algo estanco, sagrado en el sentido de que no se debe penetrar en sus límites. Sin embargo, una de las mayores satisfacciones reside en la comunión con los demás. Todo discurrirá a partir de rutinas arraigadas en normas con una gran bolsa de elementos que se puedan producir en cada situación: Conformidades o disconformidades, alusiones y elusiones, infracciones perdonables o inexcusables.

#### **4.5.2 La credibilidad en la interacción**

La posibilidad de que cualquier eventualidad, contradicción, o ruptura de pautas, puede producir algún tipo de pequeño o gran conflicto hasta el punto de transformar el tipo de situación.

La situación comunicativa es una minúscula interacción social. Pero, aunque un individuo pueda proyectar de forma contundente o eficaz una definición de la situación cuando entra en presencia de otras personas, es posible que puedan surgir determinados contrastes, detalles o hechos que pongan en duda o contradigan esa proyección. Ante estas disrupciones en la interacción, puede aparecer cierta confusión o tensión y -a resultas de ese conflicto-, el individuo que protagoniza la proyección se verá desacreditado, quizá avergonzado y surgirá en los demás cierta incomodidad e incluso hostilidad.

Al margen o independientemente del control que sobre el contenido que el individuo trata de proyectar, existe un lenguaje o una expresión que lo acompaña cuyo control es mucho más difícil de sujetar, el lenguaje no verbal:

Hay un aspecto de la respuesta de los demás que merece aquí especial comentario. Sabiendo que el individuo es probable se presente de un modo que le resulte favorable, los demás pueden dividir lo que presencian en dos partes: una parte que resulta relativamente fácil para el individuo manipular a su capricho, parte que consiste fundamentalmente en sus enunciados verbales, y una parte con respecto a la cual parece tener poco interés o poco control, parte que deriva principalmente de las expresiones que se le escapan.

(Goffman, 2012, p.20).

Efectivamente no es tan fácil el autocontrol ya que otra clave en la interacción es la intencionalidad. Dentro de los recursos expresivos del individuo, la intención puede aparecer de manera manifiesta o de modo indirecto o subliminal. De esta manera puede poner su fuerza de control en abundar en determinados gestos para tratar de obtener una influencia mayor de su perspectiva. Tal parece que el individuo es más competente en el arte de “calar” su intención, es decir, en ese esfuerzo que se hace por dar la impresión de no actuar de modo intencional.



En cualquier caso, la vida cotidiana ofrece ocasiones, encuentros y situaciones de muchos tipos para que las proyecciones humanas se vayan confrontando y estableciendo dentro de una rutina que busca cierta estabilidad, discurriendo con cierto automatismo en el que, en principio, no se esperan o desean grandes conflictos. Se presupone que cuando una persona aparece delante de otras, tendrá muchos motivos para tratar de controlar las impresiones que estos obtengan de su parte. A su vez, los actos de una persona en el mundo son resultado de la expresión que emana desde su yo más íntimo, siempre presente a través de sus roles particulares que pueda representar pues es a través de ellos por los que adquiere su personalidad, su calidad humana y su carácter. Pero es también a través de los roles a partir de los cuales podemos atisbar la identidad de las personas.

### *Conclusión*

Como se ha podido apreciar, todas estas ideas y análisis a los que hemos hecho referencia tienen un curioso punto de partida en una significativa analogía con el mundo del teatro. Nuestra idea es volver a reportarla hacia ese mundo del arte escénico y de la puesta en escena. Al margen de su excelente e histórica aportación general en su propia área, el gran trabajo de los investigadores de la Interacción y de Goffman en particular supone, a nuestro juicio, un auténtico hallazgo de herramientas de análisis para el arte de la escenificación.

Esta aportación parece no haber sido tenido en cuenta aún en todo su valor por diversas razones. La primera quizá es el desconocimiento y la falta de trabajos de investigación interdisciplinar en el mundo del teatro. Es posible que la atonía que éste arrastra con la supeditación de la historia de la literatura teatral, le conduzca indefectiblemente hacia el mundo del clasicismo y del estudio recurrente y sacralización del mundo de los textos y tal vez a una cierta indiferencia y minusvaloración de áreas del conocimiento tan importantes como la psicología, la sociología o la comunicación. En este sentido, la idea de la importancia de la dicotomía de las *expresiones producidas* y de *expresiones involuntarias* pone el claro acento en el hecho de que la escenificación práctica con todos sus elementos expresivos, también en el lenguaje no verbal en una importantísima medida, es protagonista principal en el arte escénico que se pretenda llevar a cabo.

En cualquier caso, resulta sorprendente esta supeditación a esta literatura teatral o al enfrentamiento de trabajos analíticos e interpretativos de guiones sin un conocimiento mayor de las aportaciones de estas otras áreas tan cruciales en la comprensión de los

perfiles, acciones y dinámicas de los personajes en la ficción. Se diría que la labor de los intérpretes en torno a los trabajos de análisis dramaturgicos y de los personajes se orienta de un modo intuitivo fundamentalmente y casi siempre alrededor de textos y a autores. A nuestro modo de ver pues, las referencias que hemos tratado de poner aquí en valor suponen unas vías muy útiles y bastante precisas y singulares para su profundización práctica y para ser aplicadas en ese tipo de trabajos. Igualmente, la terminología empleada aporta elementos precisos para ser utilizados en cualquier análisis dramaturgico y en muchos casos obtiene un calado mayor en la apreciación de las nociones empleadas comúnmente en el arte escénico.

Para finalizar adjuntamos aquí un fragmento acerca de la definición de “performance”, de “actuación” que transcribimos también del original inglés de 1956. En estas líneas, describe lo que Goffman denomina pocas líneas después *términos situacionales*. Queremos con esta cita original resaltar también el hecho de que - al menos en lo que este estudio presente ha investigado en los antecedentes acerca de la utilización del término “performance”- es esta fecha clave y este autor el probable referente teórico primero en la historia que remite una noción esencial de aplicación para la práctica artística así denominada:

A “performance” may be defined as all the activity of a given participant on a given occasion which serves to influence in any way any of the other participants. Taking a particular participant and his performance as a basic point of reference, we may refer to those who contribute the other performances as the audience, observers, or co-participants. The pre-established pattern of action which is unfolded during a performance and which may be presented or played through on other occasions may be called a “part” or “routine”. These situational terms can easily be related to conventional structural ones. When an individual or performer plays the same part to the same audience on different occasions, -a social relationship is likely to arise. Defining social role as the enactment of rights and duties attached to a given status, we can say that a social role will involve one or more parts and that each of these different parts may be presented by the performer on a series of occasions to the same kinds of audience or to an audience of the same person.

(Goffman, 1956, 8-9)

(Una actuación (*performance*) puede ser definida como la actividad total de un participante dado en una ocasión dada que sirve para influir de algún modo sobre los demás participantes. Si tomamos un participante concreto y a su actuación (*performance*) como punto básico de referencia, podemos referirnos a aquellos

que contribuyen con otras actuaciones como la audiencia, los observadores o los co-participantes. La pauta de acción preestablecida que se desarrolla durante una actuación y que puede ser presentada o desplegada en otras ocasiones puede ser llamada “parte” (*part*) o “rutina”. Estos términos situacionales pueden relacionarse fácilmente con los términos estructurales convenidos. Cuando un individuo o actuante (*performer*) realiza la misma parte o papel ante la misma audiencia en distintas ocasiones, es probable que surja una relación social como la realización de derechos y deberes ligados a un status dado, podemos decir que un rol social incluirá uno o más papeles y que cada uno de estos diferentes papeles puede ser interpretado por el actuante en una serie de ocasiones ante los mismos tipos de audiencia o ante una audiencia compuesta por las mismas personas.)

(Goffman, 2012, p. 30)



## **5.-TEATRALIDAD EN LA VIDA COTIDIANA**



## 5.1 PERSONAS Y PERSONAJES

*“All the world's a stage,  
And all the men and women merely players:  
They have their exits and their entrances;  
And one man in his time plays many parts...”*

*(Todo el mundo es un escenario,  
y todos hombres y mujeres son meros actores,  
tienen sus salidas y sus entradas;  
y un hombre en su tiempo representa muchos roles...)*

*(As you like it -Como gustéis. 1599-1600)*

***William Shakespeare***

Parece muy común la sensación de que todas las personas representamos ante los demás, pero en todo caso lo que pretendemos poner la atención en nuestro trabajo es que esta cuestión nace de la propia construcción y estructura de nuestro yo más íntimo. Como agentes de nuestra actuación diaria, somos creadores de impresiones en forma de dosis involuntarias o voluntarias, según momento y circunstancias, somos “performers” y forjamos y tratamos de configurar o asentar nuestros roles, nuestro personaje global y ser coherentes con esa configuración permanentemente en marcha.

En suma, pretendemos defender con éstas páginas que -aunque el teatro o cualquier interpretación actoral nos parezcan artes muy diferentes a la consideración y percepción habitual de la vida que podamos adquirir cada cual-, el arte del intérprete y su actuación está fundamentado en mecanismos que se encuentran en la sustancia de la construcción cotidiana del perfil de cualquier persona, así como de la influencia de su interacción con las demás.

Antes de proseguir cualquier consideración acerca de esto, es preciso subrayar que las personas, en las diversas formas de la vida cotidiana y en lo que concierne a nuestra expresión, actuamos en una gran medida de manera naturalmente espontánea, es decir,

bastante poco consciente de la interacción social en base a una dinámica de automatismos tanto en los impulsos como en los reflejos y reacciones. Nuestra continuada actividad en los diversos marcos y escenarios de la vida, no nos da para hacer demasiadas cavilaciones ni restricciones sobre nuestra expresión exterior, en eso somos actores de facto que deben emanar y manejarse por medio de una gran capacidad para la improvisación continua. En todo caso, quizá nuestro principal anhelo sea perseguir poblar nuestra vida, de momentos o pasajes lo más agradables -en la medida de que eso sea posible- y precisamente cualquier relajo en nuestro auto-control es una cuestión que nos reporta relajo y por tanto mucha satisfacción.

Sin embargo, existe una sensación común de que todas las personas, de alguna manera, en muchos momentos y aunque sea parcialmente, ponemos en escena nuestra imagen, representamos algo ante los demás. Generalmente, no se trata de una clara intencionalidad de engaño específico si no de una manera de modular y adaptar la comunicación efectuando así un cierto moldeado sobre la forma de emisión y recepción y, en general, en la proyección que hacemos de lo propio frente a los demás. Algunos momentos y contextos son más comprometidos que otros o se asumen más riesgos de exposición. En la interacción social, determinadas personas transmiten sensación de fiabilidad y confianza o simplemente existe una trayectoria de experiencia previa que sustenta un marco de intimidad; en cambio, frente a otras, la desconfianza o la incertidumbre sobre su comprensión, interpretación o su reacción puede acotar y restringir la espontaneidad de la comunicación en juego.

En todo caso, no parece posible escaparse de esa idea de puesta en escena. La vida nos lleva a la acción, a la ejecución de los actos y nosotros, como actuantes cotidianos, fraguamos, amasamos, consolidamos y transportamos nuestro personaje itinerante y sus roles: esa figura, por lo general con voluntad de agradar o, al menos, de no desagradar. Nuestra voluntad anhela que las proyecciones propias de imágenes de nuestra expresión sean suficientemente estimadas y – si nos vemos forzados a ello o se presenta la ocasión- las reivindicaremos siempre que sea preciso.

En principio, el individuo parece condensar varios papeles complementarios: Por un lado, el “sí mismo” más íntimo y por otro, el personaje que sustenta en público encontrándose ambos en un terreno parejo, además de estas facetas del yo habría una tercera y naturalmente básica, claro está, nuestro cuerpo físico.



El primero, el yo íntimo, parece habitar en nuestro cuerpo y en cuanto al segundo, el personaje exterior, trata de que, en lo posible en nuestras actuaciones frente a los demás, no lo contradiga demasiado; en definitiva: actuar conforme al personaje. Por tanto, tenemos a nuestro actor vital entre varias facetas, una de ellas es la del yo íntimo que elabora un discurso continuo de actuación posible y que cuando se encuentra en la intimidad no está expuesto y se desarrolla en un ámbito espontáneo. El yo social en cambio, cuando se halla frente a los demás, funciona como una especie de personaje exterior como gestor del cuerpo y es el ejecutante material e intérprete de algunos perfiles de rol en base a sus actividades cotidianas y a las circunstancias que se puedan producir en ellas.

De esta manera, cada situación de nuestra vida, si se desarrolla con cada puesta en escena de forma correcta y representada con credibilidad para los demás, recibirá del auditorio, del público, un premio. Ese premio es muy importante, son atribuciones a nuestro yo más íntimo que es el sustento principal y clave para nosotros desde el plano psicológico. Pero ese personaje “exterior”, no es tanto un ente orgánico completo como tal; es un pequeño o gran efecto dramático –según la ocasión- que logramos mediante la credibilidad que podamos conseguir de los demás en cada una de nuestras representaciones.

### **5.1.1 Imagen y ocultación**

Nuestra vida en sociedad comienza su andadura a partir de un sujeto adolescente poco definido aún, parco en actuaciones y más abierto a la influencia del enfoque de los elencos y las audiencias que van surgiendo en los comienzos de la adquisición de nuestras experiencias.

Mientras vamos actuando en ella y al pasar de los años, vamos obteniendo cierta conciencia de que nuestros comentarios y expresiones de alegría, tristeza, sorpresa, ironía, aprobación, disgusto, etc. moldean la opinión que tenemos de los demás y que ellos tienen

de nosotros y que este intercambio es fundamental. Por ello, vamos aprendiendo a llevar una gestión diaria de nuestra expresión y poder ponderar así nuestras reacciones, recepciones y emisiones. Definiremos y modularemos nuestros roles para poder encajarlos a partir del entorno en el que nos desenvolvemos y en base a los momentos y las circunstancias de cada interacción.

En esta dramaturgia social de la que formamos parte, solemos presentar en muchas ocasiones una suerte de imagen con retoques de idealización que oculta otras partes que tendemos a ocultar o que directamente escondemos. Poco se sabrá sobre el proceso de preparación y consolidación de nuestro papel. Como si fuéramos un profesor que tras preparar durante horas su clase la trata de materializar con soltura y seguridad, como si lo hiciera sin esfuerzo, no hay tomas falsas para el público; los errores y las dudas o el trabajo sucio -si lo hubiera habido- quedaría en los bastidores del escenario. Nuestra actuación deberá ser, en lo posible, impecable, quizá sorteando eventualidades, callando o no quizá las eventuales afrentas si las hubiera y evitando problemas o calibrando reaccionar en exceso a alguna puntual humillación.

Estamos tratando la imagen que proyectamos, pero en este punto conviene hacer referencia a la importancia que tienen hoy en día otros tipos de comunicación, la interacción virtual que supone el uso de las redes sociales con sus expresiones en mensajes de texto y todo tipo de imágenes.

La comunicación de las personas a partir de la imagen y de una presencia “diferida” o virtual a través de las redes sociales, ha puesto en juego otra perspectiva diferente de intercomunicación. No solo se nos piden imágenes para un currículum o un perfil de imagen para un determinado trabajo o plataforma, nosotros mismos seleccionamos con cierto cuidado o esmero la imagen que otros puedan recibir o curiosear sobre nosotros. En las comunicaciones y mensajes habituales de texto nuestra imagen física en cambio no se encuentra comprometida; también hay más retardo o tiempo para reflexionar o preparar una emisión o una respuesta y sin embargo la facilidad de una respuesta espontánea puede hacer que nos arrepintamos de ella. Podríamos decir que nuestra propia imagen global hacia nuestro entorno social, si accedemos a ponerla en común, es otra vía primordial y de importantísima proyección en nuestra interacción en el mundo actual y

mayor aún en el futuro. En todo caso, este apartado merecería sin duda un trabajo diferenciado y profundo, aunque muy relacionado con lo que ahora tratamos aquí.

### **5.1.2 la creación de situaciones**

Normalmente las personas, cuando participan en un momento dado en una situación, no crean la definición de situación como tal, ya que habitualmente es el propio orden social común la que la inspira, pero como individuos tratan de establecerla y estabilizarla de forma correcta, es decir, tratan de moldearla desde su idea y consideración de una puntual corrección como apuntaba Goffman en la primera página de su *Frame Analysis* (1974).

Esa posible corrección parte de un punto de vista individual; la pregunta es cuáles son las circunstancias y cuáles son los factores entorno a los que, llegado un momento, debemos gestionar esa corrección. Nos preguntamos acerca de lo que está ocurriendo en un momento dado imaginando la visión del plano general, el marco significativo de referencia, pero es nuestra “cámara” propia la que operará proporcionándonos solamente una visión específica del momento y limitando la perspectiva. Pero, en contraste y a partir de este argumento, es la percepción del mundo de nuestros sentidos el que aporta esa visión que consideramos más fehaciente, cercana y creíble para nosotros, la “*opsis*” griega a la que hicimos referencia en un principio.

Sin embargo, en cuanto a ese “plano general” que nos falta y que podemos necesitar, la noción de ese “sentido común” que obtengamos será eminentemente sociocultural y por lo tanto toda interpretación a partir de nuestra percepción propia de las cosas en sus relaciones subjetivas y simbólicas, estará contenida sobre tal concepto. En todo caso, ese concepto no es solamente un factor exterior a él, ya que el individuo, de la misma manera que es afectado por la vida cotidiana, éste la afecta a su vez.

En cada situación abordada, en principio, se es capaz de asumir que, en mayor o menor medida, fuera de ella están sucediendo también otras cosas muy diversas y de modo simultáneo, empezando o finalizando de manera asincrónica. Aun así, los factores del lugar y del tiempo ayudan a definir en cada momento una determinada situación; la cuestión es situarse enfrente de lo que está ocurriendo en el sitio y hallar los marcos de referencia. Igualmente, se puede intuir que puedan existir también diferentes perspectivas, distancias y enfoques y, por tanto, relevancias diferentes y también motivaciones diferenciadas y a menudo insospechadas a antagónicas.

La definición de la situación o la comprensión compartida de ella, surge a partir de una interacción comunicativa continuada, esto es, por las indicaciones de significado dadas por los participantes y las respuestas obtenidas de los demás: Tal respuesta es su significado, o le da su significado (Mead, 1968). Cualquier situación habitual implica un proceso de interacción simbólica en el que surge una definición de la situación por medio de una interpretación de signos o indicaciones compartidas.

En todo caso, esa “acción dramática” de la vida común se presenta en continuo desarrollo y en medio de una sensación presencial rodeada de sucesos asincrónicos y habrá en el entorno hechos irrelevantes para nosotros en medio de intereses diversos y personajes de complejidades desconocidas.

En el teatro, la acción dramática es una apariencia de acción, pero en cada fragmento de la escenificación llevará implícito una parte significativa de lo que va a ocurrir. En la vida cotidiana, nosotros participamos de una historia virtual todavía en curso y a veces no sabemos calibrar determinadas trascendencias. La fabulación constante de un futuro inminente o lejano está ahí en cada situación y siempre con una nueva situación en curso; así, confiamos en que no ocurra nada sobrecogedor y que cada forma de suspense que pueda surgir adquiera siempre tintes positivos en nuestra vida.

### 5.1.3 La dramaturgia social

Al igual que un actor teatral, el actor social tiene un objetivo de estabilización de la congruencia en su interacción con los demás. La impresión positiva se obtendrá a partir de cierta habilidad dramática en lo social, sin olvidar nuestro vestuario o el *atrezzo* que podamos necesitar. Pero para todo ello nosotros, como actores presentes en escena, debemos compartir la “definición de la situación” en sus limitaciones o expectativas en el marco social en el que se inscribe.

Es preciso saber manejarse y desenvolverse en esos momentos, pero también hacerlo entre bastidores ya que puede ocurrir también que alguna de las vertientes de nuestros roles sociales pueda tambalearse -a causa de malas actuaciones u otros sucesos imprevistos- y afectar así a nuestros territorios más delicados o íntimos. En definitiva, el ser apartado o estigmatizado por cualquier causa es el antagonismo crucial de nuestra actuación.

En los encuentros sociales, queremos ser bien recibidos y creíbles. Al mismo tiempo, los demás, en cierta medida, pueden chequear nuestra sinceridad o nuestra fiabilidad y en general percibir hasta qué punto merece la pena pasar un mayor o menor tiempo con nosotros, hablamos de ese tiempo “real”, el práctico. Ellos pueden tener algunos datos sobre nosotros, en todo caso alguna información exigua seguramente. Sin embargo, la información esencial y los detalles significativos acerca nuestro y acerca de la imagen o imágenes que emitimos consciente o inconscientemente y de las sensaciones que tratamos de proyectar o consolidar esperan ir siendo confirmadas paulatinamente por los demás.

La fuente constante para esa confirmación estriba en la concordancia entre lo que expresamos intencionadamente por un lado y las expresiones que dejamos fluir o escapar por otro. Pueden surgir así eventualmente expresiones gestuales y faciales involuntarias, sensación de inquietud, vergüenza que denotarían descuidos puntuales a partir, por ejemplo, de una elección de ropa no adecuada o un descuido en el cuidado el aseo personal, del tono de la voz, etc.

Manejar la expresión y con ella un cierto control de la impresión que reciben los demás requiere una conciencia de control de las expresiones que se emiten a los demás. En cierto

modo, esto parece implicar un cierto grado de hipocresía tácita; por cierto, en este punto conviene recordar la relación de este último término con el teatro ya que parece sintomático que las dos palabras que se utilizaban para designar a los actores en Grecia y en Roma, *hypocrités* e *histrio*, hayan tenido la evolución semántica que les proporciona hoy en día matices claramente negativos.

La influencia recíproca ejercida por los individuos unos sobre otros mediante la interacción social se sucede en gran medida y de forma fundamental por los encuentros en los que las personas están físicamente presentes cara a cara entre sí durante un período específico.

En todo caso y en la línea que proponía Thomas, la definición comunicativa de las situaciones humanas es clave para el desarrollo de estas. Cualquier análisis de las situaciones dentro de los grupos sociales, de las comunidades y formas familiares, debe contar con la definición de la situación que pueda ser establecida puntual y sucesivamente por esos grupos humanos siempre condicionados por el sentido de lo “real” que dichos grupos perciban.

Las interacciones sociales son ante todo intercambios de tipo semántico en los que se busca crear sentido a partir de rituales y pautas de comportamiento que son requeridas informal o formalmente; esto puede crear en ocasiones la sensación de que está “inflado” dramáticamente. Para que una actuación se culmine con éxito, será realizada dentro de una situación definida, en la que todos los participantes compartan el transcurso de lo que ocurre y lo que está haciendo cada uno. Igualmente, deberán aplicarse los correspondientes marcos de interpretación para posibilitar la comprensión de las acciones y para validar de lo que está ocurriendo y la legitimidad de los participantes.

Para poner plenamente al descubierto la naturaleza fáctica de la situación sería necesario que el individuo conociera todos los datos sociales pertinentes a cerca de los otros. Sería necesario que conociera, asimismo, el resultado real o el producto final de la actividad de las demás personas durante a la interacción, así como sus sentimientos más íntimos respecto de su propia persona. Raras veces se tiene acceso a una información completa de ese orden; a falta de ella, el individuo tiende a emplear sustitutos-señales, tanteos, insinuaciones, gestos expresivos, símbolos de estatus, etc., como medios de predicción. En suma, puesto que la realidad que interesa al individuo no es perceptible en ese momento, este debe confiar, en cambio, en las apariencias. Y, paradójicamente cuanto más se interesa el individuo por la realidad que no es accesible a la percepción, tanto más deberá concentrar su atención en las apariencias.

(Goffman, 2012, ps. 279-280).

### **5.1.4 Espontaneidad y habilidad emocional**

Con anterioridad hemos hecho referencia al componente social y cultural que se halla en el punto de partida de nuestras emociones. Sean estas hacia o desde los demás, poseedoras de sentidos positivos o negativos, se ponen en juego -hacia y desde los demás- en las situaciones de interacción; cada persona, mediante cada situación social, provoca o recibe una emoción que de otra manera no surgiría.

En las sociedades avanzadas, nuestra vida emocional se encuentra inscrita en su mayor parte en medio de guiones socioculturales normalizados, con ciertas pautas entorno a los sentimientos. Por lo tanto, debemos gestionar nuestras emociones de forma sistemática con arreglo a cada situación. Se trata de conjuntos de pautas que compartimos socialmente, presuponen una orientación de cómo debemos tratar de sentir o de no sentir unas u otras emociones con arreglo a las situaciones que puedan surgir.

Podemos así tratar de auto-sugerirnos modificar nuestros estados de ánimo en un momento dado, por ejemplo, sentirnos con "el derecho de enfadarnos" con alguien. A menudo también, nos orientamos a la idea de "estar más agradecidos" a una persona de lo que estamos.

Otras veces pensamos que deberíamos "estar más alegres" por nuestra suerte ante el caso de otra persona, etc. por lo tanto, tenemos la capacidad de un cierto distanciamiento de nuestros sentimientos para recapacitar sobre la emisión, tratar de moldear o corregir y distinguir si tal o cual regla puede ser aplicada en determinada situación.

Las emociones están enraizadas a partir de transmisiones sociales aprendidas en el curso de nuestra vida hasta convertirse prácticas más o menos conscientes que a menudo producen o inhiben sentimientos en consonancia con la expectativa social de cada diferente situación. Las emociones seguramente no son tan naturales, espontáneas e inconscientes como habitualmente podemos suponer. En este sentido y cada vez con mayor relevancia, a los trabajadores en general y los de los servicios en particular (enfermería, cuidado de personas, administrativos, auxiliares de vuelo, camareros, empleados de todo tipo de ventas, etc.), se les requiere cada vez más cierto manejo del uso y control emocional.

La competencia demandada de habilidades emocionales comienza a tener grandes similitudes con los talentos propios de los intérpretes del escenario o del cine. Pesa el formular que quizá fuera posible que, paradójicamente, se hallen talentos desarrollados y buenos intérpretes para el mundo del espectáculo desde el mundo de las ventas y servicios mientras que el talento o formación de intérpretes encuentre un plus de mejor futuro laboral en labores comerciales.

Nuestra noción común de que todas las emociones deben ser tomadas como naturales, auténticas, espontáneas, incontrolables o de estar ancladas en nuestros genes, resulta más que discutible según los estudios. Como venimos analizando, todo apunta a que el área es más compleja y a que se sitúa sobre el fundamento de que cada uno de nosotros nos auto-construimos emocionalmente a través de nuestras interacciones con las demás personas esencialmente. Pero el sistema en el que se apoya este proceso, a veces, se sostiene sobre la base de apoyos que pueden resultar frágiles en algunos momentos; entonces la represión puede volverse en contra y tomar otros caminos para expresarse.

## **5.2 CONSTRUCCIÓN SOCIAL DE REALIDAD**

En *La construcción social de la realidad*, Peter Berger y Thomas Luckmann argumentaron que la sociedad creada por humanos y la interacción humana produce lo que ellos denominan *habitualización* o *habituación*. Esta *habitualización* se entiende como cualquier tipo de acción que se repite con frecuencia y que se convierte en un patrón, que luego puede ser realizado nuevamente en el futuro de la misma manera y con el mismo tipo de esfuerzo. Somos por tanto no solo constructores de nuestra sociedad, sino que aceptamos sus instrumentos de acción como hábitos. Los usamos tal como son



porque otras personas los crearon antes que nosotros y se ha producido un proceso de institucionalización implantándose una convención:

Las acciones habitualizadas retienen, por supuesto, su carácter significativo para el individuo, aunque los significados que entrañan llegan a incrustarse como rutinas en su depósito general de conocimientos que da por establecido y que tiene a su alcance para sus proyectos. La habituación comporta la gran ventaja psicológica de restringir las opciones. Si bien en teoría pueden existir tal vez unas cien maneras de emprender la construcción de una canoa con ramas, la habituación las restringe a una sola, lo que libera al individuo de la carga de "todas esas decisiones", proporcionando un alivio psicológico basado en la estructura de los instintos no dirigidos al hombre. Bajo sus predefiniciones puede agruparse una gran variedad de situaciones y así se puede anticipar la actividad que habrá de realizarse en cada una de ellas. Hasta es factible aplicar a las alternativas del comportamiento un patrón a medida.

(Berger, Luckmann, 1968, ps.74-75)

Acerca de las situaciones, con anterioridad, habíamos citado el Teorema de Thomas: "*Si las personas definen las situaciones como reales, son reales en sus consecuencias*" (Thomas, 1928). La apreciación o análisis de las acciones y actitudes de las personas pueden estar determinadas por su propia construcción subjetiva de la realidad. Es obvio que este tipo de funcionamiento conlleva la asunción de clichés e ideas de desviación o de *etiquetado* como desarrolla Howard Becker (Outsiders 2009), de esta manera, si alguien infringe una norma específica, no significa que actúe de forma "desviada" en otros aspectos. Pero si la autoridad (padres, profesores, policía, etc.), le etiqueta como "desviado" encadenará consecuencias para el individuo dificultándole la participación social. Igualmente, las personas están sujetas a apreciaciones comunes sobre su carácter o actuación "es demasiado tímido" "está siempre en casa", etc., lo que puede fraguar una percepción de que es alguien raro, extraño.

En las situaciones de interacción se tiende a reformular lo que nos encaja o lo que queremos que encaje con nosotros y a obviar el resto, condicionando, de alguna manera el resultado.

Parece existir pues una tendencia a sentirnos protagonistas, a ver sustancialmente lo que queremos ver y a interpretar las cosas de manera que sean una especie de confirmación de nuestros pensamientos. Por simplificar y aunque pueda resultar una obviedad, digamos que la realidad social inmediata es la idea personal que de ella construimos.

La capacidad para tomar decisiones propias desde nuestro interior es una característica que los seres humanos conquistaron en la evolución animal. Las formas básicas de vida tienden a regularse y amoldarse a las condiciones que puedan surgir y no pueden tomar decisiones tal y como nosotros entendemos ese concepto.

La introducción a cualquier acto debe prever un mínimo análisis y deliberación, lo que Thomas llama "*definición de la situación*" y este mecanismo se repite continuamente afectando gradualmente a la personalidad y a la política de vida de cada uno.

Pero siempre surge un cierto antagonismo entre definiciones espontáneas de situación hechas por el individuo por un lado y las definiciones que la sociedad le ha proporcionado por otro. La persona parece más proclive a una tendencia hedonista de la actividad, la sociedad en cambio promueve una vocación utilitarista y segura. La sociedad aprecia que sus integrantes sean laboriosos, ordenados, fiables y mejor si son sobrios y sacrificados también; mientras tanto, el individuo persigue, en la medida de sus posibilidades, momentos agradables y placenteros o nuevas buenas experiencias. Por ello y a partir de aquí, la sociedad pretende regular posibles conflictos entre sus componentes en la plasmación de los deseos de cada cual.

Para regular estos conflictos, surgen así los códigos morales que contienen, a su vez, determinadas definiciones de situación. El abuso emerge y en consecuencia la regla para prevenir que este se vuelva a presentar. La moralidad aparece así, como sucesivas definiciones aceptadas de situación, por medio de pautas, algunas no escritas y provenientes de la opinión pública de la comunidad y otras mediante leyes escritas por un código legal formal civil o por textos de creencias religiosas.

Como unidad social primera aparece la familia como la principal agencia definidora de tipología situacional. Los padres empiezan a definir situaciones de la vida cotidiana a través espacios, tiempos, marcos y circunstancias: "no enredes", "no juegues con eso", "ponte recto", "suénate", "lávate", "no escuchas", "no hagas tanto ruido", etc. De esta manera, deseos, actividades y acciones comienzan a acotarse y a ser inhibidos. A partir de ahí, poco a poco, entrará en juego también la interacción con las comunidades sociales más cercanas y más amplias con su ideario y con sus correspondientes definiciones situacionales: la escuela, los círculos de amigos en las diferentes etapas de la formación y ocio, etc. hasta afrontar una cierta percepción en ideas de identidad común, en lo ideológico o en lo político.

Estas comunidades próximas son trascendentales en la vida de las personas pues es a través de ellas como emergen múltiples situaciones de compromiso puntual o cotidiano, encuentros y ocasiones hacen que pueden devenir en importantes rasgos y relaciones duraderas para los individuos.

Volviendo al tema de los conflictos, una vía no tan formal pero muy poderosa de definir la situación empleada por las comunidades es la rumorología: "...Dicen que...", "al parecer", "he oído que", etc.:

La afirmación del campesino polaco, de que una comunidad se extiende hasta donde se puede hablar de un hombre, es significativa, pues la comunidad regula la conducta de sus miembros en gran medida hablando de ellos. El cotilleo tiene mala reputación porque a menudo es malicioso y falso y se utiliza para hacer crecer el status del cotilla y degradar a su objeto, pero el cotilleo es en su conjunto un proceso que contiene verdades y es una fuerza organizadora. Es un modo de definir la situación en un caso dado y de unirle elogio o acusación. Es uno de los medios por los cuales se fija el status de un individuo o de su familia. La comunidad también, particularmente en conexión con el cotilleo, sabe cómo generar el oprobio para personas y acciones utilizando epítetos que son al mismo tiempo breves y emocionales definiciones de la situación. "Bastardo" "zorra" "traidor", "cobarde", "basura", "mofeta" "esquirol" "snob" "basura....

(Thomas,2005, p 30)

La proyección de una expresión pequeña o leve es capaz de definir o cambiar el rumbo de las situaciones, pensemos así en una carcajada abierta o una sonrisa maliciosa, una mirada displicente, una actitud de indiferencia, vergüenza, etc. Cualquier elemento expresivo es posible ser interpretado como una desaprobación o una aprobación. En este punto recordemos de nuevo el carácter cultural de la expresión humana: comer con tenedor puede ser ridículo y motivo de risa para una cultura diferente a la nuestra. Por lo tanto, podríamos pensar que los códigos morales y las pautas sociales vienen marcadas por sucesivas definiciones de situación por medio de interpretaciones continuas de estos procesos interactivos.

La vergüenza y el miedo son amenazantes elementos presentes en la interacción social. Por el contrario, el elogio es usado con menos frecuencia. En suma, el conjunto básico de pautas, hábitos entorno a las emociones es un producto aprehendido con la comunidad, a partir de la familia y del entorno social más cotidiano; por ello, cuestiones como la desaprobación o la separación son cuestiones cruciales y pueden llegar a percibirse circunstancialmente como muy graves para las personas.

### **5.2.1 Comunicación, intercambio e interpretación: los marcos**

La comunicación en la interacción, a partir de un espacio físico, discurre entre los diferentes agentes a partir de tres grandes factores: los marcos, los símbolos y los roles y lazos emocionales:

#### *-Marcos*

En cada situación planean posibles antecedentes y posibles consecuencias. Puede haber innumerables experiencias situacionales y alrededor de ellas diferentes áreas limitadas dotadas de sentido a las que podemos conferir visos de realidades. Pero en cada situación, como si estuviéramos frente a un cuadro pictórico, analizamos la información, limitamos nuestro campo interpretativo primeramente al tiempo específico y a lo que está dentro del marco, en nuestro campo visual y desde el espacio ambiental que ocupamos. A partir de este marco primario podemos tratar de interpretar no solamente lo que pueda suceder en la acción dramática, sino que también si pueden despuntar nuevos marcos a partir de esa interacción: alguien nos cuenta un chiste o una anécdota, incluso extensa, y nuestra imaginación nos transporta a otras imágenes de situaciones en ese marco paralelo. El análisis de un marco previo representa pues el análisis de la organización de la una experiencia física concreta espacio-temporal en una interacción.

Si bien este marco encuadra la actividad de las personas, otro de sus ejes es que organiza la participación. Durante un torrente de actividad, normalmente los participantes pueden adquirir el sentido de lo que ocurre y este proceso adquiere un cierto poder de concentración o absorción sobre ellos mientras se desarrolla. La participación es como tal un proceso psicobiológico; los participantes son, por momentos, parcialmente inconscientes de la dirección de los sentimientos y de su atención cognoscitiva.

#### *- Símbolos*

El proceso de comunicación en el entorno social es la cualidad básica del ser humano y, a su vez, la interacción social depende de la comunicación.

Una cuestión clave es cómo establece el ser humano una definición de la situación en la interacción social en la cotidianeidad. En aspectos claves se podría decir que se encuentra

mediada por el intercambio e interpretación, es por tanto una interacción simbólica ante el objetivo de llegar a una comunicación y para lograr una acción coordinada. Así, desde la voluntad de un entendimiento mutuo, se ponen en juego convenciones, un sistema que dota de cierta fluidez de intercambio e interpretación de símbolos.

En cualquier interacción existen pautas o signos que nos orientan acerca de cómo comportarnos en cada momento: turnos para hablar, tipos de tonos de voz, de miradas. Estos códigos deben ser tácitamente asumidos por todos los participantes.

Hay una línea en nuestro cerebro que nos inclina a ir definiendo la continuidad de quiénes somos y en qué situación nos movemos, una suerte de soliloquio en bruto, pero, en definitiva, será la actividad y la acción la que corroborará lo que ocurre con una rúbrica de acto presencial físico dándole la vitola de “lo real”. Tácitamente, asumimos que es este el proceso que, como nosotros, siguen los demás. A partir de estas premisas, el proceso de comunicación en una interacción social presupone una comprensión mutua en esas tareas de expresión en curso en esa interacción comunicativa continua. Las situaciones surgen, se improvisan o se programan, pero en todo caso se encauzan en el proceso comunicativo:

El individuo tiende a tratar a las otras personas presentes sobre la base de la impresión que dan -ahora- acerca del pasado y el futuro. Es aquí donde los actos comunicativos se transforman en actos morales. Las impresiones que dan las otras personas tienden a ser consideradas como reclamos y promesas hechos de forma implícita, y los reclamos y promesas suelen tener un carácter moral. El individuo piensa: “utilizo las impresiones que tengo de ustedes como un medio de comprobar lo que son y lo que han hecho, pero ustedes no deben llevarme por un camino equivocado”. Lo peculiar acerca de esto es que el individuo tiende a asumir esta posición, aunque crea que los otros no tienen conciencia de muchos de sus comportamientos expresivos y pueda esperar a que los explotará sobre la base de la información que recoge sobre ellos. (Goffman, 2012, ps. 279-280).

### 5.2.2 Roles y lazos emocionales

Los roles son patrones de comportamiento que se presuponen a las personas: roles de padres, de pareja, de profesión, de estatus, etc. Pueden ser coincidentes, pero se encuentran asociados a *un estado* diferente. Por una parte, a beneficios y recursos que un sujeto puede disfrutar en la sociedad en base al rango o el prestigio de su rol. Los estados clasifican en dos tipos siendo el primero el de los *no seleccionables*, como hombre o mujer, joven o viejo, madre o hija, etc. u otros similares.

El otro tipo es el de *estados logrados*. Cualquier persona puede asociarse con una multitud de roles y estados, a partir incluso de un solo estado; una "empleada de peluquería", puede tener un conjunto más simple o más complejo de roles asociados: madre, hija, vecina, separada, deportista... A veces, a la persona se le exige o se auto-exige demasiado sobre uno de ellos hasta llegar a sentir cierta *tensión de rol*.

Puede, por ejemplo, esa empleada de peluquería de nuestro ejemplo, tener en un momento dado gran inquietud por la presión recibida como empleada por su jefa. Esta tensión además puede desencadenar un conflicto de roles si se suman a las preocupaciones por sus hijos, la enfermedad de sus mayores, los incidentes con un vecino, con su ex -pareja, o la contrariedad de una lesión física que además le impida absolutamente practicar el deporte que le pueda hacer sentir mejor.

Muchas veces el rol es simplemente la suma de una repetición de actividades en público. Parece obvio que, a veces, no podemos saber exactamente qué rol o combinación de roles se está desempeñando en un momento determinado. Pero sí podemos percibir indicios de la expresión de un desempeño del rol a través de gestos y rutinas espontáneos o no en su actuación. Podríamos decir, por ejemplo, que un amigo nuestro es un trabajador de una pequeña agencia de viajes es también un hábil técnico que repara ordenadores, un mal padre, un torpe futbolista y un amigo leal.

En definitiva, nos vemos obligados a actuar conforme aquello que presentamos y también a lo que parecemos representar socialmente, ya que, como "performers", nuestro papel nos exige la respectiva coherencia expresiva que nos otorgue credibilidad y legitimidad.

Esto no solo atañe a nosotros mismos sino y al retorno de esa imagen en el espejo social sino a la visión común de construcción de realidad que aceptamos.

En cualquier caso, las relaciones que establecemos tienen un ordenamiento jerárquico. Normalmente, la familia y el trabajo son los dos grandes polos básicos que lo rigen; a partir de ahí, se van disponiendo nuestras relaciones humanas personales, los grados de intimidad de nuestros grupos de amistades actúan como círculos que poseen una mayor o menor dosis de confianza e intimidad: los amigos de infancia, los de nuestros estudios o formación concreta, los de nuestro tiempo de ocio en la ciudad o los del verano. En cuanto a estos círculos, podemos observar que quizá, con los años, ciertos amigos de la infancia, la pubertad o la juventud, nos aportan un alto grado de confianza a pesar de no interactuar a menudo como en el pasado; parece pues que el paso del tiempo les confiriera una significación de perdurabilidad y fiabilidad otorgando un estatus especial a ciertas personas que hemos tenido cerca en algunos momentos determinantes de nuestra trayectoria vital.

### **5.3 PRESENTACIÓN Y RE-PRESENTACIÓN**

En el entorno de lo público, la *Identidad social* de las personas está sujeta a obligaciones y expectativas de cada rol específico. Este tipo de pautas no responden a lo que el sujeto haya podido incorporar en su conciencia sino a las características de los estereotipos aparejados en cada rol en su contexto y con los subsiguientes marcos interpretativos para hacerlos significativos y comprensibles. (Goffman, 2006)

De otro lado, la *Identidad personal*, está referida al control de la información personal: como dosificar la información de datos propios: cuándo, cuánto y cómo proporcionarlos.

Todos sabemos en definitiva que nuestros roles en la vida son ejes claves de nuestra trayectoria personal y social; suele haber tras ellos importantes decisiones tomadas alrededor de la administración de tiempos, prioridades y preferencias y tienen un enorme peso para nosotros.

C.H. Cooley (1864-1929), es uno de los pioneros del estudio de la comunicación social y uno de los padres fundadores de las ciencias de la comunicación y la sociología. Su teoría del *yo espejo* (*Looking glass self*), (Cooley, 2005), es ampliamente conocida y aceptada actualmente por psicólogos y sociólogos. Según ella, la visión que tienen los demás sobre nosotros construye, modifica o mantiene la propia imagen de nosotros mismos. De modo que esa auto-visión propia que tenemos deriva de nuestra interpretación de las posibles cualidades personales o defectos que las impresiones que los otros nos perciben.

En suma, la forma en que nos vemos no proviene tanto de lo que realmente somos, sino de cómo creemos que los demás nos ven. Forma nuestro auto-concepto basándonos en nuestra interpretación y comprensión de cómo los otros nos perciben. Por lo tanto, vamos modelando nuestra propia imagen fruto de nuestras particulares reflexiones acerca de las evaluaciones de los que nos rodean o de los que tenemos contactos suficientemente significativos. Obviamente, no siempre percibimos la impresión ajena de una manera correcta.

Si una familia considera que un niño es singularmente inteligente, tenderá a educarlo con ciertas expectativas. Ese hijo eventualmente, de facto, creará que es una persona inteligente, aunque no lo sea tanto; por contra, si un niño es tratado como “tonto”, es probable que tienda a proyectar una auto-imagen en sí mismo mediatizada y quizá desajustada.

Según Cooley, este proceso tendría tres pasos: Primeramente, imaginamos cuál es la apariencia que estamos mostrando frente a los demás; esa imagen quizá puede ser bastante certera, pero también puede ser muy desajustada o errónea pues está basada en suposiciones subjetivas propias.

En segundo lugar, imaginamos qué tipo de juicios pueden hacer los demás acerca nuestro en base a la apariencia que proyectamos.



Finalmente, Tratamos de percibir o imaginar de la otra persona si el tipo de sentimiento puede ser básicamente positivo sobre nosotros, basándonos en nuestro propio criterio. El resultado final es que, a veces, modificamos o cambiamos leve o totalmente nuestro comportamiento según cómo sentimos que los demás nos perciben:

Cuando vemos nuestra cara, nuestra figura, nuestro vestido en el espejo, y nos interesamos por ellos porque son nuestros, nos gustan o no según si responden o no a cómo deberían ser; así con la imaginación percibimos en la mente del otro el pensamiento de nuestra apariencia, de nuestras maneras, objetivos, obras, carácter, amigos, y así sucesivamente, y nos sentimos afectados por ellos según sean en cada caso.- Una idea del yo como ésta parece componerse de tres elementos principales: la imaginación de nuestra apariencia para la otra persona; la imaginación de su juicio sobre esa apariencia, y algún tipo de sentimiento propio, como por ejemplo el orgullo o la mortificación. La comparación con un espejo difícilmente sugiere el segundo elemento, el juicio imaginado, que sin embargo es bastante esencial. La cosa que nos mueve a orgullo o vergüenza no es la mera reflexión mecánica de nosotros mismos, sino un sentimiento imputado, el efecto imaginado de esa reflexión en la mente de otra persona. Esto es evidente por el hecho de que el carácter y forma de ser de esa otra persona, en cuya mente nos vemos, es el que marca la diferencia en nuestro sentimiento. Nos sentimos avergonzados de huir en presencia de un hombre directo, o cobardes en presencia de un valiente, o groseros a los ojos de uno refinado, y así sucesivamente. Siempre imaginamos, y al imaginar, compartimos, los juicios de las otras personas.

(Cooley, 2005, p.25).

Ahora bien, a partir del momento en el que la persona identifica la reacción de otros, su interpretación de los códigos sociales y culturales serán las líneas que le orientarán a evaluar lo que ha ocurrido y a remodelar la imagen.

En todo caso y siempre según el marco de situación, por lo general estamos demasiado ocupados con nuestra propia auto-gestión cotidiana para poder profundizar demasiado los unos en los otros. Esa voluntad de profundización irá más bien parejo al grado de carga significativa de cada interacción con respecto al componente de interpretación de la identidad personal y social de cada individuo. Pero las personas no solo reproducimos pautas, normas y valores sociales, sino que somos parte de la creación de estas, las interpretamos y las recreamos, por lo tanto, las sostenemos y las revitalizamos.

El concepto de *self* (sí mismo) fue introducido por vez primera por William James (James, 1989), señalando la capacidad del individuo para auto-analizarse como objeto y

desarrollar actitudes y sentimientos hacia uno mismo. Enumeraba en su idea tres componentes: El yo material (el cuerpo del individuo y todo lo asociable), el yo social (forjado a partir de las reacciones recogidas como fruto de nuestro comportamiento con los demás y con tantas vertientes de nuestro yo como relaciones específicas establezcamos) y el yo espiritual que reúne las facultades psíquicas y los estados de conciencia de la persona. En este sentido, la conciencia se activa para adaptarse y escoger aquello que sea pertinente para la acción entre todas las sensaciones que recibe de cada situación cambiante.

Para el individuo, el grupo de personas que considera afectiva e intelectualmente fundamentales y que moldean su naturaleza social son ante todo su grupo de interacción primario mientras que, en contraste, cuando se pone en juego frente a otro tipo de grupos secundarios, lo racional, lo impersonal y lo formal tomará mayor protagonismo.

En todo caso, la persona que se encuentra en modo presencial frente a otras, si bien adopta una apertura cognitiva y emocional en tal proceso comunicativo, tiende a privilegiar su imagen social frente a los demás, por tanto, se trata de un modelo de *representación*.

### **5.3.1 Representación**

La actividad de los individuos como actores se escapa de su racionalidad y va mucho más allá de sus evaluaciones o de sus estrategias de acción, las personas deben acoplarse, adaptarse dentro de los campos delimitados socialmente, definir cada situación y ofrecer su propia interacción individual. Esos campos que Goffman denomina como *orden interaccional* (Goffman, 1991, p. 173), surgen a partir de los “*frames*” a los que aludíamos en el capítulo anterior, es decir, a marcos interpretativos que efectúan la actividad de esquematizar la organización propia de la idea de realidad en base a

determinadas franjas de datos de tiempos y circunstancias. Parten a menudo de esquemas institucionalizados en la sociedad que confieren sentido al mundo y a sus actividades.

En cualquier interacción existen pautas o signos, en definitiva, normas sociales que nos orientan acerca de cómo debemos desenvolvernó: turno de intervenciones, actitud corporal, etc.

La división funcional que el individuo posee, compromete a su yo más íntimo en su actuación ya que está directamente relacionada con la forma en la que actúa presencialmente. La persona debe actuar frente a otros y por tanto es crucial el efecto dramático que pueda adquirir como personaje. Cuando actúa un “profesor”, un “dependiente” de una tienda o “un padre”, como tales, se espera de ellos que efectúen un tipo de actuación correspondiente al papel y estatus en el que se inscriben. Ellos, a su vez, esperarán que su interlocutor actúe como “alumno”, “cliente” o “hijo” de esta manera uno debe saber qué se puede hacer o no y cómo y qué se ha de esperar de ellos.

En el momento de interactuar, se suscita un cierto interés en conseguir una armonía en la proyección de la situación con los demás actores, para ello precisamos formular un campo normalizado y fiable, legible y predecible en contraste contra descuidos de todo tipo: información descontrolada, definiciones incompatibles entorno a uno mismo o a alguno de los demás, etc.

La vía fundamental de comprensión que debiéramos emplear para el análisis de cualquier interacción implica interpretar los significados dramáticos, ya que todos estamos obligados a actuar de alguna manera conforme a aquello que presentamos, analizar los rituales y los símbolos que ponen en pie el personaje y con ellos todos los aspectos sociales cargados de sentido que concurran en un espacio y tiempo. El individuo no solo debe cumplir instrumentalmente con la coherencia expresiva que le da credibilidad y legitimidad en la acción o actividad que emprende, sino que está comprometido con la idea del sentido de realidad.

El actor que comporta la persona es la base psicológica y biológica de nuestra vocación social. Es el que socializa su privacidad, el que interpreta la idea de realidad y la hace posible. Nuestro actor aprende, clasifica en su memoria, es feliz por sus aciertos y éxitos o se avergüenza y sufre por sus malas actuaciones. Y cada momento está inscrito en el contexto dramático en el que se manifiesta para que se pueda interpretar: la interacción conlleva la idea de representación.

Sin embargo, representación no es falsedad ni tampoco fingimiento. En el entramado conceptual de Erving Goffman existe un tratamiento sobre la actuación cínica que está relacionado con la manipulación o distancia que puede llegar a existir entre los intereses de un actor y los del personaje que representa. Sin embargo, este tipo de actitud, que asume como una de las etapas naturales de la carrera moral de cualquier individuo, es una faceta más de su compleja formulación sobre las representaciones.

Por representación debemos entender, como fundamento, la construcción de efecto de realidad en una situación determinada a partir de la base socio-cultural en la que se desarrollan las actuaciones particulares. Por ello, la representación, como acto físico, es pareja a lo que denominamos realidad bruta u objetiva.

Podríamos pensar que el sexo, la edad, la raza, aspecto físico, etc. son cualidades estructurales del individuo, atributos independientes de la sociedad; Goffman demuestra que, aunque sean cualidades físicas propias e ineludibles, al formar parte de nuestro yo público son de hecho socializadas, pasando a formar parte de nuestro personaje. Así, debemos de aprender a comportarnos según lo que se considera normal para nuestro sexo, edad, etc., ya que, eventualmente, pudiéramos sentirnos extraños, señalados o estigmatizados. De modo que, en consecuencia, nuestro aspecto o rol va paralelo a lo que se espera de nosotros y en base a un intercambio que buscamos en el intercambio social y que se suscita de manera natural como señala Cooley:

Si, por lo tanto, la necesidad de compartir es de carácter esencial y primordial, no podemos pensar en ella como algo separable o adicional a la necesidad de pensar o de ser, pues precisamente por la necesidad de compartir es como nos habilitamos para pensar o para ser. Todos, cada uno en proporción a su vigor natural, necesariamente luchamos por comunicar a los otros esa parte de nuestra vida que intentamos desplegar en nosotros mismos. Es una cuestión de supervivencia propia, pues sin expresión el pensamiento no puede vivir. La conversación imaginaria, esto es, la conversación sin el estímulo de una respuesta visible o audible a ella, puede satisfacer las necesidades de la mente durante mucho tiempo. Sin duda que, sobre la comunicación real, más restrictiva, la imaginación tiene una serie de ventajas por su capacidad de impresión y su vigor constructivo, porque a través de ella las ideas pueden tener un desarrollo claro y más independiente del que se daría ante la crítica o la oposición que constantemente la molestaran.

(Cooley, 2005, p.15).

### 5.3.2 Confianza

Finalmente hay una cuestión fundamental que tiene que ver con un soporte clave para la interacción: la confianza. La mayor parte de las acciones que emprendemos parten de ella, de otra manera serían irrealizables y estaríamos paralizados por la ansiedad, la angustia o la tristeza. Hay una *confianza básica*, natural acerca del mundo, de uno mismo y de los demás, que nos habilita para actuar sin comprender mucho más allá de lo que vamos experimentando o de lo que tenemos noticia y sin por ello dejarnos llevar por un sentimiento de angustia permanente.

La persona construye las coherencias vitales desde la idea de biografía, considerándola como una narrativa que debe tener un sentido propio ligado a las características personales individuales a partir de un entorno cultural y social. Esta narrativa debe ser de alguna manera previsible, ordenada, fiable y para que sea segura, la *seguridad ontológica* (Giddens, 1995) es propiciada por la construcción de rutinas en las que la ansiedad y la vergüenza son elementos que forman parte del diseño interno de la auto-identidad. Nuestra orientación principal es práctica, de dominación del medio cotidiano que vamos aprehendiendo desde niños. Confiamos en las concepciones con las que ha sido definido lo que nos rodea: espacio, tiempo, identidades...; y en ese pilar emocional descansa cualquiera de nuestras construcciones cognitivas. No nos preguntamos el por qué actuamos de esta o aquella manera; incluso, esa inconsciencia nutre nuestra seguridad y afirmación personal en la vida.

Hay también una segunda vertiente de la cuestión de la confianza, la que se genera sobre los demás en grupos de interacción. Esta noción de confianza es, como seres sociales, fundamental y se va poniendo en juego en nuestras interacciones. Ello requiere de un esfuerzo compartido y requiere igualmente acciones significativas que la normalicen. Deja así de ser un elemento presupuesto y propio para convertirse en una acción consciente: confiamos o no en otros y, en consecuencia, en base a esas dosis de confianza, definiremos el carácter de la situación por nuestra parte.

La confianza en los demás nos permite minimizar la complejidad de nuestro entorno, siempre inabarcable, generando cierta seguridad y expectativas; aún con riesgos siempre posibles, nos abre opciones para la acción y posibilidades de actuaciones coherentes. Nosotros, como actores, habilitamos y modelamos coordinadamente el tipo y el grado de

confianza siempre en juego en cada interacción. Todo ello hace posible la producción y reproducción de un *orden interaccional*.

Por todo ello, cualquier interacción no solamente discurre habitualmente sobre el rutinario carril de obediencia a las normas sociales, sino fundamentalmente por nuestra habilidad para expresarnos, para compartir y para interpretar las lecturas que existen detrás de las actitudes y expresiones de otras personas. Por ello, la confianza es el colchón donde reposa este proceso esencial de las interacciones, ya que mediante ellas comprendemos mejor el mundo, reducimos y sintetizamos la complejidad de la información acerca de él y nos ayuda a protegernos ante incertidumbres, riesgos y ambigüedades. En contraste, y así lo podemos percibir a menudo, esa confianza puede ser utilizada, moldeada por intereses para omisiones, engaños o manipulaciones.

Después de todo lo desarrollado en estas páginas acerca de los trabajos que relacionan la representación y la vida común, seguramente, el grueso de nuestro reporte y de nuestro el de aporte también, pueda ser a veces simple y a veces tosco o denso ya que es muy difícil tratar de adentrarse en estudios complejos que abarcan tantos aspectos de alcance acerca de la interacción y la comunicación de las personas.

En cualquier caso, estas reflexiones nos confirman la idea de la concomitancia entre la cotidianeidad y la escenificación, dibujando la vida como un enorme teatro en el que actuamos, improvisamos o ensayamos nuestras acciones en la interacción (como unidad básica de la vida social), a partir de los momentos y escenarios que se nos presentan y desde los cuales contribuimos también a soportar, crear, recrear y reconstruir la sociedad.

## **6.-TRAS LAS HUELLAS DEL TEATRO**





## 6.1 LA METÁFORA TEATRAL COMO HERRAMIENTA

A lo largo del presente trabajo se han ido recorriendo aquí factores significativos que parecen mostrar que la dramatización está presente, de algún modo, en la cotidianidad de la condición humana.

De igual manera, parece un hecho muy singular que Goffman utilizara la metáfora teatral para hacer sus análisis y estudios sociológicos y que, además, posteriormente, se haya instituido y asumido tal línea acuñada en esta disciplina denominándola como el *enfoque dramático* en la actualidad.

Ahora bien, es preciso subrayar también que, siendo esta línea universalmente reconocida, su consolidación proviene de la idea y de la preexistencia del teatro y del bagaje histórico y práctico que supone el arte teatral. De él ha tomado esas herramientas prácticas desde las que es tan perceptible ese inusitado paralelismo con las formas cotidianas en las que las personas interactúan y se presentan frente a los demás.

No parece que tal paralelismo pueda ser casual y aunque, a buen seguro, cabrá en el futuro una profundización mucho mayor del mundo de las interacciones sociales a través de estas herramientas teatrales y sería deseable que ocurra otro tanto en el camino inverso con cierta aplicación de las ideas mencionadas por parte del arte escénico. Sin embargo, quizá se hace necesario desgranar ahora, en este capítulo y a modo de recorrido general y breve, algunos hitos a través de la historia del teatro, realizando una pequeña aproximación hacia algunas claves de esa práctica escénica -entendida como arte- pero ya sin perder de vista la idea que venimos tratando aquí: que su presencia y esencia arranca desde la propia comunicación y expresión humana en la vida cotidiana a través de los tiempos. De esta manera, a partir de esta estrecha relación, quizá se pueda reconsiderar el calado de algunos hitos y cambios relevantes en la historia del teatro.

En suma, quizá discretamente, tanto la escenificación-como presentación social cotidiana de las personas- y la representación escénica como presentación de una elaborada ficción, han podido discurrir de forma silenciosa pero pareja a través de los siglos.

### 6.1.1 Teatralización y teatralidad

Señalábamos el hecho de que resulta muy común escuchar calificar ciertos hechos de la vida cotidiana como teatrales refiriendo las actuaciones de determinadas personas en momentos concretos. Se dice también de alguien que “hizo mucho teatro”, que “sobreactuó”, etc. Sin duda, parece referirse a una cierta exageración puntual o continuada en su expresión, a un comportamiento cínico, o falso; en suma, el otro extremo de la sinceridad, de la espontaneidad o de la naturalidad.

A menudo también estas observaciones se suelen aplicar a las exposiciones de los políticos en público; pero también las podemos ver en muchas otras actuaciones humanas. Esa “teatralización”, como juego consciente de exageración, cinismo o falsificación para salir del paso en la emisión expresiva de una persona, desde luego ha sido o es percibida en muchas ocasiones a lo largo de nuestra vida, pero ahora querríamos mencionar otro concepto, el de la *teatralidad*, que utiliza el mundo del teatro de forma expresa.

A primera vista, la teatralidad es una noción, en principio, poco definible. De igual manera, no podríamos definir muy bien qué se puede calificar como *pictórico* en las artes plásticas, aunque dedicáramos a ello cientos de páginas. Aun así y brevemente, citaremos aquí unas líneas de reflexión acerca de esa idea de teatralidad:

¿Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. (...) el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones; la palabra se convierte enseguida en sustancias.

(Barthes, 1964, p. 64)

Ahora bien, esta definición que Roland Barthes en sus “Essais critiques” de 1964 formulaba era discutida desde ese primer momento y desde entonces se ha ido abriendo un amplio debate acerca del concepto de teatralidad como sustancia específica del arte del teatro:

¿Cómo es posible que el teatro, al menos tal como lo conocemos en Europa, o mejor dicho en Occidente, haya relegado a último término todo lo específicamente teatral, es decir, todo aquello que no obedece a la expresión de la palabra, o si se quiere todo aquello que no cabe en el diálogo, y aun el diálogo como

posibilidad de sonorización en escena, y como exigencia de esa sonorización... cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?

(Artaud, 1978, p. 41)

Incluso, antes de que Artaud escribiera esto, desde la práctica de los movimientos artísticos de vanguardia del arte, el Cabaret Voltaire, el Futurismo, los experimentos relativos a la danza, la figuración, el vestuario y los objetos de Oskar Schlemmer en la Bauhaus, etc., esa especie de misterio de la teatralidad empezaba a situarse míticamente como una especie de “piedra filosofal” del arte del teatro.

Pero acerquémonos por un momento a la idea contraria. Se habla “ateatralidad” -en contraposición a la idea de teatralidad de un proyecto escénico, de una obra, de un guion o un texto-, si se le puede considerar poco o incluso nada proclive a ser llevado a escena.

Por el contrario, resulta remarcable, por ejemplo, que se pueda remarcar la teatralidad de una película, usual y significativamente porque se desarrolla en pocos espacios, tal vez en interiores o porque los diálogos son muchos o muy largos.

La teatralidad parece referirse a aquellos elementos que subrayan lo propio de las habituales herramientas y usos del teatro, los que lo hacen funcionar en todo su potencial más difundido. Pero no será nuestra labor en este trabajo señalar qué o cuáles son los factores precisos y las dosis que pueden producir esos elementos claves, pero sí tratar de detectar cuáles son las claves constructivas de la vida cotidiana que los alumbran y, por lo tanto, sus posibles relaciones con ellos.

Repasadas hasta aquí algunas ideas y perspectivas acerca del acto de escenificar desde su vertiente visual, comunicativa y social (en cuanto a los conceptos de reminiscencias teatrales que se suelen asociar en la vida común), vayamos ahora a revisarlo también a partir de algunas pinceladas de lo que sabemos de los inicios del arte escénico en sus primeras formas.

### 6.1.2 *Opsis*: Las primeras huellas del arte escénico

Desde tiempos remotos, la paulatina transformación de los rituales mágicos relacionados con la caza y el trabajo agrícola junto a la música y la danza, fueron derivando hacia ceremonias dramáticas sagradas para rendir culto a los dioses, expresando así las líneas de pensamiento y creencias de las comunidades. Este tipo de manifestaciones anteriores son un elemento común para la aparición del teatro en diferentes civilizaciones. Ese es el caso del antiguo Egipto, ya que desde mediados del segundo milenio antes de Cristo existieron representaciones con máscaras entorno a la muerte y resurrección del dios Osiris.

Las antiguas manifestaciones de este tipo en Asia, cuyo rastro ha llegado hasta nuestros días, son muy importantes; es el caso del *Mahabahrata* en India. Algunas de ellas, se remontan a épocas muy remotas a través de poemas escenificados a fines del segundo milenio antes de Cristo, como en el caso también de China. El carácter ritual de estas escenificaciones dio un mayor sello de protagonismo a la música y la danza en sus formas del que posee en el teatro occidental -que ha llegado a denominarse el “Arte de la Palabra”-, concediendo también gran importancia a la habilidad corporal de los intérpretes y a la evocación de los sentidos. Por poner solamente un ejemplo, las bailarinas de la danza tradicional Apsara de Camboya -afortunadamente recuperada después de que el régimen de PolPot la prohibiera-, deben de poder ejecutar alrededor de 4500 gestos.

En Occidente en cambio, la polémica acerca de la supremacía del texto en el teatro sobre otros componentes de la escenificación existe desde los albores de esta disciplina. Aristóteles, en su *Arte Poética* distingue la Tragedia de la Epopeya partiendo de la *imitación* como presentación en el caso de la Tragedia, y en el caso de la Epopeya, subraya su carácter más narrativo.

En el ámbito de la Tragedia, lo que él denomina *Opsis* (*espectáculo*), supone para Aristóteles el último eslabón en la jerarquía de sus partes formales, considerándola superflua y menos propia que el arte de la poética puesto que la potencia del efecto trágico, según este análisis, existe aún sin puesta en escena o escenificación.

Esta desconsideración o menoscabo de otras artes y habilidades que comprenden el vehículo de la escenificación ha impregnado toda la historia del teatro occidental, primando, a lo largo de los siglos, lo textual y lo literario sobre lo escénico, lo verbal sobre lo no verbal, con la excepción de la parte musical, a la que Aristóteles también reservaba un importante lugar.

*Opsis* es una palabra que proviene del griego y significa "visión", lo visible, aquello que se ofrece a la mirada. A partir de este término y fundamentalmente a través de los textos de las reflexiones de Aristóteles, fueron fraguándose poco a poco las nociones de "espectáculo" y de "representación". En su *Poética*, en el capítulo 6, menciona esa *opsis* como una de las seis partes que constituyen la tragedia, pero como acabamos de señalar, quedando minimizada en relación con los elementos que consideraba más fundamentales. Esta era su enumeración: *Fábula*, *Caracteres* (Perfiles de Personajes), *Elocución* (Interpretación actoral), *Pensamiento*, *Opsis* (Espectáculo) y *Melopea* (Canto).

(...) el espectáculo es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas.

(Aristóteles, 1999, p. 147)

A partir de la referencia la *opsis* de Aristóteles entendemos, a través de la interpretación de este traductor (García Yebra, V.), que se refiere a la percepción de eso, los trastos en escena. Otros traductores optan por vincular esta palabra a otros aspectos: unos a escenografía, otros al vestuario, máscaras o trucos escénicos de cierta espectacularidad. Pero parece poder interpretarse también que el autor original se refiere a lo que el espectador atrapa presencialmente con su mirada para procesar en conciencia. En cualquier caso, otorga a cualquiera de estos aspectos visuales, incluida todo tipo de forma y color e incluso la propia gestualidad de los actores, un carácter de artificio, de artes o de oficios menores de los que solo parece salvarse la música.

El sentido y el lugar que la historia del teatro va dotando ulteriormente a la *opsis* es lo que hoy convenimos como las formas de "escenificación" y como sentido esencial de la noción de *Espectáculo*.

Es preciso apuntalar algo más acerca del término *opsis*. Entre los griegos, cuando se comenzaba a elaborar los mapas, dentro del acopio de informaciones e informadores

acerca del conocimiento de los lugares del mundo habitado, existió cierta jerarquía en las formas de verificación de los datos reunidos. Heródoto, por ejemplo, opone su discurso al de los poetas dando valor a lo que se haya observado personalmente *in situ*, para ello habla de “opsis”, como concepto de información obtenida por algún testigo ocular presencial. Por tanto, no parece haber duda sobre el sentido de esta palabra que implica ese factor presencial en la observación.

Por otro lado, *espectáculo* proviene del latín *spectaculum* que deriva a su vez del verbo *spectare* (contemplar, ver detalladamente) más el sufijo *-culum* que expresa medios, instrumentos. Parece pues que tanto *opsis* como *spectaculum* refieren un sentido similar.

Pero vayamos ahora a tratar de aclarar a qué se refiere esa *opsis* desde el contexto que traza Aristóteles.

Se hace difícil imaginar ahora los primeros albores de la escenificación, -cinco siglos antes del nacimiento de Cristo- con qué ánimo y cómo percibían aquellos espectadores presentes los primeros dramas de los que tenemos alguna noticia.

El pionero griego de la escenificación, *Tespis*, está también considerado como el primer actor y dramaturgo conocido de la historia (Herrero, 2011). Al parecer, la primera noticia acerca de él, es que el tirano Pisístrato lo trajo de Icaria y Tespis, con un carro y un coro, representó con túnica y máscara al dios Dionisio encima de su carroza creando un cierto argumento en el entorno del "carro de Tespis", creando así una suerte de escenificación artística en un marco de carácter litúrgico. El factor del predominio y la ubicación como figura protagonista sobre la idea ya usual y conocida de coro ritual fue, para aquel entonces una especie de primer hito teatral y es considerado como antecesor directo de la tragedia griega.

Parece que también pudo haber ganado posteriormente el primer concurso de tragedias celebradas entre el 536 a. C. y el 533 a. C. y aunque se le considera introductor del maquillaje y las máscaras, desafortunadamente no se conserva más información acerca de sus obras. Aristóteles, lo menciona en su Poética como primero en introducir a un personaje o actor (*hipocrites*, ὑποκριτής), es decir “simulador” (a considerar la palabra y la relación actual con la sobreactuación en la vida común).

Con la aparición del personaje y con él el actor, el Coro empezaba a perder su prevalencia y parte de su contenido recitado abriendo la opción al juego de diálogo con el *Corifeo*, el jefe del coro, iniciando la vía del intercambio y el enfrentamiento entre partes.

Tras Tespis, Esquilo, fue el primer gran autor de tragedias. A él precisamente se debe la introducción de un segundo actor en la trama y la introducción de máscaras y los coturnos (elevaciones bajo cada pie) que elevaban las figuras de los actores para ampliar la imagen presencial. A él también se debe la fijación de las reglas esenciales de la tragedia tal como se estudia hoy, siendo muy pequeña la información existente de las formas de escenificación anterior a él como ya hemos señalado. En un principio, las tragedias eran una trilogía de obras cuyo tiempo dramático discurría siempre desde el amanecer a la puesta de sol.

Con el paso de los años, su rival va imponiéndose poco a poco en los concursos para la escenificación de las obras: Sófocles. Él introduce un tercer actor –incluso eventualmente un cuarto actor sin texto- y va desarrollando más, en cada una de sus piezas, los caracteres de los personajes y complicando las tramas. Las innovaciones que Sófocles incorporó fueron de gran importancia, entre ellas, el uso de la escenografía, la importancia del vestuario y otros detalles escénicos.

Eurípides, el tercero de los grandes nombres en la tragedia griega conocida, trataba leyendas o cuestiones que hacían referencia a un tiempo muy lejano, pero con muchas resonancias para aquel presente, complejizando y humanizando de forma nueva personajes y situaciones a través de la retórica, mostrando defectos y pasiones humanas que preparaban el camino hacia la tragicomedia. Con él vieron la luz los primeros personajes femeninos de gran calado (eso sí, personificados por hombres) y –otra rareza entonces- aparecen también personajes de inteligentes esclavos. Por otro lado, Eurípides fue criticado por la utilización del “Deus ex machina” (aparataje de tipo grúa para divinidades o héroes) que sus antecesores emplearon con moderación. En su caso, su uso fue notorio, ya que lo hizo en nueve de sus dieciocho obras atribuidas (Shipley,1943, p.156). En cualquier caso, conviene destacar el curioso el detalle de que en el antiguo teatro griego trágico no se representa en escena -en el discurrir de sus dramaturgias escritas de las acciones físicas principales- los hechos físicos cruentos (muertes, asesinatos) que son el *leitmotiv* de sus propios desarrollos argumentales sucederán o

habrán sucedido en el contexto, pero siempre fuera del escenario presentado y de la vista del espectador.

### **6.1.3 El comienzo de un sistema para del arte escénico occidental**

La tragedia en tiempos de los griegos era algo más que espectáculo, era un rito colectivo ciudadano. Partió desde un espacio consagrado a dios y en un periodo sagrado. Parece claro pues un origen litúrgico del teatro griego. Era una recreación con importantes resonancias hacia la vida cotidiana de la Atenas de entonces a partir de sus mitos del pasado y de sus héroes.

Acerca de sus contenidos, Aristóteles en su Poética formula también el concepto de *Catarsis* (*κάθαρσις*, purificación), (Herrero, 2011) que pone ante la apreciación de los espectadores los impulsos pasionales e irracionales: incesto, suicidio, infanticidio, etc....), que se encuentran, en el consciente o el inconsciente del ánimo humano, permitiendo su desahogo inocente, una especie de exorcismo común.

Las representaciones de las tragedias en Atenas, a las que la gente acudía en masa, se materializaban entorno a las grandes fiestas a finales de marzo, las *Dionisias*, en honor al dios Dioniso. Eran festejos organizados por el estado de Atenas a través de la figura del *arconte epónimo*; éste, tan pronto como asumía el cargo, procuraba la elección de tres ciudadanos ricos a quien encargar la puesta a punto del coro trágico, la *Coregia*, ya que en aquella democracia ateniense los ciudadanos más pudientes eran los que financiaban esta “liturgia” como una especie de impuesto especial de servicio público. Parece que el seguimiento de la gente de Atenas hacia estas escenificaciones fue apasionado y a veces criticado ya que algunos estimaban que se invertía más en las



representaciones que en la flota. En cualquier caso, es curiosa la implicación y las formas de participación en estos actos de aquella democracia ateniense.

Se estima que se sugería como base previa un guion provisional para las tragedias y a partir de ahí, en las fiestas Dionisias, se desarrollaba un torneo, una competición entre tres poetas, elegidos por el *arconte* gobernante. Cada uno de los poetas debía presentar una tetralogía de tres tragedias y además un drama satírico. Cada tetralogía era representada en un solo día, en consecuencia, las representaciones de las tres tetralogías llevaban tres días y dejaban el último día para dedicarlo a la escenificación de los dramas satíricos. Finalmente, como final de esta competición, un jurado de una decena de personas elegido al azar, concedía premios al mejor coro, al mejor actor y al mejor poeta en base a los votos recogidos en una urna y unas tablas para disponer orden de méritos de cada uno de los tres poetas.

Por otro lado, la Comedia, del griego antiguo *kōmōidía*, género dramático opuesto a la tragedia, casi siempre con historias con final feliz, tuvo también su punto de partida en los primitivos cultos al dios Dionisos que tenían como centro la fertilidad.

Los mencionados dramas satíricos, el ditrambo y los usos pantomímicos se encuentran en su origen, pero desgraciadamente, de los casi cuatrocientos de los cuales existe referencia de los primeros, no se conserva más que uno: “El Cíclope” (Eurípides).

El gran autor de comedias griego por excelencia es Aristófanes (444-385 A. C.)

Así nos hace referencia Eduardo Galeano en este curioso texto al singular argumento de la obra *Lisístrata* de Aristófanes:

En plena guerra del Peloponeso, las mujeres de Atenas, Esparta, Corinto y Beocia se declararon en huelga contra la guerra. Fue la primera huelga de piernas cerradas de la historia universal. Ocurrió en el teatro. Nació de la imaginación de Aristófanes y de la arenga que él puso en boca de Lisístrata: —¡No levantaré los pies hasta el cielo, ni en cuatro patas me pondré con el culo al aire! La huelga continuó, sin tregua, hasta que el ayuno de amores doblegó a los guerreros. Cansados de pelear sin consuelo, y espantados ante la insurgencia femenina, no tuvieron más remedio que decir adiós a los campos de batalla. Más o menos así lo contó, lo inventó, Aristófanes, un escritor conservador que defendía las tradiciones como si creyera en ellas, pero en el fondo creía que lo único sagrado era el derecho de reír. Y hubo paz en el escenario. En la realidad, no. Los griegos ya llevaban veinte años peleando cuando esta obra fue estrenada, y la carnicería continuó siete años más. Las mujeres continuaron sin tener derecho de huelga ni derecho de opinión, ni más derecho que el derecho de obediencia a las labores propias de su sexo. El teatro no figuraba entre esas labores. Las mujeres podían asistir a las obras, en los peores lugares, que eran las gradas más altas, pero no

podían representar las obras. No había actrices. En la obra de Aristófanes, Lisistrata y las demás protagonistas fueron actuadas por hombres que llevaban máscaras de mujeres.”  
(Galeano,2008, p. 46).

Aristófanes fue el gran creador griego de comedias, pero es principalmente a partir de la cultura romana, a través de Menandro, con quien se asienta el género a través de la llamada Comedia Latina.

La Comedia, durante la Edad Media, reaparecerá poco a poco abriéndose paso entre dramas litúrgicos religiosos y formas parateatrales profanas (mascaradas, farsas y danzas grotescas) llegando a generalizarse y adquiriendo una mayor dimensión con diversos subgéneros hasta llegar a la Comedia del Arte italiana y llegando a ser definitoria del Teatro Clásico Español.

Por otro lado, en la antigua Grecia, la Tragicomedia había ido apareciendo también de forma natural a través del drama satírico como género menos rígido, introduciendo también la simultaneidad en la acción y el coro y pudiendo también dinamizar o protagonizar algunos efectos cómicos. La intervención de los dioses no era truculenta ni mortífera como en la tragedia.

Esa evolución que mezclaba elementos trágicos y cómicos, fue dando su lugar a la parodia y al sarcasmo. Pero no es hasta siglos después, como en el caso de la comedia, con la cultura romana, con Plauto, en su obra *Amphitryon*, cuando aparece el propio término de Tragicomedia. Esta fórmula, con cierta proximidad y los resortes de diferentes elementos y personajes, va a ir presentando un héroe tragicómico, a través de situaciones bastante claras y sin demasiadas ambigüedades, tras un objetivo dentro de un marco temático: amor, justicia, etc. para ser logrado o no en el curso de los acontecimientos ya sean positivos o negativos que imprimirán el final feliz o no de la historia.

En todo caso, no es hasta el Siglo de Oro español, como hemos mencionado, cuando alcanza este género tragicómico su apogeo; su gran artífice además, Lope de Vega, quiso romper la estructura habitual del teatro aristotélico, esto es, las clásicas tres unidades dramáticas de espacio lugar y tiempo surgiendo así un nuevo hito en la narración escenificada.

## 6.2 LA EXPRESIÓN EN ESCENA COMO CONSTRUCCIÓN DRAMÁTICA

Hemos señalado anteriormente el carácter superfluo que concedía Aristóteles a la parte de la visualidad, a lo “espectacular”. Sin entrar a diferentes cuestiones que analizaba en cuanto a las formas y pautas del relato y de cuestiones asociadas, nos detendremos en una de las cuestiones polémicas que acabamos de mencionar: las tres unidades dramáticas. Puesto que estas cuestiones afectaban, a los intentos de que el espectador interpretara o percibiera de una forma “verosímil” la escenificación de la acción y el sentido de la representación en orden a factores tan importantes como el espacio, el tiempo y la acción dramática.

Él abogaba por la ideal perfección de la Fábula y su unidad, es decir: principio desarrollo y final. La antigua tragedia se enmarcaba, como hemos mencionado, en una vuelta de sol mientras que la epopeya sería ilimitada en el tiempo. El espectador debería comprender y poder asumir el conjunto de la representación. Predica así tales unidades de acción y tiempo, pero no parece desarrollar claramente el aspecto del lugar.

Sin embargo, parece que el lugar físico de desarrollo de estos actos y el lugar sugerido en la ficción deben ser, por fuerza, primordiales.

El término Tragedia procede de la voz griega *tragoedia*, es decir, “canto del macho cabrío” (*τραγωδία*, palabra compuesta de *τράγος* “macho cabrío” y *ὄδη* “canción”) y parece aludir a la canción que los atenienses brindaban en las procesiones al dios Dioniso en sus fiestas, tal vez también en referencia al premio que se daba al vencedor del certamen trágico: un macho cabrío o un pellejo de vino hecho con su piel como describe Covarrubias (Covarrubias,1611) Al hilo de la imagen acerca de la presencia del macho cabrío, es más que probable la asociación directa al conocimiento de las referencias conocidas en los textos griegos con las acusaciones de supuestos ritos profanos o heréticos aparecida siglos después en los argumentos inquisitorios de las acusaciones de brujería.

Pero volvamos a Aristóteles y a su *Poética*; en ella recalca en su análisis sobre la estructuración de la acción en el texto, refiere muy poco al tiempo y aún menos al lugar, veamos la primera definición que poseemos del término:

La tragedia es la imitación de una acción de carácter elevado y completa, dotada de cierta extensión, en un lenguaje agradable, llena de bellezas de una especie particular según sus diversas partes, imitación que ha sido hecha o lo es por personajes en acción y no por medio de una narración, la cual, moviendo a compasión y a temor, obra en el espectador la purificación (catarsis) propia de estos estados emotivos [...] Necesariamente hay en toda tragedia seis partes constitutivas, según las cuales cada obra trágica posee su cualidad propia; estas partes son la fábula o trama, los caracteres, la elocución, la manera de pensar o ideología, el espectáculo y el canto.

(Aristóteles, 1999, p. 37)

Nos habla de imitación en acción “y no por medio de una narración”. De esto se deduce que la acción de los personajes es la que posee un peso efectivo de esta forma, contradiciendo en cierta medida cualquier sobrepeso narrativo; ahora bien, sin embargo, dota al lenguaje y a la concepción escrita del conjunto todo el peso y la trascendencia de su descripción.

Por mucho que lo verbal fuera el elemento de peso determinante, el espectador visualizaría al personaje antes de hablar, cuando hablase y después de hacerlo, su aspecto, su gestualidad y su imagen y la evolución de su aspecto delante de un fondo material y físico. De la misma manera, observaría la dinámica de movimientos del coro. El canto, la música e incluso las formas de entonar, el ritmo, las pausas de cualquier sonido o de la acción.

Más allá de la quizá excesiva importancia que se le concede hoy en día al lenguaje no verbal sobre el lenguaje verbal en base a estudios, al menos quizá discutibles, parece obvio que todos estos factores fueron quizá subestimados en los documentos históricos y que seguramente tuvieron gran trascendencia de la cual no quedan más que retazos y alusiones, pero sin duda, debieron condicionar la recepción de cada escenificación.

Ahora bien, la asunción de los diferentes cauces que posee la escenificación como fórmula de pluralidad expresiva, ha sido lenta hasta llegar a reflexiones más contemporáneas acerca de la teatralidad como la de Roland Barthes como “polifonía o espesor de signos” y así relaciona la palabra en relación a otro tipo de factores existentes: “No existe gran teatro sin una teatralidad devoradora, en Esquilo, en Shakespeare, en Brecht, el texto escrito se ve arrastrado anticipadamente por la exterioridad de los cuerpos, de los objetos, de las situaciones, la palabra se convierte enseguida en substancias.”

(Barthes, 2003, p. 54)

En cuanto a las tres unidades, la transgresión se fraguó a través de siglos de popularización del arte escénico y se asentó a partir de los grandes dramaturgos como Shakespeare o Lope de Vega que agilizaron las formas de exposición, ubicación y la utilización de diferentes tiempos flexibilizando las formas de escenificación.

### **6.2.1 El teatro como lugar apropiado para la escenificación**

De la palabra griega *θεάτρον* (*théātron*) proviene del verbo *θεάομαι* (*theáomai*): mirar, contemplar, por lo tanto, el teatro sería el lugar destinado a contemplar, tiene como primer marco de escenificación algún espacio propicio cercano al lugar del altar de Dionisos, dios del vino y de la fecundidad.

Los teatros se construían a partir del aprovechamiento un desnivel frente a cierta planicie recogida que proporcionase una elevación del terreno. En sus comienzos, el público se debió sentar sobre la tierra y madera para más tarde instalarse gradas de piedra dispuestas de forma que permitieran una visión y audición correcta para todos los espectadores.

En cuanto al lugar de la representación y puesta en escena, en los teatros griegos era la *Orchestra*, un espacio redondo presidido por el altar del dios. Este espacio era proclive a ser utilizado por las danzas o dinámicas de movimiento utilizadas por el Coro que muchas veces cubría con su intervención los cambios de vestuario o máscaras de los actores. Por detrás, estaba la Escena donde los actores se cambiaban y podía estar algún decorado que además ayudaría a la proyección del sonido de la voz. Delante estaba el llamado Proscenio que, con el tiempo, se utilizaría mucho más facilitando la cercanía y, por tanto, la visión y audición por parte de los espectadores. En este sentido, indudablemente, el uso de máscaras podía ser atractivo o evocador, pero pudo seguramente dificultar la audición de los actores.

En la práctica del antiguo teatro griego, la utilización de elementos materiales para resaltar o para resolver determinadas dificultades para la mejor visión y audición parecen claras: coturnos para elevar a determinados personajes y postizos en la cabeza, máscaras (de pasta de tela moldeada o de madera), vestidos de colores y amplios para poder poner rellenos para amplificar la imagen de los dioses. Desde el punto de vista de la pura representación visual, en los dramas satíricos, el coro estaba compuesto por sátiros; en la comedia en cambio, pudieron representarse ranas, nubes o avispas. Los fondos existentes, en la *skene*, solo podían ser ocultados por el director con telas pintadas ya que, en esta época no se utilizaba el cambio de espacios en la escenificación. A veces también se recurría a un tipo de prisma triangular que giraba sobre un eje con sus tres caras con formas alegóricas pintadas para componer un ambiente con el fondo. Se utilizaban también artilugios para hacer efectos de sonido o ruidos (terremotos, tormentas), por ejemplo, una especie de cilindro o tambor que se giraba haciendo sonar piedras en su interior.

Mientras que la Tragedia solía plantear un fondo de palacios y frontales, la comedia, en cambio, proponía exteriores de casas y balconadas y, por otro lado, en el drama satírico se sugerían lugares del campo o grutas.

Desde el punto de vista de la visión y audición del espectador también se reservaban las mejores plazas para los notables de la sociedad ateniense a partir del Graderío, *coilon* (*κοῖλον*), compuesto por tres sectores, *kérkides* (*κέρκιδες*), distribuidos por escaleras, *clímaes* (*κλίμακες*) y pasillos horizontales, *diazómata* (*διαζώματα*). La mencionada Orquesta (*óρχήστρα*), el espacio donde, en principio, danzaba el coro y en el centro podía tener un altar (*thymile*) a Dionisos. A estos elementos mencionados, sumaríamos los *Párodos*, (*πάροδοι*), accesos que por los lados del graderío conducen a la orquesta.

El público pudo ir asumiendo determinadas convenciones teatrales visuales para mejor comprensión de las escenificaciones, entre ellas, las referentes a las entradas y salidas de los actores: salidas por la derecha, los personajes vienen de la ciudad; por la izquierda, del campo.

El aforo del teatro de Atenas podría llegar a los 20.000 espectadores y como hemos señalado los notables de la ciudad tenían reservados sus plazas y el acto era presidido por el sacerdote de Dioniso. Seguramente las mujeres podían asistir en sitios no preferentes

y aunque los más pobres podían recibir dinero para la entrada de fondos públicos (a partir de Pericles), los esclavos, en cambio, eran excluidos.

Con el teatro romano (siglos I a. C – I d. C.), con la misma base prácticamente que el teatro griego, el escenario se va haciendo más amplio, ganado sobre la orquesta, y se mejoran la visibilidad y la acústica. Se construyen edificios específicos sin tener en cuenta la situación o aprovechamiento de terrenos con laderas. Tras el declive de Roma y de siglos de decadencia y de inactividad teatral, el teatro reaparece ligado a la religión y a los lugares de culto, con representaciones sencillas en principio, pero con tal éxito que, a partir del siglo XIV, pasaron al aire libre. Después, el Renacimiento italiano redescubriría a los grandes clásicos grecolatinos: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Menandro, Séneca, Plauto, etc.... A partir de aquí el teatro toma un nuevo impulso con fondos físicos de puertas y ventanas y decorados pintados.

La Edad Media fue una etapa crucial para el desarrollo del espacio de escenificación. La práctica y la popularización de diferentes formatos de formas parateatrales y teatrales compartidas hizo que, tanto plazas, mercados y tabernas como cortes aristócratas y medios religiosos -como medio de difusión y práctica de la fe (misterios, milagros, etc.)- impulsaran su práctica a través de diferentes formatos de espacio escénico: a ras de suelo, aprovechando elevaciones locales o en escenarios de madera, mediante carros especiales habilitados como escenarios itinerantes, etc.

Con la era renacentista y una cierta recuperación de los clásicos griegos y romanos, se profundizó en el concepto de perspectiva, se fue perfeccionando el sistema de la caja cúbica como escenario, la maquinaria con poleas, cuerdas, contrapesos y ruedas de apoyo para bajar y subir telones, la utilización de bambalinas y patas laterales y ,con todo ello, nuevas posibilidades de recreación material al servicio de un espacio escénico donde podrían aparecer nubes, bosques, mares o seres mitológicos.

En la escena se van consolidando bien delineados dos espacios: el proscenio como parte delantera para la representación de los actores, y una parte trasera algo más elevada para los decorados.

Así mismo, aparece un cierto espacio libre entre la escena y la platea que permite distanciar al público del escenario y el decorado. Poco a poco se van aplicando nuevas innovaciones hasta completar lo que hoy conocemos como "teatro a la italiana".

A partir de mediados del siglo XVII el teatro como lugar de representación se acerca a la idea de salón de fiestas mundanas abandonando el tipo de gradería popular. Los lugares destinados al público en herradura, se superponen en galerías de palcos, balcones y paraíso.

El teatro "a la italiana" está definitivamente configurado: una escena para admirar y espacios aledaños para un acceso de cierto encuentro social con zonas diferenciadas.

En el interior, la nobleza tiene adjudicado el lugar más óptimo y privativo, pero aún tendrá que pasar el tiempo para que la platea sea disfrutada plenamente por la burguesía.

Con respecto a España y con anterioridad a la década de 1560, no existía un concepto de edificio dedicado a las representaciones teatrales. Tales expresiones tenían lugar en todo caso en palacios, iglesias o en plazas y calles públicas, en salones, tabernas, posadas o en patios de casas particulares, almacenes u hospitales de algunas posadas,

Surgió así la modalidad del Corral de comedias, como un sistema de exhibición de teatro público durante los siglos XVI y XVII y en sus instalaciones pudo disfrutar el pueblo, junto a reyes, aristócratas y prelados. Esta denominación refiere el tipo de espacio urbano que ocuparon, corrales y patios traseros de vecindad, y a que todas las obras teatrales profanas fueron llamadas "comedias", al margen de que contuviesen los tres géneros. Indudablemente, el teatro de Lope de Vega y Calderón marca una influencia determinante en el teatro europeo y particularmente en el mundo de influencia de lengua española. Delante del escenario, se situaba una parte del público del pueblo llano, los hombres. En el primer piso de la galería, enfrente del escenario, estaba la denominada cazuela, donde estaban las mujeres. En las galerías laterales tenían su lugar, sentados, las personas de mayor categoría social y en el segundo piso, se situaba la llamada tertulia, donde tomaban plaza hombres de letras y religiosos.

Pero nos queremos ahora detener un poco más en uno de los pasajes más influyentes en a posterior evolución del teatro y de la recreación escénica en general.



## 6.2.2 La alargada sombra de Shakespeare

En sus orígenes, en Inglaterra, la práctica escénica era naturalmente de tipo popular y como en España y en el resto de Europa asociada a otros entretenimientos de la época como los *misterios* (*mystery plays*) de temática religiosa y los destinados a solemnizar las festividades de los diferentes gremios; las moralidades u *obras morales* (*morality plays*), de carácter alegórico y representadas o los *interludios* cortesanos, piezas destinadas al entretenimiento de la nobleza (Belmonte, I. y otros, 1983).

Los nobles más destacados patrocinaban grupos de actores que llevaban sus nombres, compañías como *The Hundson Men* (luego *Lord Chamberlain's Men*), *The Admiral's Men*, y *The Queen's Men*, entre las más importantes. Por ello, contar con el respaldo de un mecenas era fundamental para asegurar el éxito de la obra en el futuro; incluso, en ocasiones, debían ofrecer actuaciones en sus palacios.

Las obras se representaban al principio en los patios interiores de las posadas, pero los desórdenes y reyertas que allí se originaban, así como el factor de la higiene, ya que las reuniones multitudinarias no la fomentaban, hicieron surgir paulatinamente leyes que regulaban la actividad teatral. Esto produjo la construcción de teatros fijos, más preparados para acoger público, en la periferia de la ciudad. Todo esto trajo una cierta consolidación de los recursos y profesionalización de los actores.

El primer teatro, llamado sencillamente *The Theatre*, fue construido en 1576. Más adelante se construyeron otros más hasta aparecer *The Globe* en 1599, utilizado por la compañía de la que formó parte William Shakespeare.

Aquellos teatros eran edificios bastante simples y fueron construidos siguiendo el modelo mencionado de los patios de las posadas; normalmente de forma hexagonal u octogonal y un escenario parcialmente cubierto que se internaba adelantándose un poco hacia el lugar del público en un arenal al aire libre y circundado por galerías repartidas en dos o tres pisos.

El escenario era una plataforma de tablas sostenidas por fuertes postes que disponía de dos niveles, el primero, a algo más de un metro de alto respecto al suelo de arena dispuesto para el público, disponía de una embocadura conformada por un alero y vigas de madera enyesada que imitaban el mármol y la apariencia de las columnas

corintias. A continuación, estaba la parte posterior un poco más elevada que disponía de un tejado en el que se ocultaba el aparejo necesario para manipular la tramoya y manejar los cambios de escena.

A partir de este sistema, para la puesta en escena se disponían cuatro tipos de espacios para las diferentes circunstancias en el curso de la representación: el proscenio, donde se escenificaban los palacios y salones; el segmento trasero en cambio se solía emplear para los acontecimientos que podían suceder en interiores. En su parte más profunda se realizaban las escenas que requerían cierta oscuridad, y en el piso de arriba se situaban los cuartos y los balcones. También existía una torre en la parte más alta para los momentos en los que los personajes pudieran situarse en un ambiente de fortificaciones.

El público tenía una fuerte presencia puesto que podía rodear parcialmente el escenario por tres lados y además estos teatros tenían un aforo muy considerable, por ejemplo, se calcula que The Globe podía acoger a unos 2000 espectadores.

La parca o rudimentaria escenografía, dejaba al intérprete el peso fundamental de la obra. En este sentido, técnicamente, se tendía interpretativamente a la sobre-interpretación, a cierta exageración en la dicción, en la prosodia o en los gestos y apoyándose en una llamativa vestimenta y en algunos objetos significativos del contexto.

Como las mujeres tenían prohibido interpretar en el escenario, los papeles femeninos eran realizados muchas veces por niños o por adolescentes. La palabra era una herramienta fundamental, y el hecho de que el escenario se adelantara algo hacia el público en el patio reservaba ese lugar para frecuentes momentos de monólogos.

Por otro lado, la ausencia de fondos pintados hacía frecuente que el actor, a través de la dramaturgia escrita, pulsase la imaginación del público. Uno de los más importantes recursos del escritor, -ahondando en la herencia greco-romana del primer teatro escrito- era la *hipotiposis*, es decir, el lucimiento de una viveza retórica que fuera capaz de acercar imágenes y emociones distantes y poco o nada relacionadas con el público. Debían tratar de abordarlo de forma peculiarmente emotiva hacia la imaginación y hacia los sentidos, incluso a veces hasta el patetismo, como si el público estuviese presente y asistiese a los sucesos que se estaban representando.

Ese público podía ser abigarrado y heterogéneo y por tanto el cóctel, en muchos casos, podía contener condimentos muy dispares, desde algunas alusiones groseras o chistes procaces, a la más rebuscada galantería culta o galantería amorosa.

La entrada más asequible, suponía presenciar la obra de pie y estar expuesto a los cambios meteorológicos; las más caras reservaban a la nobleza y a otras gentes pudientes, que podían tomar buenos lugares y asientos a salvo de lluvia o del sol.

Las transiciones entre las escenas más melancólicas y las más activas se sucedían rápidamente y, frecuentemente, se manifestaban por medio de duelos o peleas constituidas como animadas coreografías muy al gusto de aquella época. Por otro lado, el bufón (*fool*) es un personaje importante en el mundo shakespeariano, ya que constituye el ejercicio de cierta licencia de la libertad de expresión. En base a sus carencias mentales o físicas, podía en la ficción formular ideas, opiniones o reacciones en torno a cuestiones polémicas o que e, en otro caso, hubieran sido prohibidas viniendo de los personajes de mayor enjundia. De esta manera, cualquier crítica a la clase noble podría ser perdonada adjudicándose a un personaje singular, dadas las insuficiencias que sufre.

Sin duda, las obras de William Shakespeare tendrían gran repercusión y posteriormente también un enorme alcance por su fuerza dramática y por la profundidad con la que trató los temas que le eran caros al espectador. Tanto el teatro anglosajón como el Teatro del Siglo de Oro español junto con el de Molière desde Francia, que bebía de las formulas de la Comedia del Arte italiana, inspiraron el desarrollo posterior del teatro en Europa.

Con el paso del tiempo se fueron sofisticando los juegos de tipo escenográfico hasta cierta espectacularidad en el siglo XVIII con el teatro post-barroco, pero no es hasta la primera mitad del siglo XX cuando se producen las mayores innovaciones técnicas que disparan las nuevas posibilidades que ofrece la iluminación más precisa, los efectos de tramoya y escenografía, así como la mejora acústica y los efectos de sonido. Pero no queremos aquí ahondar en la historia de la literatura dramática y en este punto queremos continuar señalando detalles significativos de la evolución en la utilización del espacio escénico.

### 6.2.3 Del *Teatro a la Italiana* a los pioneros del teatro contemporáneo

Pasados los siglos XVII, XVIII y XIX, la tipología del "teatro a la italiana" había prevalecido hasta estandarizarse y extenderse. Se perfeccionaron los diseños de las estructuras y las herramientas de utilización en el escenario se tendieron a mecanizar. Así, surgió la edad de oro de la ingeniería escénica.

Con la electrificación, la utilización de la iluminación abre nuevas posibilidades para las puestas en escena. La figura del director de escena se va consolidando como alquimista de las esencias del arte escénico y se comienza un proceso para deshacerse de algunos de los conceptos más rígidos que habían subsistido hasta entonces.

El siglo XX será la época de las grandes transformaciones formales en el mundo del teatro. Cuando acababa de aparecer la electricidad, el suizo Adolphe Appia (1862-1928), fue un célebre escenógrafo que aportó nuevas concepciones del espacio en el teatro. A menudo en referencia a las óperas de Wagner, fue influyendo notoriamente con su obra y sus escritos la reforma de la estética de la puesta en escena teatral en los inicios del siglo XX.

Contrario a los decorados históricos realistas y partiendo de sus investigaciones y trabajos, Appia quiso poner en valor el factor tridimensional en la puesta en escena. Los matices de la sombra para él eran tan necesarios como los de la luz en su conexión entre el actor y su espacio de representación, entre el tiempo y el espacio.

Gracias a su trabajo sobre la intensidad de la luz, la forma, el color y el protagonismo del cuerpo humano del actor en el espacio escénico, Appia fue pionero de una nueva perspectiva de la puesta en escena a partir del concepto: "el principio de todo diseño es la luz". Igualmente, fue más allá en su afán innovador y preconizó que el "arte es actitud":

Esta actitud debería procurar el bien colectivo de nuestra Humanidad. Por el contrario; nosotros le hemos especializado y circunscrito al artista orador de la obra de arte. Así ocurre que cualquier historia del arte se ha convertido en una enumeración cronológica de obras y de sus diferentes procedimientos (...) Hemos abandonado nuestro asiento. Queremos ponernos en pie, y estamos dispuestos a todo tipo de violencia para obtenerlo. Buscamos arte; y lo queremos encontrarlo nosotros mismos. Rompemos las barreras, saltamos de un golpe los peldaños que nos separan del "podium", nos disponemos a la lucha sin pestañear.

(Appia ,1992, p. 189)

A través de sus concepciones sobre el espacio escénico critica con vehemencia el decorado ilusorio y aboga por utilizar elementos tridimensionales que propicien del juego y a los que la luz proporcione significación efectiva. Igualmente, pone en cuestión las barreras al uso entre la platea. Se convierte así en unos de los principales inspiradores de un nuevo lenguaje escénico que comenzará a afectar tanto al espacio escénico como a su dramaturgia:

El espacio es nuestra vida; nuestra vida crea el espacio, nuestro cuerpo la expresa. Para medir el espacio, nuestro cuerpo tiene necesidad del tiempo. La duración de nuestros movimientos mide pues su extensión. Nuestra vida crea el espacio y el tiempo, el uno para el otro. Nuestro cuerpo viviente es la Expresión del Espacio durante el tiempo, y del tiempo en el espacio.

(Appia ,1992, p. 189)

Otro nombre importante en relación al espacio escénico en la primera mitad del siglo XX es E. H. Gordon Craig (1872 -1966), actor, productor, director de escena y escenógrafo británico que añadirá una serie de elementos que van a reconocer al teatro como convención y como lugar de experiencias y de reflexión; el teatro sobrepasaría la mera ilusión de lo natural adquiriendo proporciones más significativas como forma de expresión artística. El espacio escénico pasa a ser una totalidad técnica y teórica en la que se muestra el trabajo del actor en el espectáculo. Graig resalta y amplía las relaciones actor/público y espectador/espectáculo. (Gordon Craig, 1995).

Para Gordon Craig, el concepto ambiental es la esencia de la escenificación, el evocarlos y propiciar que los objetos utilizados se conviertan en símbolos que puedan comunicar sentidos profundos. El actor es también un elemento de movimiento plástico conjugado con el gran movimiento que el director propone al conjunto de elementos de la escenificación, el actor desde su concepto, tiene la principal función de ser una “supermarioneta” humana.

El naturalismo, al que acusaba de todos los daños que aquejaban al teatro, era un enemigo a batir:

La tendencia a imitar la naturaleza nada tiene que ver con el arte;(…) No podemos esperar en deshacernos de un golpe de la tendencia a ser "naturales" en la escena, a pintar decorados "naturales", a hablar con un tono "natural"; el mejor modo que tenemos de luchar contra ello es estudiar las otras artes.

(Gordon Craig, 1995, p.37).

En suma, podemos decir que el valor tanto Appia como Gordon Craig fueron pioneros en convertir el espacio escénico en laboratorio de nuevas experiencias y tuvieron una enorme influencia en el devenir del teatro del siglo XX como arte multidisciplinar.

Al terminar la primera guerra mundial los diferentes movimientos artísticos que fueron surgiendo pulsaban nuevos caminos de experimentación que iban influenciando el arte escénico. Los futuristas, los constructivistas y otros movimientos en su experimentación planteaban nuevas opciones: la desaparición del marco de la escena, el fin de la caja escénica como "caja de ilusiones", la ruptura de los límites entre actores y público, etc.

Las secuelas que van produciendo sucesivamente las dos guerras mundiales crearon una gran turbulencia y confusión, muchos creadores practicaron el camino de la revolución y creyeron que posibilitaría cambios sustanciales en la vida y la garantía de una libertad artística y estética más completa.

Erwin Piscator fue uno de esos jóvenes creadores teatrales que como militante revolucionario trataba de poner en marcha un teatro político. Trabaja vinculado al *Central Theater*, la *Vabksbühne* berlinesa y la *Piscator-Bühne*. Mediante nuevos materiales, nuevos sistemas y máquinas incluso incluyendo la proyección documental cinematográfica. Igualmente señala el principio de romper con la separación entre los actores y los espectadores y que estos se conviertan en agentes activos de la puesta en escena. De esta manera, Piscator busca emocionar y hacer partícipes a los espectadores de una manera consciente en el proceso político.

En 1927, basado en los principios de Walter Gropius, escribe así sobre el espacio escénico y los teatros: "El estilo de arquitectura teatral que domina nuestra época es una supervivencia del absolutismo: es el teatro de corte. Su división en orquesta, balcones, logias y galerías reproduce la jerarquía social de la sociedad feudal" (Piscator, 1962, p.129.)

El también alemán Bertold Brecht, plantea el asunto político de manera diferente: el espectador no debe perder discernimiento ni lucidez, debe siempre reflexionar sobre su situación. Brecht plantea la renovación de la obra dramaturgica en todas sus estructuras internas persiguiendo un teatro nuevo de la era científica que sea capaz de hacer pensar y reflexionar a los espectadores.

Finalmente, no podemos dejar de mencionar la trascendencia de algunos maestros imprescindibles de la interpretación de actores como referencias insoslayables de todo el arte interpretativo durante el siglo XX y también en la actualidad, es el caso de Stanislavski, (cita) desde el realismo psicológico de su Teatro de Arte. El famoso método Stanislavski y todas sus consecuencias en los sistemas de formación de intérpretes para el teatro y el cine, constituyen por sí mismos en tema para otro estudio al hilo de lo que aquí nos proponemos exponer y por ello no nos extenderemos en ello.

Otro nombre que debemos mencionar es el de Meyerhold (1874-1940) que fue primero actor y luego también productor y director en el citado Teatro del Arte, fue un gran defensor del simbolismo y propugnaba un teatro de la convención consciente(cita). Fue un gran renovador de las formas escénicas y creador de la teoría biomecánica, a partir de la cual el actor debe ser un elemento productivo, que elabora un juego convencional, externo, apoyado en una profunda utilización del cuerpo en base a un espacio tridimensional. En sus obras utilizaba escenarios desnudos, objetos en lugar de decorados y una cierta disposición intencional de los movimientos. Su trabajo inspiró a otros artistas y directores de cine como es el caso de Eisenstein, que empleó en sus películas actores que trabajaban según la filosofía de este creador. Más tarde se opuso al realismo socialista. Cuando Stalin atacó todo arte de vanguardia y experimentación, sus trabajos fueron considerados alienantes para el pueblo soviético y fue encarcelado para tiempo después morir fusilado.

En toda la segunda mitad del siglo XX, el director de escena adquiere una gran importancia y una libertad inusitadas; se convierte de esta manera muchas veces en una especie de práctico coautor a partir de su visión de las específicas necesidades escénicas de cada puesta en escena.

Tras el paso de las dos guerras mundiales, el teatro se debate en una serie de importantes intentos por romper sus clichés, sus convenciones. A partir de los años sesenta, con la aparición del Happening y el contacto fructífero y más abierto con otras artes, aparecen nuevas fórmulas y formatos.

## *-El Teatro de la Crueldad*

El francés Antonin Artaud (1896-1948), nombre clave en el cambio de orientación que acabamos de señalar por la influencia de su obra e ideas dramáticas, ha sido considerado por muchos especialistas como "el padre del teatro moderno" en su búsqueda de caminos interdisciplinarios hacia un arte absoluto y "total".

Heredero del dadaísmo, formó también parte posteriormente del movimiento surrealista. Las visiones anti-burguesas de la vida y del arte impregnan la totalidad de sus propuestas. Quiso diagnosticar la enfermedad de la sociedad y la necesidad de su curación, a partir de una experiencia teatral de características rituales. Arte y vida se identificarían a través de una ruptura de las convenciones tradicionales. El inconsciente, sin los condicionantes falsos de la razón, habría de imponerse permitiendo que la verdad inconsciente aflorase a la luz por medio de la aproximación de sueño y realidad, del rechazo de la palabra, de la búsqueda del yo interior.

Formuló que el teatro debería emprender un camino: el de afectar al público tanto como fuera posible, para ello, la luz, el sonido podían jugar de modo extraño y perturbador (En un trabajo acerca de una plaga, los sonidos utilizados fueron tan inquietantes que provocó que durante el espectáculo algunas personas entre el público vomitaran).

*"El teatro y su doble"* (1938), su libro referencial que ha ejercido una gran influencia en la historia del teatro mundial, está formado por dos manifiestos, en ellos expresaba su pasión por formas de teatro orientales, por el teatro y danza balinesa particularmente, por su precisión física por su carácter de codificación ritual. Esto resumía para él la contraposición entre la cultura oriental, mística, y la occidental, realista; La primera se apoyaba en los gestos, el movimiento y los símbolos, en el ritual y la trascendencia; la segunda, en el diálogo y en la palabra escrita, en la ética y la moralidad. Artaud admiró profundamente la actitud de los actores balineses, entregados a un teatro que pretende trascender la realidad, entrar en contacto con la vida interior, arrancar las máscaras para alcanzar el inconsciente. Los personajes representaban estados metafísicos, la acción se presentaba en fragmentos simultáneos y múltiples; se eliminaba la comunicación verbal, reemplazándosela por sonidos y ademanes que, juntamente con varias configuraciones físicas, formaban imágenes jeroglíficas.



Acuñó así el concepto de "Teatro de la Crueldad", con el que quería apelar a una determinación física y violenta que destrozase la falsa realidad. Consideró que el texto había sido el tirano del significado, y perseguía un teatro hecho a base de un lenguaje único, entre el pensamiento y el gesto; analizaba lo espiritual en términos físicos, y tomaba toda expresión como expresión física en el espacio. Para él, los sueños, los pensamientos y las ideas tomadas como delirantes, no son menos trascendentales que lo que comúnmente se considera como real. La "realidad" parece ser un acuerdo, el mismo acuerdo que el público puede aceptar cuando presencia una escenificación.

*-El cuerpo y la mente como protagonistas de la experiencia escénica*

Influido por Antonin Artaud y el teatro oriental, Grotowski (1933-1999) quiso incorporar al psicologismo del método de actuación de Konstantín Stanislavski, un profundo tratamiento físico. Defendió la práctica de un teatro ritual, como ceremonia y liturgia, que se centraba en el actor y en la relación actor-espectador. Su concepción teatral está recogida en la obra *Hacia un teatro pobre* (1968), que ha influido notablemente en el teatro europeo. Desde esta propuesta de renovación radical, Grotowski rechazó la primacía del texto en la base del arte teatral; de hecho, sus adaptaciones de obras clásicas fueron libérrimas: Igualmente, quitó trascendencia a los elementos escénicos tradicionales: vestuario, iluminación o escenografía estaban prácticamente ausentes en sus escenificaciones por considerar que desviaban la atención de lo esencial: la interpretación a partir del cuerpo del actor. Por ello, su trabajo dramaturgico priorizaba el trabajo actoral a través de un exigente esfuerzo físico corporal y psicológico buscando conseguir la interacción y cierta implicación del espectador.

Ante la carencia de escenografía, maquillaje y el uso mínimo de elementos de luz y vestuario, el teatro pobre pone así énfasis en el trabajo del actor; se pretende eliminar las resistencias que el organismo del actor produce ante ese conjunto de elementos, que podrían considerarse barreras, permitiendo al actor explorar y experimentar sobre su propio cuerpo para lograr fluir sensaciones, imágenes y sonidos, expresiones faciales, movimientos corporales, ritmos, etc., sin tener que recurrir a otro tipo de ayudas (uso de maquillaje, vestuario o efectos de sonido). Esto implica que el trabajo del actor es

constante en cada momento de la escenificación para la consecución de una experiencia singular tanto para el actor como para el espectador.

*-Las diferentes culturas, los diferentes públicos y el teatro*

Peter Brook (1925), a partir de su trabajo teórico de referencia, *El espacio vacío*, es un gran creador que ha tenido una gran actividad e influencia, siempre partiendo de una idea de teatro muy elemental, basado en gestos, en ambientaciones simples o conceptuales, movimientos y diálogos fundamentalmente cortos. Formuló que la investigación debía ser la base fundamental y constante en la representación y en la actuación. Eso era algo que una compañía profesional que tuviera que vivir de ello no podría afrontar. El esfuerzo de este proyecto cristalizó en una nueva estructura para la que pudo obtener fondos: un centro internacional e intercultural de práctica e investigación teatral. El objetivo era conformar un grupo de experimentación que sirviera de semilla para otros nuevos grupos. Buscaban aquello que otorga vida a una forma de cultura, lo que se pueda hallar detrás de ella, para lo cual, el actor debería neutralizar los estereotipos de su propia cultura y sus sistemas básicos de códigos basados en palabras compartidas y hábitos culturales.

Viajó con pequeños grupos; se interesó por la expresión teatral asiática (*Mahabarata* fue uno de sus trabajos más señalados). Atravesó luego una gran parte de África, con sus grupos actuó en poblados aislados o en campamentos en medio del desierto; para minorías raciales y todo tipo de sectores sociales, desde niños o ancianos a discapacitados físicos y mentales o sordomudos.

El polifacético Tadeusz Kantor (1915-1990) fue un pintor, artista de *assemblage*, director de teatro, escenógrafo, escritor, actor y escritor teórico de arte. Sus presentaciones teatrales revolucionarias y su actitud artística, se inspiran en el constructivismo, el dadaísmo, la pintura informal y el surrealismo.

Las artes y el teatro estaban estrechamente relacionadas para Kantor. Se podría decir incluso que fue un pintor que pensaba en imágenes utilizando actores, accesorios y objetos como forma y como color. Él mismo llegaba a denominar su trabajo como arte total.

Después de la guerra, su arte estuvo cercano al surrealismo, a la pintura de acción, al arte informal o el expresionismo abstracto, aunque el propio Kantor prefería el término arte informal.

A partir de los años 60, centró su actividad en la creación de ensamblajes, embalajes y performances. El concepto de *embalaje* supone que un ser humano o un objeto es colocado dentro de algo o envuelto en mantas o paños. El *packaging* (de utilización posterior muy común en las artes visuales), también aparecía en sus representaciones teatrales. Otro elemento usual en Kantor son las referencias manifiestas a obras de arte clásicas como, por ejemplo, a obras de Velázquez y Goya.

Por otro lado, influido por la última vanguardia de su época procedente de Estados Unidos, introdujo el concepto de happening en Polonia. En su obra *Sinfonía de las olas* (1967), en un puerto marítimo, desde un atril de director en el agua en una popular playa turística, un hombre dirigía las olas mientras los espectadores eran invitados a tratar de reconstruir, de forma viviente, la pintura de Géricault *La balsa de Medusa*. En *La carta* (1968), siete carteros transportaban un sobre de catorce metros de largo a través de las calles de Varsovia.

La importancia de los objetos y su interés por su utilización artística (sillas, camas, armarios y todo tipo de artilugios existentes o levemente modificados), caracterizaron las intervenciones artísticas de Kantor en el teatro. A principios de los 60 había creado la compañía Cricot 2 en la que proponía un teatro cercano a la idea de Happening y de Teatro del Absurdo. A partir de una estética bien definida, la utilización de objetos y elementos materiales, la yuxtaposición de maniqués como actores y de actores reales producían resultados muy contundentes. A esto habría que añadir que, en sus últimos años de actividad, el propio Kantor podía entrar o salir de la escenificación modificando colocaciones de objetos, posiciones de los actores o auto-representándose a sí mismo.

Mencionaremos finalmente otro importante pionero y podremos así hacernos eco también de una de sus últimas reflexiones acerca del teatro durante el pasado siglo y en su momento actual. Eugenio Barba (1936), de origen italiano, fundó en Holstebro (Dinamarca) el Odin Teatret, una de las compañías más influyentes en la evolución del teatro europeo de finales del siglo XX. Acuñó el concepto de *Tercer Teatro* (muchas

veces asociado a la idea de “Teatro de calle”), como mezcla de técnicas teatrales contemporáneas y tradiciones ancestrales. Fue fundador en 1979 de la *Escuela Internacional de Antropología Teatral*, una escuela itinerante que realiza sesiones periódicas a petición de instituciones nacionales o internacionales que se encargan de la financiación y se propone investigar, mediante sesiones y clases prácticas, cualquier forma de teatro, danza y expresión corporal tan distantes entre sí como teatro *Nō* japonés, danzas *Kathakali* de la India, pantomima clásica europea u *Ópera China*.

Finalmente, transcribimos aquí unas palabras suyas acerca de la última historia del teatro, que perfila una mirada de algunos aspectos interesantes hacia la coyuntura actual que puede vivir el arte teatral, ya en pleno siglo XXI, en este escrito, “*Una pregunta que surge de la historia del teatro*”:

El teatro como lo entendemos hoy nació en Europa en el siglo XVI como actividad comercial con el solo fin de ganar dinero (...) Separadamente se desarrollaba el teatro de los amateurs. Ya que no dependía del criterio del consenso y de la remuneración de los espectadores, podía ser más osado. Llevó a cabo, involuntariamente, una revolución copernicana: el teatro es necesario para quien lo hace, no solo por razones económicas, sino también como necesidad cultural y espiritual. Una isla de libertad, para resumirlo en una fórmula simple.

Esta revolución copernicana fue absorbida en el siglo XX por el teatro profesional con sus espectáculos comerciales. Esta otra cara de la necesidad del teatro era el signo de su ennoblecimiento. Los actores fueron elevados al nivel de artistas e intelectuales. Sin embargo, era obvio que, aplicada a las reglas de la profesión, la revolución copernicana, nacida en las regiones de los aficionados, estaba destinada a fracasar al intentar sobrevivir en la esfera económica del comercio de los espectáculos. Dio vida a empresas luminosas que tarde o temprano se encontraron con las leyes del mercado, y desaparecieron a los pocos años. Encontró alivio y recursos cuando comenzó la era de las subvenciones y del mecenazgo muchas veces regulado por las leyes del estado. ¿Cuánto habría podido vivir Stanislavski y su Teatro de Arte de Moscú sin subvenciones?

La era de las subvenciones permitió el fulgor del teatro del siglo XX, la edad de oro de nuestra profesión. Hoy no es extraño ver a un actor premiado con el Nobel de literatura, o condecorado y con doctorados honoris causa. Son el signo tangible de una discriminación finalmente superada. Desde el punto de vista de la historia de la cultura es la caída de un preconceito de siglos. Desde el punto de vista de la historia del teatro es el final de una era.

Este final coincide con el momento en el cual el teatro, en su totalidad, se vuelve un género minoritario y arcaico en el universo de las formas espectaculares de nuestro tiempo.

(Barba, 2019).

## 6.3 EL PÚBLICO COMO PARTE EN EL ARTE ESCÉNICO

### 6.3.1 Convención en la Escenificación

El concepto del término “convención”, se aplica a partir del propio lenguaje verbal, de la idea de aquello que se da por hecho o sobreentendido. En el caso del teatro, se trata de un elemento recurrente cuyos rastros más patentes nos han sido conservados y transmitidos a lo largo de su historia desde las propias fórmulas escénicas escritas en los textos dramáticos. Las resoluciones, a través de sus escenas y también por muchas importantes acotaciones textuales, tan propias del teatro como género literario, explican o especifican a menudo las formas puntuales para la escenificación de una obra. De esta manera, por ejemplo, podemos deducir cómo los llamados “apartes” suelen ser monólogos en el que el personaje comunica determinadas informaciones que formaban parte de la obra o de su personaje al espectador conduciendo o centrando su atención y abstrayéndole de la escena general que se haya dentro de su óptica visual.

Podríamos describir la convención teatral como un conjunto de claves que se activan para que la emisión y la recepción de la escenificación puedan desarrollarse de forma fluida. Pone en juego recursos de carácter artístico, algunos de ellos tan propios del arte teatral como los mencionados “apartes”. En suma, se trata de un acuerdo tácito entre los emisores y el público mediante pautas determinadas y fáciles de asumir al instante para que puedan ser aceptadas de forma ágil por el receptor de la escenificación.

Esta convención debería englobar todo aquello que es objeto de acuerdo entre los asistentes al espacio de exhibición y los intérpretes desde el escenario para producir la comprensión del juego dramático y la ficción escénica propuesta.

La primera consecuencia de este pacto no escrito entre las dos partes fundamentales de la representación es que la convención escénica parece ligada a una cierta verosimilitud de

la propuesta. Al tratarse de un arte eminentemente presencial de ambas partes, público e intérpretes, en la que el juego propuesto viene propiciado por la evolución y dinámica de esencia visual de figuras humanas en directo, ello parece conllevar una imagen de tipo realista. Este aspecto mimético parece necesitar cierta verosimilitud básica y podría señalarse como un elemento muy propio del arte teatral.

Con esto queremos señalar, como ya profundizaremos más adelante, que la prevalencia de la imagen y la proporción de la figura humana y de su entorno (objetos y ambientaciones proporcionadas a ella), conducen a una transmisión y percepción de una estética poco proclive a lo abstracto. La tipología de imágenes finales desde el espacio escénico es netamente figurativa y tal contundencia física de esas imágenes está determinada por la insoslayable proyección de proporciones de figuración que remiten a algún tipo de realismo estético de figuras, objetos y fondos deducibles por las resonancias de ambos factores: la imagen humana y su entorno.

No es fácil entrar en detalle en los elementos que concurren dentro de la “convención escénica”. Sin embargo, si debiéramos partir del elemento esencial, este sería el de la base cultural y social del público al que va dirigido, ya que es en su ideario y en sus referentes en los que se basa todo acuerdo de entendimiento en la representación. Esta sería la esencial franja de códigos, pero, prosiguiendo con los receptores desde fuera del espacio escénico, también habría otro elemento emisor activo, el del propio lugar de la representación y sus resonancias ideológicas, vivenciales, jerárquicas o funcionales, el tipo de organización del evento o la institución que lo pueda promover o si fuera de carácter privado. Todo ello, es el caldo de esenciales condimentos connotativos y denotativos en el que la convención teatral se desenvuelve.

Para que la convención teatral funcione debe incluir también unas condiciones de recepción imprescindibles para que este acto comunicativo se desarrolle en buenas condiciones: una buena visual, buena audición para el público y en general un lugar en el que cada espectador pueda asistir para pasar su tiempo de forma cómoda o al menos lo más agradable posible.

Cuando la mirada y la atención del espectador son demandadas desde un espacio de representación en tiempo presente, se ponen en marcha sus canales de recepción sensorial mediante la comunicación sonora y visual fundamentalmente. En raros casos, también

pueden ser pulsados otros sentidos: el olfato, el tacto..., pero como hemos señalado, nos encontramos esencialmente ante una propuesta espectacular presencial de tipo audiovisual y, como tal, básicamente visual y sonora.

En este contexto, aparecen primeramente las condiciones para una convención con el espectador, facilitando la comunicación de estos aspectos visuales y sonoros. La escenificación debe mostrarse por ello, dentro del haz óptico de los espectadores y tendrá que tener en cuenta lo relacionado con las leyes de la perspectiva; pero no sólo de un espectador, sino del número de asistentes que pueda estimarse *a priori*.

Junto con la parte visual, se facilitará igualmente la audición, no sólo de forma general, sino que cada intérprete debe cuidar su propia proyección vocal, dicción, prosodia...

Cualquier problema relacionado con los factores mencionados, puede socavar la credibilidad puntual que pretenda sostener la propuesta escénica dañando igualmente su comprensión global por parte del espectador.

Como señalábamos, el concepto de convención supone una serie de factores implícitos a la escenificación que juegan y discurren en el rango de las pautas sociales de la comunicación y de la cultura en la que se inscriben. Los comportamientos en la ficción escénica, la reconstrucción imaginaria física y material en el escenario, tienden a completar la propuesta que el espectador recibe. De este modo, trataremos de reconstruir un espacio mentalmente si vemos un actor con un hacha, pero no sabremos si estamos en un interior o un exterior si no percibimos algún otro dato visual: hojas en el suelo o un árbol o cierto número de árboles representados que nos lo evoquen. De la misma manera, podremos penetrar más fácilmente en esa reconstrucción, si los árboles materializados son más “creíbles” en su representación, entendido este término - no tanto en la similitud con un árbol real - sino estrictamente en la sensación figurada de árbol. El espectador sabe perfectamente que ese árbol no crece desde el subsuelo del escenario, pero adopta, a modo de acto de fe, esa imagen propuesta y resuelta con mayor o menor gusto estético.

En definitiva, el público asume imágenes de objetos representados “in situ” que muchas veces combinan la imagen o figura conocida del objeto con elementos de espacios virtuales que no pueden ser otra cosa que reconstrucciones o recreaciones de ámbitos y de lugares que de otra manera sería imposible ubicarlos nunca en un escenario. Por lo

tanto, esa intencionalidad de la re-presentación espacial de algo, en términos generales, suele estar patente en el mundo del arte escénico.

Accionar la dinámica de movimiento humano, dentro de sus ámbitos de entornos espaciales, por medio de una de una escenificación, implica una cierta recreación tridimensional en la propuesta de imagen espacial. Con ello, las correspondientes decisiones estéticas con respecto a las formas de objetos, fondos, texturas, colores, etc., es decir, en suma, la lectura de imagen espacial, debe mostrarse en consonancia con ello y parece conllevar a un protocolo implícito de resolución artística asociada a lo figurativo.

El espectador sabe que esa dinamización de imágenes propuestas, a través a partir del movimiento humano solamente o con el apoyo de más medios de sonido o de imagen, tiende a corresponder con fijadas a elementos cotidianos o imaginables, por eso, al mismo tiempo, crea códigos de adaptación que puedan facilitar la recepción del mensaje propuesto.

Entre las convenciones específicamente teatrales, la obvia, “*cuarta pared*” - en la que, de entrada, el público observa desde una cuarta pared- es la recurrente convención típica del teatro. Desde este tópico conceptual situamos al espectador a presenciar, como invitado ocasional de lujo, a modo de “voyeur”, lo que ocurre en un espacio de geometrías – la llamada *Caja Escénica*- y que reporta básicamente hacia un espacio acotado o habitáculo cerrado. Tal vez por esa sensación de encerramiento, la estética del teatro tiende a fundirse mejor en la representación de espacios interiores. Por el contrario, suele ser más problemática, tanto por su dificultad formal y material, como por su coste, la evocación de espacios exteriores. De igual manera, desde el espectador, es más complicado entrar en la convención de la imagen “prefabricada” o figurada de cualquier espacio natural a no ser que la escenificación tenga una especial buena solución artística para tales evocaciones.

Aun así, durante siglos, se utilizó el fondo pintado para las recreaciones en imagen de los diferentes espacios. A partir de mediados del siglo XX este tipo de soluciones fueron denostadas y cualquier escenógrafo que se preciase no hubiera admitido fácilmente como herramienta clave un decorado pintado como fondo único. A pesar de ello, la utilización de la convención de la imagen del espacio a través de un fondo representado, se utiliza aún mucho en el teatro escolar y en el teatro amateur. En el teatro convencional, por el



contrario, se ha pasado directamente hacia la proyección de fondos o a efectos combinados.

Hablamos de la escenografía como plasmación visual básica y material de la escenificación. Es el núcleo objetual a través del cual el espectador debe asumir el código de lo que se escenifica y no preguntarse en ningún momento de la representación si eso es o no es “verdad”. Tiene que asumir completamente la “atmósfera” de la representación y creérsela.

No debemos olvidar además los cortes de separación entre escenas o de actos, los oscuros y los cambios de escenografía. Efectivamente, uno de los grandes problemas de la representación escénica son los cambios de escenario. Una escenificación será más compleja si los espacios representados son más en su número y más dispares en su evocación. En cada parón en la escenificación, para hacer una modificación importante en el espacio escénico –normalmente sobre un fondo musical-, se sucederán intervalos de tiempo –aunque sean muy breves- en los que el espectador pueda perder, de alguna manera, la concentración sobre lo que está presenciando.

Por lo tanto, los cambios de espacio suponen una gran dificultad tanto en lo material como en su ejecución en el mínimo tiempo posible y son también un código de emisión en la comunicación, una convención con respecto al cambio de lugar o de tiempo. De esta manera, es también una pieza de construcción clave en la escenificación porque sirve al espectador las “partes visibles” del espectáculo, señalando, si fuera preciso, los finales y los comienzos de las piezas que la componen. Igualmente, lo es en lo que respecta a la posible ganancia o pérdida de ritmo del espectáculo, ya que es un factor clave cada corte puntual en lo que respecta al concepto global del ritmo del espectáculo que recibe el espectador.

Como señalábamos, bajo la convención de la *Cuarta Pared*, los actores se comportarán habitando el espacio escénico, sin tener en cuenta la presencia del público, salvo en otro tipo de convenciones propias del teatro como los apartes dirigidos al público, recurso muy utilizado en la historia de la literatura teatral. Efectivamente, la excusa del monólogo para reportar sucesos no escenificados, descripciones, emociones, etc., es una fórmula recurrente.

Para un actor dramático, un monólogo será también el desafío en el que demostrar su capacidad interpretativa. Para un actor cómico, igualmente, será el instrumento en el que pueda calibrar su versatilidad en el campo del humor: la “vis” cómica. De hecho, la televisión propició una nueva área de desarrollo para este viejo recurso típicamente teatral. Ahí tenemos los programas de monólogos cómicos que han sido explotados durante años prácticamente hasta la extenuación. Igualmente, a partir de la primera década de este siglo, se ha utilizado eventualmente ese recurso también en producciones audiovisuales – habitualmente alérgicas a que el actor mire o se dirija directamente al objetivo- otorgándoles cierta singularidad con la narración a cámara en escena por parte de sus protagonistas (“*House of cards*”, “*Fleabag*”, etc.)

### **6.3.2 Disrupciones a la convencionalidad escénica: Teatro Absurdo y Happening**

Esa “licencia” que puede tener un personaje para parar o salir de tiempo y lugar y dirigirse al espectador de forma casi absurda en relación a la formalidad en la que se desarrolla el acto nos da pie para tratar brevemente esta palabra que en el teatro tiene incluso un género propio: el Teatro Absurdo.

El llamado teatro del Absurdo fue y es aún una corriente poderosa en la historia del teatro. Si escarbamos en la propia denominación, podremos relacionar la palabra absurdo con el latín y con la idea de la sordera voluntaria o no. Al igual que le sucedía a la fornida señora que solía salir de *partenaire* y que hacía oídos sordos a la vista del espectador a los disparates de Groucho en las películas de los Hermanos Marx, resulta siempre algo chocante asumir en una representación un monólogo en un *aparte* mientras los otros intérpretes prosiguen en la representación como si tal cosa.

Siendo tanto el aparte como el monólogo convenciones propias de la escenificación teatral, su utilización supone también una espada de Damocles sobre la dinámica activa del ritmo de las imágenes y los personajes en una representación. Ello supone la inserción de un paréntesis en la acción general y visual, un soliloquio de referencias creadas, de imágenes evocadas de acciones, emociones, etc., en definitiva, de ideas recreadas verbalmente, que como hemos dicho, se deben resolver por el arte o la pericia del autor del texto y la habilidad actoral mediante mejores o peores recursos expresivos del intérprete.

Esa situación “absurda” que produce la convención teatral del *aparte* y su monólogo quizá revele algún detalle de lo bien que ligan la idea del absurdo de *facto* como recurso y la implantación de este movimiento en el teatro. Si comenzáramos a recapitular renombrados autores, el número de ellos ligados de alguna manera a este género puede ser sorprendente: Luigi Pirandello, Albert Camus, Samuel Beckett, Ionesco, Adamov, Genet, Pinter, Artaud, Arrabal, Mihura, incluso Wilde...

Volviendo a la fórmula del monólogo, cabe señalar su éxito televisivo. Es claro que proviene del mundo teatral pero también de cierta tradición en los años 30 del pasado siglo en los circuitos de los bares de copas. Se trataba inicialmente de gente humilde poseedora de gracejo cómico y, naturalmente, facilidad de expresión, de palabra y poder de entretenimiento. Este movimiento dio en llamarse *Stand-up comedy* llegando a convertirse posteriormente en show televisivo de gran éxito en el programa *Saturday Night*, en el que se dieron a conocer actores como Eddy Murphy o Steve Martin. En España, los monólogos de Gila nos vuelven – sorpresa- a evocar el absurdo en uno de sus trabajos más recordados “*¿Es el enemigo?*”, acerca de la guerra. Pero la marea del monólogo cómico vino entre nosotros por parte de Catalunya, lugar del estado con tradición y práctica teatral a raudales, que con nombres como Rubianes o Buenafuente condujeron poco después al programa “*Club de la Comedia*”, etc. Todo ello abrió el paso a la fiebre posterior en circuitos teatrales y televisivos que acabarían con la presencia de un canal televisivo prácticamente exclusivo a base de monólogos.

Finalmente, como apunte de detalle acerca del tándem de la convención del *aparte/monólogo*, habría que señalar algunos experimentos interesantes enfrentados por Stephen Berkoff, actor en *La naranja mecánica* (1971) de dilatada en cine y también como escritor teatral. Un ejemplo de ello se puede percibir en algunas de sus obras como la

titulada *Kvech* (1991). Berkoff enfrenta en la dramaturgia de esta obra el llamado *subtexto del personaje*, desde la contraposición entre la idea de la proyección de los personajes en su identidad social frente la propia Identidad personal (ver Goffman xx, capítulo anterior), tratando de que emerja en escena lo que realmente piensan los personajes en cada momento, en un juego continuo de *off* y *on*. De esta manera, el público conoce en cada momento el verdadero pensamiento interior de cada uno de los personajes en contraste con lo que emite verbalmente en la acción de cada situación.

Por otro lado, a partir de finales de los años cincuenta del pasado siglo, con la aparición de propuestas del llamado *Happening* desde las artes plásticas, fueron apareciendo propuestas en las que el público entra en el espectáculo en un tipo de situación en el que tiene un papel o forma parte de la credibilidad de la propuesta Illa Morell, J. (1979). El *Happening* (del inglés *evento, ocurrencia, suceso*), suponía una manifestación artística, a menudo multidisciplinar caracterizada por la búsqueda de una directa participación de los espectadores y por la utilización de la improvisación para su realización. Los happenings dieron lugar al desarrollo del llamado *performance art* y al teatro de participación.

La propuesta de *happening* artístico tiene como objetivo el producir una obra de arte que *no* se focaliza en objetos sino en la propia articulación del evento a organizar, abriéndose a opciones imprevistas con la participación del público. Los espectadores tornaban así en parte activa de la propuesta, dejando a un lado su rol pasivo para experimentar su propia expresión emotiva.

Pero antes de la aparición del *Happening* y luego del "Performance art" y el "Body Art", ya habían visto la luz los primeros importantes referentes de las acciones en vivo a través de pioneros artistas de diferentes movimientos vanguardistas como el Futurismo, Constructivismo, Dadaísmo o Surrealismo y nombres como Tristan Tzara, Richard Huelsenbeck, Kurt Schwitters, etc.. Las exhibiciones poco convencionales en el caso del *Cabaret Voltaire*, tendrían gran relevancia y trascendencia con el paso del tiempo y podríamos concluir que la práctica de la performance actual es heredera de aquellos movimientos.

En todo caso, resulta significativo que las primeras transgresiones en cuanto a la relación entre escenificación y público y de la capacidad expresiva de otros elementos escénicos relacionados con las formas, colores, imágenes e incluso con los textos, provinieran del

mundo de las artes plásticas que tomaban así la acción actoral y el espacio escénico de forma bastante rupturista para la época.

### 6.3.3 Experiencias entorno al juego del rol del público

En lo que respecta a la ruptura de moldes con respecto a la relación al binomio ente la actividad escénica y el papel del público, querríamos citar a continuación algunos casos muy significativos en el ámbito más próximo, el del teatro del estado español a partir de los años setenta del pasado siglo.

El teatro independiente catalán de los años 70 y 80 se significó, en muchas ocasiones, en la proposición de juegos de convención teatral que comprendían al público. Grupos históricos como *Els Joglars* ejercieron este tipo de propuestas de forma exitosa, con planteamientos en el que el rol del público formaba parte del planteamiento, aunque esto no implicara que rompiese su pasividad de modo alguno. Cabría citar, entre otras: *Olimpic Man Mouvement (1981)*, cuya convención básica era la de un mitin político para-fascista del cual los espectadores reales presentes eran su público y en el que preconizaba un movimiento político alrededor el culto al cuerpo y vida sana, la admiración por el arte contemporáneo, etc. Ya anteriormente, había producido *M 7 Catalonia (1978)*, obra en la que el público jugaba pasivamente el rol genérico de espectadores extraterrestres que presenciabas una conferencia-exhibición por parte de dos actrices androides acerca de una cultura (la cultura catalana) totalmente desconocida para su planeta y denominada bajo la denominación de *M7Catalonia*. En esa exhibición al público nativo extraterrestre, unos ejemplares humanos discurrían por el escenario para ser observados en sus rarezas (relaciones con objetos: mesas, bolsos de mano, preparación de paellas). Un planteamiento formal muy similar a esta convención de “conferencia teatral” ilustrada con personajes, ocurría también años después en la obra *Los Virtuosos de Fontainebleau (1985)*, pero en este caso el tema era muy diferente. Los intérpretes-músicos de cámara

franceses-, ante la ignorancia musical de ese público español que podían percibir o suponer en las caras de los espectadores a los pocos minutos de ofrecer su comienzo de concierto de cámara, lo detenían y se colocaban unas batas blancas y aplicaban al público una suerte de “cursillo pedagógico-musical para países del tercer mundo” que rápidamente se transformaba en conferencia/exhibición acerca de las magníficas aportaciones de la cultura francófona, jugando con la exaltación de todos los tópicos del conocido chauvinismo francés (desde la tortilla francesa al mayo francés, etc.) e ironizando en comparaciones vergonzantes con las costumbres poco europeas y el tópico atraso cultural español.

Esta oleada de trabajos escénicos en los que el público tenía algún tipo de rol en la propuesta tuvo también su fruto importante en Euskadi. El grupo de teatro independiente *Cómicos -Kilikilariak*, en 1976 planteó el espectáculo al aire libre *Tripontzi Jauna* que fue influido por algunos montajes importantes del teatro francés de la época, sobre todo por las obras *1789* del Théâtre du Soleil de 1970 -acerca de la historia de la revolución francesa- y el espectáculo *De Moises a Mao* (1973), de Le Grand Magic Circus, una historia del mundo en clave cómica.

La obra *Tripontzi Jauna* que tuvo la colaboración de Bernardo Atxaga en sus partes textuales en euskera, trataba la historia de Euskadi desde la cristianización hasta el franquismo. Se trataba de un espectáculo al aire libre, muy al estilo de los grupos estadounidenses, como *The San Francisco Mime Troupe* y el grupo *Bread and Puppet* que funcionaron en los años inmediatamente anteriores en el entorno del movimiento del Happening y en medio del caldo de cultivo que supuso la oposición a la guerra de Vietnam.

En el caso de esta obra, se jugaba a partir de gran aparato de escenarios móviles y uno fijo, sin asientos para espectadores y con una cierta participación abierta al público presente hacia la figuración de personajes en determinadas escenas a modo de rápidas ayudas que los propios actores solicitaban rápidamente y propiciaban repartiendo objetos, sombreros, etc. Se ayudaba así a la recreación de determinadas imágenes en escenas de recreación histórica (banderizos Oñacinos y Gamboinos, carlistas y liberales, anarquistas, socialistas, fascistas, nacionalistas), facilitando la sensación de la consecución de cierta imagen de grupos de personajes de un modo “express”. Es decir, los participantes del público en la calle se encontraban de repente en un momento de la obra con alguien en el lugar que ellos ocupaban que les daba un estandarte para que lo sostuviese o le endosaban

algo para ponerse en la cabeza o en el cuerpo de forma instantánea, o le entregaban un objeto (una lanza, un cirio, una escopeta, una bandera) y les animaban a seguirles en su actividad puntual escénica en la obra.

La presencia de un potente audio con micrófonos en directo y sonidos pregrabados, la utilización de máscaras, pirotecnia y diferentes espacios y ubicaciones de escenarios hicieron de este espectáculo un montaje singular que además fue pionero del teatro profesional y muy difundido en gran parte de Euskadi.

Una propuesta para el público bastante similar practicó este grupo algunos años después en lo que fue su último montaje, *Makina Beltza (1980)*, sobre el conflicto antinuclear que estaba viviendo Euskadi entonces. El grupo había creado así un cierto estilo propio para abordar el teatro al aire libre: participación puntual de los espectadores, escenario fijo a partir de andamios de mecano-tubo y dos o tres escenarios móviles más que, con sus ruedas, se desplazaban, con la ayuda de algunas personas dentro del espacio de la plaza pública o el frontón o espacio abierto.

A pesar de la desaparición de *Cómicos-Kilikilariak*, otro grupo de actores que creció viendo estos espectáculos tomó el testigo algunos años después en una línea similar en cuanto a la forma. El grupo *Markeliñe*, que en un principio había comenzado en un camino cercano al mundo del mimo y la pantomima, muy en boga a comienzos de los 80 con el grupo catalán *Tricycle*, incorporó este tipo de modus operandi como base de sus espectáculos de calle perfeccionando las opciones y requerimientos técnicos para el sonido que eran imprescindibles para plantear los requerimientos de espacios públicos abiertos.

Girando ahora hacia el teatro de interior, en 1987, *Maskarada* planteó una puesta en escena de la obra de Patrick Süskind “*El Contrabajo*”, que fue ampliamente distribuida en Euskadi (más de 370 representaciones en Euskadi) en la que el protagonista único, un contrabajista funcionario de gran orquesta, incluía a los espectadores como presuntos invitados ocasionales en su apartamento insonorizado, repartía bebidas e incluso hacía algunas demostraciones de la presunta insonorización de su casa (valiéndose de diferentes fuentes de sonido ocultas) e interactuaba con ellos de una forma muy próxima ya que la puesta en escena se adaptaba al espacio existente y el actor se movía y sentaba en cada momento con espectadores diferentes entrando en cuestiones de intimidad.

Para terminar, citaremos también el montaje *III Congreso de Timadores (1992)*, del grupo *Duodeno*, en el que la obra se planteaba como un congreso en el que los propios espectadores eran considerados trabajadores del timo en una especie de congreso sindical del oficio.

Pero si hay un grupo teatral en el estado que haya echado mano de detalles de implicación del público en sus obras, la compañía La Cubana es bien conocida por ello. Esta compañía se ha caracterizado por jugar con el público y la convención teatral, buen ejemplo de ello es *Cómeme el Coco, negro (1989)*, en esta obra los espectadores asistían asombrados al propio desmontaje de una obra a la que supuestamente habían llegado tarde. Por tanto, la obra, como tal, se desarrollaba en el desmontaje.

Nos detendremos ahora en un caso ilustrativo como referencia de este tipo de juego: *La versión que esta compañía realizó de La Tempestad (1986)* de Shakespeare cuyo planteamiento fue sin duda singular.

En el momento en el que el público entraba, se encontraba con la sensación de llegar tarde puesto que la obra estaba ya comenzada de forma irremediable e imposible de atrapar el hilo del argumento. Tras unos minutos de asombro de los espectadores sin saber cuál era el motivo para ello, de pronto comenzaban a caer goteras en el escenario; los actores debían esquivarlas. Poco después comenzaba a caer también escayola con “peligro” para los intérpretes; al parecer llovía mucho en el exterior y afectaba al techo del edificio del teatro, se paraba la representación, se retomaba desde el principio de la escena (con intención de saturar al público de texto teatral). Al poco se iba la luz; se volvía a interrumpir; se llamaba al técnico del teatro; la volvía a poner en funcionamiento, se volvía a retomar la obra aún de más atrás para que los actores y espectadores estuvieran mejor metidos en la piel de los personajes. Volvía a caer la luz; aparecía el personal técnico y acomodadores con luces de baterías autónomas que colocaban en cada uno de los actores; volvían a retomar el texto cada vez más atrás para “facilitar” al público su mejor “comprensión profunda de Shakespeare” por tanta interrupción. Finalmente, acudían las taquilleras del teatro con un mensaje de Protección Civil que, ante la lluvia torrencial e inundaciones que se estaban produciendo en ese momento, rogaban al público presente permanecer dentro del teatro hasta que pudieran ser evacuados por los servicios de rescate. Por todo esto, todo el personal del teatro y la compañía teatral planteaba, para “matar el tiempo”, una serie de actividades improvisadas: la taquillera se prestaba a dar un rápido cursillo de primeros auxilios que había recibido ella misma, se planteaba



también un concurso de canciones conocidas con la lluvia como tema (“La lluvia no moja nuestro amor...”, “La otra tarde vi correr”, etc.) Así, con el tema de la lluvia en todas sus vertientes, iba transcurriendo la representación hasta que para finalizar se repartían entre el público impermeables por colores para facilitar la salida por grupos de cada color a la hora de evacuar.

Esto finalmente ocurría así, todos los espectadores salían del edificio del teatro a la calle con sus impermeables y de forma ordenada. Al salir podían percibir luces y sonidos de sirena, viento y hojarasca en el aire y, por supuesto agua de lluvia que debían atravesar justo en el umbral del edificio: toda una impresión de inmersión en una catástrofe (momentánea). Ya fuera, veían todo el dispositivo de película que se manejaba para ello: agua de regadío en el perímetro de la entrada, un gran ventilador de cine que movía gran hojarasca y sonido de sirenas y luces de policía y ambulancias.

Como hemos señalado, los grupos de teatro catalanes se distinguieron en este tipo de propuestas con diferentes vertientes. En las antípodas del estilo desenfadado que acabamos de describir, surgió la novedosa forma provocativa del grupo *La Fura dels Baus* que buscaba espacios alternativos y un lenguaje diferente, más físico y, como ellos mismos denominaron, de “fricción” y que adquirió rápidamente una importante proyección nacional e internacional. Causó gran impacto desde su irrupción su puesta en escena en grandes espacios fuera de los teatros al uso (pabellones industriales, mercados, frontones), con mucha cercanía física con los espectadores (haciendo girar volando bombonas de butano entre el público o rompiendo coches a hachazos. La proximidad con el espectador de la violencia, la tensión y la provocación, atrajo al público de forma masiva en la década de los años 80 con montajes como *Accions (1984)*, *Suz o suz (1985)* o *Tier mon (1988)*. Incluso dentro de un discurso trágico fue como, obtenido el prestigio de su hacer rompedor, *La Fura dels Baus* comenzó a tener iniciativas de impacto muy importantes en teatros convencionales que supusieron auténticas excepciones en el tipo de exhibiciones escénicas de las programaciones al uso. Un ejemplo de ello es el montaje *Boris Godunov (2008)* que convertía a los espectadores en rehenes, recreando así el asalto al teatro *Dubrovka* de Moscú en 2002 por parte de un comando checheno en el que murieron 171 personas. El objetivo del grupo catalán era hacer reflexionar sobre la idea de que nada vale una vida humana. En este caso, la propuesta de asunción trágica de rol hacia el público suponía algo verdaderamente notorio y novedoso.

El trabajo formal y plástico de *La Fura dels Baus*, con utilización de materiales, texturas, de trascendencia del trabajo corporal y coreográfico suponiendo así también un importante papel cualitativo para el movimiento de la figuración, desembocó en una profusión de trabajos para grandes eventos y, sobre todo, para el mundo de la ópera en el que continúan a día de hoy en grandes montajes y producciones.

#### **6.3.4 El Espacio escénico como Experiencia de Arte Total**

Al hilo de este mundo de la ópera, como mencionamos al principio de este trabajo, la parte espectacular fue considerada accesoria desde Aristóteles. Es a partir del siglo XIX y sobre todo en el XX, cuando se rescata el concepto de espectáculo y surgen voces que reencuentran el arte escénico como compendio de las artes y vuelve a ser rescatado el término *espectáculo* e incluso se sueña con la idea de *Gesamtkunstwerk* (*obra total*) que había acuñado Richard Wagner.

Efectivamente, Wagner se sitúa como un pionero sobre la idea de lo espectacular que podamos convenir en nuestros días. Él mismo ejerció esa transversalidad al escribir desde sus primeras obras, el texto y la música al mismo tiempo ya que su anhelo era aunar todas las artes en una “obra de arte total”, tal era su concepción del arte escénico. Efectivamente, en su obra *Das Kunstwerk der Zukunft* (*La obra de arte del futuro*), (Wagner, 2007/1849), mostraba su contrariedad por la falta de comunión entre las diferentes artes y preconizaba reunir en una sola obra de arte la música, la poesía, la danza, con la pintura, escultura y la arquitectura todo ello sobre un escenario, tomado este como obra de arte total. De la misma manera, preconizaba que además estuviesen bajo el dominio de un único creador artístico.

Es claro que esta visión ha tenido una notable influencia en el devenir de las artes escénicas, especialmente en el mundo de la ópera. La ópera es desde entonces y especialmente en estos momentos, un campo de recreaciones escénicas que van de lo más clásico a lo más excéntrico y es un auténtico banco de aparición de creaciones singulares en cuanto a mixturas con proyección de imágenes, vestuario, escenografías, etc.

A pesar de todo esto, el ideal de “obra de arte total” parece haber quedado como una mera espectacularidad operística: Grandes presupuestos para audiencias de clases altas, por otro lado, ya acostumbradas a propuestas más o menos provocativas o “novedosas”.

De igual manera, tratándose de un tipo de audiencia amante más bien de clasicismos y de clasismos, no se podría afirmar que el mundo de la lírica sea precisamente un banco de pruebas ideal para una nueva creación artística, sea total – como anhelaba Wagner-, o tan siquiera parcial. Aun así, no se puede negar que la ópera es el marco en donde se producen las puestas en escena más espectaculares o singulares, precisamente por la presencia de altos presupuestos y por la reiteración de títulos y, por tanto, por la búsqueda de nuevas “sorpresas” en su reinención escénica de un repertorio más o menos clásico.

Si tratáramos la idea de obra artística global desde un punto de vista del creador o ejecutores de tal obra, al tratar específicamente el espacio, mucho habría que analizar sobre los intentos por suprimir o acortar la distancia del espectador. Romper la llamada “cuarta pared” es aún a día de hoy un anhelo de muchos creadores escénicos. Se han diseñado trabajos para escena con los espectadores dentro, en círculo, a los lados, con muchos espectadores en grandes pabellones o con un solo actor y un solo espectador dentro de un armario, de todo ha habido en busca también del mito catártico.

Al parecer, no ha ocurrido ninguna revolución que haya desplazado el tipo de disposición usual del espacio escénico. Es cierto que hay locales que – muchas veces por propia configuración singular- aportan un motivo diferencial, pero no ha habido cambios revolucionarios en los nuevos diseños actuales de auditorios, teatros o salas polivalentes. Lo tipos de distancias y angulaciones permanecen prácticamente inmutables; claro está, dentro de cierta flexibilidad en los parámetros convencionales.

En conclusión y como pretende esta exposición, las cuestiones relativas a la convención se sitúan en dos franjas diferenciadas. De una parte, la franja relativa a la comunicación general ante el público: *las convenciones de recepción*, de la propuesta escenificada en

cuanto a la *recepción visual* de la propuesta y también de la *ambientación del sonido* y la calidad de audición. La parte visual y sonora de la propuesta puede abrir o cerrar también el carácter del espacio escénico como lugar polimorfo.

De otra parte, todo lo que conlleva a la *Dramaturgia*. Con ello, entramos de nuevo en el mundo de la expresión de la comunicación, al lenguaje expresivo y la propuesta de los tipos de roles tanto a partir de las personas que lanzan la propuesta desde el espacio escénico y al grado de pasividad o de credibilidad que proponen a las personas que lo presencian en el recinto. Tal situación comunicativa, presupone una intención expresiva tácita. Esa intención expresiva y el factor del tiempo presencial transcurrido, conlleva un efecto narrativo, con independencia de que sea esa o no la intención de las personas que realizan el acto.

La Dramaturgia es, por tanto, por su carácter presencial y la utilización expresa del tiempo a dos bandas -el de los actantes y el del público-, el factor inherente al arte escénico, al margen del uso del lenguaje verbal o no. En este punto debemos recordar también las principales convenciones que provienen desde el teatro aristotélico en relación a un texto verbal: el espacio escénico polimorfo y el tratamiento dramático del tiempo.

### 6.3.5 Dramaturgia, espacio, reglas del juego escénico y verosimilitud

Los críticos de su época acusaron a William Shakespeare de no respetar la regla de las tres unidades y, en consecuencia, de inverosimilitud. La regla exigía que una obra se desarrollase en un mismo lugar, un tiempo limitado, (un día como máximo) y con una única acción dramática principal.

A pesar de todo, en contra de las opiniones de sus críticos, Shakespeare hace transcurrir sus obras -a medida que se suceden los actos, e incluso dentro de los actos mismos- en diferentes lugares y espacios y también en el paso dilatado del tiempo; la acción puede saltar de un lugar a otro y de un momento en el tiempo a otro. En Antonio y Cleopatra, los cambios de espacio y tiempo no distan mucho de los de una producción cinematográfica actual: la trama comienza en Alejandría, luego se traslada a Roma, regresa a Alejandría, salta a Mesina, Roma, Alejandría de nuevo, un campamento romano, una galera en el mar, a Siria, Roma, Alejandría, Atenas, Accio y, finalmente de nuevo Alejandría. Todos estos saltos y cambios eran escandalosamente inverosímiles para los ortodoxos de la regla de las tres unidades.

Al parecer, el público comprendió antes que los expertos y, afortunadamente, poco a poco fue calando la idea de que era verdaderamente difícil que los espectadores perdieran el juicio presenciando una obra de teatro ya que saben bien, desde el inicio hasta el final de una obra, que el escenario es sólo un escenario que se encuentra en un único lugar y que los actores son solamente personas de carne y hueso...

El propio Shakespeare, en el prólogo a Enrique V, admite que cualquier obra de teatro es en su misma esencia inverosímil:

Pero todos vosotros, nobles espectadores, perdonad el genio sin llama que ha osado llevar a estos indignos tablados un tema tan grande. Este circo de gallos, ¿puede contener los vastos campos de Francia? ¿O podríamos en esta O de madera hacer entrar solamente los cascos que asustaron los cielos de Agincourt? ¡Oh!, perdón, ya que una reducida figura ha de representaros un millón en tan pequeño espacio, y permitidme que contemos como cifras de ese gran número las que forje la fuerza de vuestra imaginación. Suponed que dentro de este recinto de murallas están encerradas dos poderosas monarquías, a las cuales el peligroso y estrecho océano separa las frentes, que se amenazan y se disponen a chocar. Suplid mi insuficiencia con vuestros pensamientos. Multiplicad un hombre por mil y cread un ejército imaginario.

Cuando os hablemos de caballos, pensad que los veis hollando con sus soberbios cascos la blandura del suelo, porque es vuestra imaginación la que debe hoy vestir a los reyes, transportarlos de aquí para allá, cabalgar sobre las épocas, amontonar en una hora los acontecimientos de numerosos años, por lo cual os ruego me aceptéis como reemplazante de esta historia a mí, el Coro, que vengo aquí, a manera de prólogo, a solicitar vuestra amable paciencia y a pedir os que escuchéis y juzguéis suave e indulgentemente nuestro drama.

(Shakespeare, 1969/1598, p.11).

En la recreación escénica es posible jugar desde muchos tipos de bases, pero siempre a partir de un punto de partida, el de un sitio físico, un lugar que pueda tener un carácter proclive a una neutralidad y versatilidad de su aspecto espacial. Ello hará que sea posible una trasmutación de imágenes basadas en la actuación de los intérpretes. Es este el lugar primero donde se desarrolla todo, el que está próximo al espectador y en el que es posible, por arte y gracia de los actores en su juego emocional y activo mediante expresión física y la ayuda de sus objetos y planos dinámicos, quienes van a ser capaces de ambientarlo y de transformarlo parcial o completamente. La ventana de imágenes y emociones del actor: la *epojé* como imaginación y fabulación en la interacción con el espectador.

Con anterioridad, hemos acuñado el término de *entorno situacional de la figura humana*. En el caso de la práctica escénica, referíamos con ello los elementos físicos próximos de interactividad con los personajes en escena en el lugar en el que se hallan. Por añadidura también, a lugares contiguos que, por asociación lógica a las dinámicas de movimiento y apoyo, se pueden adivinar y localizar de forma sencilla: planos, líneas de movimiento, utilización de objetos, etc. Pero evidentemente, al margen del espacio físico presencial, no habrá más información acerca de lo que hay en él o en otros espacios virtuales sugeridos si no es a través del gesto, la acción o la palabra o de nueva presencia de elementos físicos que evoquen nuevas sensaciones espaciales en el mismo lugar. En definitiva, como hemos señalado en capítulos anteriores, el entorno objetual de las situaciones teatrales es la base del juego primario.

Cuando narramos verbalmente, por ejemplo, estando en una comida de amigos, si describimos un bar ruidoso donde apenas podemos hablar u oír a los que están con nosotros en la barra, ya estamos entrando en la idea de escenificación por la vía de que estamos expresando esa sensación global de espacio habitado. Si a partir de ahí, describiéramos a un personaje que entra, como personaje significativo, por medio de su

actitud, actividad o acción física -en una discoteca atestada de jóvenes desarrapados, vestido de etiqueta y dando empujones ostentosos a la gente que se encuentra bailando-, nos llevará emocionalmente al foco de ese espacio que estamos definiendo, aunque no sea el espacio físico que el espectador presencia (el comedor con los amigos). En definitiva, un texto es más teatral en la medida en que materializa o transporta a la escenificación imágenes significativas de actividades y acciones humanas en espacios y acciones concretas. El exceso de retórica descriptiva o argumentativa restaría ritmo de acción escénica e irá a la contra de una idea situacional ágil.

### **6.3.6 El actor como “voyeur sensible”**

El modo práctico del sistema de funcionamiento de la noción situacional para la construcción dramática puede resultar bastante lineal. Podríamos explicarlo haciendo un paralelismo con la película *La ventana indiscreta (1954)* de Alfred Hitchcock 1954 basada en el relato de 1942 de Cornell Woolrich.

No es esta película precisamente una historia “teatral” – aunque lo pueda parecer dado el carácter estático fundamental en el que se basa con su protagonista inmovilizado. Pero, precisamente por sus condicionamientos principales, en lo visual y lo externo al espacio principal donde el protagonista se encuentra y por la relevancia de lo visual a través del empleo de la cámara que maneja constantemente el personaje, lo inscriben en un marco muy cinematográfico.

Como es sabido, el protagonista se halla postrado en una silla de ruedas después de un accidente y se encuentra recuperándose en su casa. A partir de ahí, se entretiene como voyeur de las ventanas que observa en los edificios próximos, llegando a entrar por momentos en situaciones críticas de personas que desconoce. Pues bien, así funciona en el teatro de forma básica el reporte visual de texto en una narración escénica. Las cosas

sucedan en y a partir de un espacio genérico esencial o unos pocos espacios esenciales: los que sean primordiales, significativos y más óptimamente factibles y muchas veces la acción se evoca de forma diferida por pasajes de texto que evocan pasajes. La teatralidad de esos pasajes pivota también en el carácter y el peso como espacio situacional que posean tales evocaciones.

Si “La ventana indiscreta” fuera un título de teatro, la casa del protagonista en este caso sería el espacio escénico primordial, con opciones de lugares precisos: la ventana, la sala, etc. El carácter contiguo de estos lugares tiene una fácil asociación para el espectador, no es preciso escenificarlos en detalle, basta que la actividad de los personajes los recree en pequeños apuntes de actividad o acción física. Hasta aquí resultaría todo expresamente teatral, con la acción generada a un espacio anclado físicamente. Ahora bien, en la película, el protagonista ve las escenas que forman el nudo de la narración a través de la ventana, ¿cómo ocurriría esto en el teatro?

Estas son las dos opciones. La primera y más trabajosa es la reproducción física de las escenas que el protagonista ve. Veamos cómo lo podríamos tratar de llevar a cabo. Reproducir esas escenas en el escenario sería quizá un poco ridículo; tendríamos que situar la acción del asesinato en medio del escenario y situar a nuestro protagonista en un “aparte” en un lugar elevado o en un lateral. Esto conllevaría a recobrar la vuelta al escenario central desde esa posición. Otra opción es organizar un set fuera del escenario, para el conflicto principal del asesinato, en algún palco por ejemplo o algún otro pequeño espacio, pero eso nos plantearía un problema de ángulo visual ya que tendríamos que ofrecer a todo el público una buena visión de la acción. Añadiremos una opción más: cada vez que el protagonista mira por su cámara, la acción que presencia en su visor es ofrecida por medio audiovisual, bien de forma pregrabada o bien a través de un set en directo, fuera del escenario, en alguna dependencia interior del edificio.

Cualquiera de estas opciones sería trabajosa y tiene sus costes. Por ello, la tendencia del teatro al uso sería reducir las opciones de situación lo más posible y enfrentar soluciones de texto descriptivo y de gran carga emocional, esto conlleva inexorablemente el simplificar la dramaturgia – la complejidad de la evolución dramática situacional- y apostar por la riqueza expresiva del lenguaje, apostar en una palabra por la literatura.

Esa apuesta final que el teatro hace es un arma de doble filo, por una parte, en el lado bueno, el teatro de texto jugaría con la riqueza del lenguaje y nos podría ofrecer páginas



bellas de monólogos (tan propios del teatro como describimos en un capítulo anterior) en los que el protagonista nos contaría con pelos y señales todo lo que está pasando a través de su propia emoción o- en diferido-cual locutor radiofónico erudito en “suspense”.

Por otro lado, ese exceso que supone la profusión de riqueza verbal en calidad y cantidad, conlleva indefectiblemente a darle una carga de erudición personal al personaje de ficción que le infiere un tono engolado del que, en principio, no tendría por qué gozar. Esta es la paradoja del teatro de texto. Muchas veces, la no teatralidad de un texto o el ahorro de medios resulta, para el personaje una especie grado universitario en filología desde su perfil social de personaje en la jerarquía social y, naturalmente, una especie de “carta blanca” para el escritor del monólogo.

En definitiva, habitualmente, los personajes principales de una obra de teatro suelen poseer ese carácter “voyeur” sensible del protagonista de *La ventana indiscreta*.

El personaje, por medio del intérprete, tiene que poseer ese don de transmitir al espectador situaciones que no van a ocurrir en directo, físicamente, sino que son evocadas para la escenificación con una veracidad que debe ser propia de la *opsis* griega que mencionábamos al principio de este trabajo; es decir, como si en el momento de la evocación de esas imágenes y sucesos, el intérprete fuera o hubiera sido un auténtico testigo presencial de esas imágenes que no pasarán por el escenario de otra forma.

Hasta aquí este ejemplo para poder imaginar cómo un personaje escénico atrapa una imagen, una circunstancia o un suceso para, interpretándolo emocionalmente, transmitirlo a un interlocutor en escena o al público. Pero hay mucho más; a partir de pequeños o grandes conflictos, se puede labrar toda la retórica de las argumentaciones y los razonamientos a partir de cualquier pequeña o gran tensión o conflicto; esta es una línea en la que el arte teatral se encuentra cómodo y holgado desde un espacio anclado físicamente. A partir de una limitación de movimientos, alrededor de cinco metros realmente hábiles, habitualmente en escenarios normales de 10 metros de boca y 5 o 6 de fondo practicables y en una ambientación limitada por espacios y costes económicos, en el medio verbal es donde se maneja de la forma más fluida.

En definitiva, el intérprete es un voyeur intermediario entre lo imaginado para la escena y el espectador. Su capacidad de evocación emocional y visual es fundamental para esa transmisión. La capacidad imaginativa y la empatía del espectador con él, marcará el resto y el resultado final de esta fundamental ecuación.

A pesar de ello, aunque el anclaje espacial es una fuerza de gravedad física y material insoslayable en el teatro, hay aún un factor más importante. Hemos ido recorriendo en este trabajo, a través de teorías sociológicas, los estudios de la dramaturgia de la vida cotidiana y cómo esta supone el punto de partida de cualquier tensión o conflicto ente las personas (problemas de rol, de entendimiento o interpretación en la comunicación, etc.). La interacción es una fuente inagotable de situaciones de significación y es aquí donde el teatro encuentra un soporte básico recurrente, sobre la base de acotaciones de los espacios físicos de interacción, supone el núcleo básico del teatro. Esto presupone también que las claves de la utilización de la retórica y de la expresión corporal vuelven a situar al actor y al escritor en primera línea de fuego.

Sin embargo, si nos ceñimos a la estructura del tiempo en el acto escénico, antes que cualquier elemento verbal está el propio guion o dramaturgia escénica, mal llamado a menudo “texto” cuando es fundamentalmente el plano o guion previo de intención de recreación escénica de los creadores del acto. Un trabajo de danza, o de pantomima es evidentemente de hecho un espectáculo escénico. Por tanto, la dramaturgia escénica, mediante su carácter presencial y la utilización del elemento del tiempo situacional a dos bandas -el de los actantes y el del público- es el factor inherente al arte escénico, al margen del uso o no del lenguaje verbal.

Ahora bien, la creación artística humana posee diferentes habilidades y vertientes. Al margen de que la interpretación actoral y el uso del espacio sean los condimentos fundamentales de la puesta en escena, no hay que olvidar de que nos encontramos siempre ante un arte de carácter multidisciplinar. Ese carácter plural y compendio de áreas tan diferentes otorga al arte escénico gran capacidad de sorpresa, de inmediatez, de experimentación y de singularidad son siempre una vía libre de confluencia y de prevalencia de unos factores sobre otros. Igualmente, ni la herencia o predisposición hacia la literatura ni tampoco -como también en el caso de las artes plásticas- la prevalencia de soportes tecnológicos de ocio invalidan las experiencias de nuevos procesos de creación a partir del marco de la interacción y comunicación presencial:

*Gracias en parte a que las máquinas de representar, sean tecnologías ópticas, fotográficas o electrónicas, se ocupan ahora de la relación entre la representación y la realidad visible, el arte no necesita fundamentar su existencia en ser reflejo del mundo. Este camino que comenzó con los impresionistas y se desarrolló en las vanguardias de los años veinte y en las postvanguardias después de la segunda guerra mundial, está*

*llevando al arte a abandonar en cierta forma el modelo optocentrista, basado en indicar evidencias visuales, espaciales e incluso estéticas. Los modelos industriales se están ocupando de esa realidad. La industria del ocio, la publicidad y el marketing han asumido en gran parte la labor de crear los productos que satisfagan al gusto estético del momento.*

(Rekalde, 1989, p.27)

Efectivamente, la industria del ocio crea continuamente opciones de ficción y entretenimiento, por tanto, el arte escénico pasa a ser claramente un arte puramente experiencial y pluridisciplinar cuyo centro es el arte presencial del intérprete ante y con el público.

El Arte Escénico entra pues en una nueva época en la que tendrá que recobrar el timón de sus herramientas y de su libertad creativa.



## **CONCLUSIONES**



## CONCLUSIONES

Años atrás y previamente antes del inicio de esta tesis, se llevó a cabo un trabajo de campo que se presentó como Suficiencia Investigadora, acerca de una veintena de espectáculos teatrales, de calle y de interior, tanto profesionales como amateurs, a base de fotografías y de datos de imágenes presenciales dentro de la temporada del 2009.

Este estudio se efectuó mediante asistencia y visualización de obras teatrales; tres festivales: el Festival Internacional de Teatro de Mónaco, el Festival de Teatro de calle de Lekeitio, el Kalealdi de Bilbao, así como de la temporada teatral veraniega en esa ciudad. En aquél trabajo, se reparó en las propuestas básicas de espacios, en los recursos escénicos materiales y en la tipología de imágenes físicas empleadas. En este sentido, esta Tesis supone una cierta continuación y una profundización en el análisis de los componentes visuales esenciales en el arte de la puesta en escena.

Igualmente, este trabajo se apoya, por parte de la persona que lo suscribe, en una larga trayectoria profesional avalada por más de cincuenta trabajos de dirección escénica y de labores de docencia en el área de la interpretación actoral.

Al comienzo de estas páginas, se señalaba de forma expresa, que se inscribirían en un marco de estudio fundamentalmente visual. Una de las razones para ello era tratar de acudir en una dosis mínima a la cuestión del área de significados y funciones relacionadas con lo verbal o con lo literario, ya que podría distraer de lo esencial que no es en este caso sino la puesta en escena como acto de comunicación presencial en su vertiente visual. El análisis centrado en esa vertiente, permite abordar de forma más precisa el posible potencial visual específico del arte escénico y así conocer mejor los elementos constructivos esenciales que contiene, ya que su potencial verbal es el factor más obvio e instituido en el teatro occidental y es el que rige la mayor parte de los análisis que se realizan acerca de este arte. Igualmente, la profundización en el conocimiento de dichos elementos visuales presenciales en el arte escénico, quizá pueda permitir asociarlo mejor con las opciones tecnológicas disponibles hoy en día y en un próximo futuro.

He aquí las conclusiones de este trabajo:

1-En muchas ocasiones, en la vida cotidiana, **es perceptible algún tipo de dramatización en las relaciones humanas y muchas veces el lenguaje corporal es lo suficientemente denotativo de la retracción o de la espontaneidad en la expresión de las personas.** (El lenguaje no verbal)

2-La dramatización humana o la llamada teatralización, como afectación y auto-representación, es ciertamente un fenómeno natural en las personas, en dosis menor o mayor; pero un fenómeno consustancial; por lo tanto, **se entiende previo y diferenciado a la existencia de la interpretación actoral o al teatro como arte. De esta manera, tales expresiones artísticas, emanan propiamente de la vida cotidiana de las personas y de su interactividad.** (La dramatización antes que el teatro)

3-A la luz de los estudios que desde hace décadas se desarrollan en los campos de la sociología, la psicología y otras disciplinas, el análisis situacional de interacción presencial de las personas es, dentro de sus consiguientes marcos de contexto, la sustancia básica para analizar para cualquier relación humana de interactividad. En las artes escénicas, hasta el momento y al parecer, tal vez **no se ha reparado en la trascendencia de la dramatización humana -el enfoque dramático- que parte de un concepto situacional y que bien podría ser considerado como una base primaria del arte escénico.** (Arte escénico y análisis situacional)

4-Las interacciones sociales suponen un juego de presentaciones y representaciones que conlleva algún tipo de dramatización. En ellas, normalmente, no se pone en juego la identidad más directa o auténtica de cada cual, sino que se utiliza un tipo de proyección específica “amortiguada”, que tiende a maquillar o a poner en valor los detalles personales propios; siempre desde criterio del actuante y siempre dependiendo de las circunstancias de cada situación. Este sistema de realidades compartidas supone un eje principal del orden público instituido. Esto no quiere decir que cada persona interprete una especie de personaje de ficción de forma constante, sino que **está obligado a sostener proyecciones definidas de imágenes propias en los diferentes ámbitos sociales y de rol.** (Interacción social y realidad compartida)

5-la sociedad, a través de sus diferentes sistemas, medios y círculos, es la que pone o no el punto de mira de interés puntual en determinadas personas dotándolas de la etiqueta de “personaje” mientras que, la ficción escénica será la que pueda resaltar y convertir



**cualquier característica expresiva en un punto de partida significativo de creación de un personaje** para una recreación artística. (Personaje escénico)

6-Cualquier fundamento de la práctica escénica supone la presencia física de la figura humana desde una intención expresiva y comunicativa y establece su consiguiente primer anclaje sobre un espacio definido. Excepcionalmente, incluso, cualquier escenificación que suponga una dinámica de formas físicas u objetos, requiere también de la manipulación presencial de personas. Por lo tanto, **el arte escénico es, en esencia, un arte presencial y figurativo; solo el arte de la danza puede producir cierta vía hacia la abstracción y siempre en base a la figura humana.** (Figura y espacio escénico)

7-La noción de escenificación o puesta en escena, como acto, supone una **voluntad expresa de transmisión efectiva basada en la comunicación y la presencia de algún tipo de público. Por tanto, constituye una dual participación presencial y directa- la de actantes y público-.** A menudo, se tiende a soslayar que el arte escénico es un acto específico que no se produce sin público, por más exíguo que sea en número presencial. (Intención comunicativa a dos bandas)

8-El espacio escénico define físicamente un entorno espacial y objetual específico a partir de las situaciones de interacción humana que propone; ello, supone la base visual de **un juego dramático experiencial primario: un entorno situacional.** Esta noción está ligada a una idea reductora de espacio y a sus posibles objetos en la interacción con los personajes en escena y sostiene cierta enunciación visual de un lugar determinado. En la medida que los actantes evolucionan partiendo de tal espacio reducido en el que se hallan, es posible también vislumbrar otros lugares diferentes, contiguos o dispares, que por asociación lógica se puedan adivinar mediante planos, líneas de movimiento, utilización de objetos, creando imágenes espaciales o por su sola alusión verbal. (Entorno situacional, el espacio escénico)

9-La dramatización escénica, como representación, conlleva la intención de **una propuesta de juego emocional a partir de la evocación o la asociación de situaciones;** básicamente, apela el bagaje de la conciencia situacional propia, mediante una cierta aproximación a resonancias de experiencias vividas o conocidas, de alguna manera, por el espectador, (La experiencia emocional situacional)

10-Cualquier interacción social es, de hecho, una situación comunicativa y supone como tal una forma de acción, por tanto, cualquier inicio de expresión producida presupone algún tipo de discurso emocional activo: una parte de una dramaturgia. Consecuentemente, **las situaciones de expresión comunicativa específica que se puedan producir en una representación, aunque se desarrollen focalizadas en un mismo espacio, pueden ser constructoras de acción significativa por sí mismas** y pueden suponer un efecto clave en la dramaturgia global del acto de escenificación. (La expresión como efecto dramático mínimo)

11-Siendo la situación comunicativa la base del acto presencial de representación, los llamados actos teatrales suponen globales o extensas unidades narrativas en la dramaturgia. Las obras escénicas pueden estar compuestas normalmente de uno, dos o tres actos. A su vez, esos actos pueden tener una fragmentación en escenas o cuadros. Pero, cualquiera de estas unidades, ya sea acto, cuadro o escena, estará construida a partir de micro-situaciones, es decir, unidades más pequeñas en las que la acción viene determinada por **la prolongación del protagonismo dramático de una determinada expresión significativa**, es decir, un estado físico anímico, una actividad o una acción física. En cuanto a su duración, el fin de una micro-situación vendrá marcado por la superposición consecutiva de otra. El cambio de escena, sin embargo, supone en la práctica, expresamente un cambio de espacio o la enunciación expresa de una definición de situación. Por lo tanto, el análisis dramático más preciso, minucioso y práctico, debería abordar también deducciones acerca de estas micro-situaciones de expresión de acción comunicativa en el marco de la unidad mayor (escena, cuadro, acto). (Situación dramática y Micro-situaciones)

12-**La Presentación pública y la Representación pública suponen un tipo o forma de comunicación paralela ya que el formato es similar.** En la primera, siempre habrá elementos de representación y en la segunda- la representación- es, de hecho, una presentación pública. A partir de este paralelismo, el arte del teatro, como representación, se encontrará muy cómodo dentro de una dramaturgia cuya convención teatral suponga un juego dentro de una “presentación o escenificación pública” de único acto: una clase, una conferencia, un mitin, una boda, una rueda de prensa, un juicio, una misa o rito... (Paralelismo Presentación/Representación).

Más allá de las Conclusiones expuestas, hay un conjunto de temas que se abren como sugerentes derivas para la realización de futuros análisis. Entre ellos se pueden destacar los siguientes:

- 1) El rol del público, que podría tener una mayor y significativa proyección de la que se le prefigura en las dramaturgias convencionales.
- 2) Dado que es ineludible la presencia de un algún tipo de texto, entendido como un mínimo guion base dramático como mapa previo de intenciones de recreación escénica de los creadores del acto, su función deberá estudiarse a la luz de las nuevas perspectivas abiertas.
- 3) Sería preciso revisar la función de la experiencia y de la capacidad de observación del intérprete escénico a la luz del enfoque dramático de la vida cotidiana como activo de una mejor comprensión del juego emocional y físico esencial que esta genera, y en paralelo, la función de la experiencia puntual del espectador como partícipe insoslayable de un arte que, dado su carácter presencial y multidisciplinar, supone un eterno banco de experimentación transversal de creación artística.
- 4) Por otro lado, siendo el sonido un gran factor de creación artística en el espacio escénico y la voz humana un elemento crucial en el mundo de la actuación actoral, parece obvio que sería necesario ampliar y reconducir el aprendizaje de las técnicas de expresión vocal de forma urgente, así como una mayor cuidado en el uso de los sonidos como elemento escénico de primer orden.
- 5) Igualmente resultaría de interés el análisis y revisión de una actividad teatral menos comprometida con la institucionalización del entretenimiento y más vinculada a una práctica abierta entendida como servicio público que sería preciso analizar y potenciar de forma específica.
- 6) Finalmente, también sería conveniente apuntar hacia una evolución en formas de escenificación mixtas en las que se reivindique el teatro como una participación mucho más abierta a todos, a la democratización experiencial de todas las personas participantes y como vía de expresión de todas las artes contenidas en él.







**ANEXO:**

**Procesos personales de prácticas escénicas**





## Introducción

Para finalizar este estudio y separándonos ahora del recorrido que acabamos de hacer a través de la historia del teatro y de algunos de sus hitos y experiencias que consideramos relevantes alrededor de este estudio, vamos a referir aquí dos tipos de aplicaciones que contemplan lo que entendemos como una perspectiva situacional. La primera de ellas es un análisis dramático de un texto teatral desde una aplicación de tipo situacional. El texto será tomado como prototipo, en base a razones que expondremos más abajo. Este proceso de análisis dramático, como se expondrá, obtendrá, a partir de una propuesta de situación dramática base, una secuenciación a través de micro-situaciones. Con anterioridad, se ha reiterado a lo largo de este trabajo que la dramaturgia textual estaría fuera de sus prioridades, pero se considera también de interés la aplicación de un análisis situacional para su aplicación en cualquier texto teatral. De la misma manera que en el cine, en cualquier film, la secuenciación presupone la mirada específica de la cámara, en el teatro la sucesión de situaciones y micro-situaciones significativas generará la “caligrafía” dramática de sus autores.

En segundo lugar, se expondrán las experiencias de eventos denominados como *Teatro Divergente*; se trata de tres actos que tienen como denominador común el haber sido diseñados para el mismo espacio a partir de planteamientos de juegos situacionales diferentes, así como una idea de integración del público en la convención dramática.

Esta idea, la importancia de la integración del público en la propia propuesta, aunque sea de un modo liviano y sencillo como en estos casos específicos, ha sido expuesta aquí de modo expreso. Ello no quiere decir en absoluto que se niegue un tipo de presentación teatral convencional al uso, sino que, en estos casos referidos, se ha tratado de promover un esfuerzo en la integración del público en la idea de la propuesta situacional base ya que ha sido considerado aquí como clave singular del paralelismo entre presentación y representación pública.

En todo caso, ambas referencias vienen al caso aquí puesto que son ejercicios practicados de forma efectiva en estos últimos años -en base a ocasiones surgidas de forma fortuita- y en paralelo a las ideas expuestas en este estudio.

## EL TEATRO DE TEXTO COMO INTERACCIÓN SITUACIONAL

### **La condensación situacional: *Un Dios Salvaje***

A pesar de que hemos reiterado que no era nuestra intención pivotar alrededor del mundo de la comunicación fundamentalmente verbal ya que podría haber condicionado este trabajo de una forma invasiva, llega el momento de recurrir a un tipo de texto teatral paradigmático en lo que se refiere a cuáles pueden ser habitualmente los condimentos de las grandes virtudes para el mundo de la escenificación teatral y poder apreciar cómo funcional una idea de “condensación situacional” de forma intensa, en este caso , a partir de un texto previamente escrito para ser escenificado. Su autora Yasmina Reza, es verdaderamente una digna heredera de la tradición del teatro occidental y, naturalmente, de la tradición teatral francófona en su caso.

Por otro lado, es sabido que la relación entre el teatro y el cine es, nunca mejor dicho y según los momentos de su historia en común, de circunstancias. En su caso, el mundo del cine ha sacado partido al estoicismo espacial del teatro que proporciona costos económicos ajustados. A la profusa libertad argumentativa textual que dilata los tiempos de interpretación de los personajes en pocos y precisos espacios a través de la retórica, hay que sumarle una proyección de estabilidad total en el resultado de un guion y producto dramático final ya testado.

Hay muchas obras de teatro que se han llevado al cine, pero no es tan común la inversa. El teatro ha aportado al cine unas buenas bases de guiones de calado: *Un tranvía llamado deseo* (Kazan, 1951), *Amadeus* (Forman, 1984), *Chicago* (Marshall, 2002) etc. Además, como acabamos de señalar, con un planteamiento económico muy abordable porque el teatro propone y parte de situaciones ancladas sin muchos cambios de espacios y ambientaciones en interiores normalmente y sostenidas por personajes de enjundia siempre al servicio de que los intérpretes puedan lucirse. Solo debemos pensar en el ejemplo de *Casablanca* (Curtiz, M. 1942) basada en la obra teatral *Everybody Comes to Rick's* (*Todos vienen al café de Rick*) de Burnett, M. y Alison, J., que no llegó a estrenarse convirtiéndose directamente en película.

Podríamos dar muchos ejemplos de cómo, en muchas ocasiones, funciona operativamente en el mundo del cine un buen teatro de texto, como heredero de toda una tradición perfectamente asumible del arte de crear guiones y diálogos.

En todo caso, la cuestión aquí no es reparar en un caso de una de esas obras teatrales en las que súbitamente, el mundo de la industria cinematográfica pone en su punto de mira.

Por ello, traemos aquí a colación una autora que se ha caracterizado por sus buenos y exitosos trabajos escritos para el teatro como *Arte* (1994). Yasmina Reza está verdaderamente considerada como una de las mejores autoras actuales y proponemos aquí otro texto de éxito *Le Dieu Carnage* (2007), “Un Dios salvaje”, ya que también fue llevado al cine por Polansky, bajo el título de *Carnage* (2011), con una cuidada interpretación efectuada por un reparto de lujo: Kate Winslet, Christoph Waltz, Jodie Foster y John C. Reilly .

La obra de Reza se puede considerar, en general, por medio de esta pieza y otras, como una muy buena heredera de la fórmula histórica instaurada de teatro convencional de calidad a partir del teatro clásico griego y romano, el siglo de oro, el teatro Isabelino, pasando por la comedia del arte que asumía Moliere hasta dar con una dosis estándar que se consolida a finales del siglo XIX, con obras como *Casa de muñecas* (Ibsen, 1879). En suma, a base de un sistema de situaciones generales estancas alimentada a base de micro-situaciones.

Por otro lado, es bien cierto que hay autores teatrales que han pretendido que es posible plantear una obra con un número largo escenas, como “cuadros” como sugería Brecht. Bernard M. Koltés, por ejemplo, en *Roberto Zucco* (1988) (15 escenas), pero parece obvio que, o bien se superpone la idea de escena con la de momento circunstancial o situación en ella o, si no fuera así, resulta a veces más un desafío a la producción, por la dificultad añadida y la labor de prestidigitación para el equipo que trate de materializarlo, ya que ese tipo de planteamiento no es precisamente una dramaturgia muy propicia para un escenario.

La obra de teatro que aquí se plantea *Le Dieu Carnage*, en castellano *Un dios salvaje*, se publicó en enero de 2007 y se estrenó en París en enero de 2008, con interpretación de Isabelle Huppert, André Marcon, Valérie Bonneton y Éric Elmosnino constituyendo

un éxito en su idioma original y ha sido también muy aclamada en sus otras traducciones. En inglés en concreto, paralelamente en 2008, se estrena en Londres, interpretada por Ralph Fiennes, Tamsin Greig, Janet McTeer y Ken Stott. En España, su estreno fue el 2 de octubre de 2008 en Madrid, siendo protagonizada por Aitana Sánchez-Gijón, Pere Ponce, Maribel Verdú y Antonio Molero. Referidos estos datos, vayamos pues a detenernos en su análisis situacional.

### **Análisis situacional**

A continuación, efectuaremos un análisis situacional de la obra a partir de una previa lectura del texto escrito y de la visualización de la película de Polanski. Al margen de ello, pudimos presenciar también, en su día, una representación pública de la eversión efectuada en el estado español dirigida por T. Townsend.

#### *SINOPSIS:*

Un matrimonio efectúa una visita al domicilio de otra pareja para tratar sobre la violenta conducta de su hijo que ha golpeado con un palo al hijo de la otra pareja. Lo que comienza como una conversación tranquila y civilizada, escala de forma un tanto violenta e infantil, convirtiendo la tarde en un caos. Lo que pretendía ser una amistosa reunión para discutir civilizadamente sobre un pequeño altercado entre los hijos de dos parejas de padres teóricamente “bien educados”, no tarda demasiado en mutar en una guerra en la que cada contendiente marca el territorio como si en ello le fuera la vida. Los personajes se van desenmascarando y pasan de lo políticamente correcto a la agresividad. La conversación se convertirá en una auténtica carnicería verbal, donde los cuchillos volarán en todas las direcciones posibles. Lo que en un comienzo iba a ser la resolución de un conflicto y un ejemplo para sus hijos, se convierte en una auténtica selva, donde cada uno de ellos deja ver su verdadera naturaleza.

La obra pone en tela de juicio la sobreprotección que se da en muchos casos hacia los hijos, impidiéndoles a estos resolver los conflictos por sí solos, culpabilizando excesivamente a unos y victimizando a otros. También se burla la importancia a lo material en nuestra sociedad, como la escena del vómito sobre los libros de arte o la destrucción del móvil.

Sin salir del salón y con solo cuatro actores, asistimos a una absoluta ridiculización de lo cotidiano del mundo de los padres en una sociedad occidental, todo ello en un espacio casi claustrofóbico, pues cada intento de la pareja visitante por salir del apartamento se verá frustrado al entrar en una nueva discusión.

Los conflictos se disparan tanto que, lo que en un principio era una guerra entre dos familias, termina por convertirse en una pelea de mujeres contra hombres para, finalmente, desembocar en una guerra totalmente individualista. Cada uno de ellos ha construido una proyección de imagen de sí mismo, pero cuando esta se debilita, caen en la agresividad, pues no pueden permitir que su ego se sienta atacado. Cada uno de ellos se defiende a sí mismo; la terquedad humana se llevará al extremo; todos quieren tener razón dando a entender que, si el mundo siguiera la línea de su modelo personal de comportamiento, las cosas irían mucho mejor.

En cuanto al texto original teatral, apenas tiene una acotación al principio y algunas indicaciones de la aparición de acciones o actividades visuales imprescindibles en la dramaturgia: llamadas telefónicas externas (como constante recurso disruptivo), servir tarta y café, el momento del vómito, etc.

La acotación del comienzo aparece así:

*“Una sala de estar. Nada de realismo. Ni de elementos superfluos.*

*Los Camps y los Pérez, sentados frente a frente. Debemos darnos cuenta, de entrada, que estamos en casa de Verónica y de Miquel, y que las dos parejas acaban de conocerse.*

*Dos grandes ramos de tulipanes en sendos jarrones.*

*Reina una atmósfera seria, cordial y tolerante.”*

*(Reza, Yasmina “Un dios salvaje” (Traducción Jordi Galcerán.)*

No hay tampoco indicaciones de cortes narrativos ni de espacio, por lo tanto, se vislumbra una pieza de un solo acto. La obra acaba con la mujer de la pareja visitante rompiendo las flores dispuestas en los floreros y con una llamada del hijo de los anfitriones que se encuentra haciendo los deberes en casa de un familiar. Por lo demás, el texto es prácticamente el mismo en los diálogos de la película excepto en algunas menciones de detalles locales. En el caso de la versión inglesa del film de Polansky, los apellidos de las parejas son los Cowan y los Longstreet y reproducen las mismas dinámicas y discusiones que aparecen en el original.

El trabajo cinematográfico de Polanski apenas aporta dos momentos adicionales fuera del lugar de las discusiones, se trata de escenas de plano secuencia en el principio y el final que transcurren en un exterior, una visión simple de una zona de esparcimiento próxima al puente de Brooklyn donde juegan los niños y que suponen el hecho que genera el conflicto de la obra en apenas unos segundos. En la primera de ellas, se puede apreciar el incidente que da el punto partida del tema que plantea la obra. Lo curioso de esta versión de Polansky es que se atañe prácticamente a la versión teatral netamente situacional. Eso sí, la planificación de las tomas y la deconstrucción de los momentos en el film, nos puede servir en este análisis como guía para saber cómo puede funcionar la deconstrucción situacional en micro situaciones de duración diversa en una obra teatral. De esta manera, podremos percibir mejor cuáles son los activos visuales escénicos y cómo pueden operar en una escenificación original que parte de un espacio de ficción único. Eso sí, con el permiso del carácter de un texto teatral muy contundente y bien construido, cuya arma más precisa es la argumentación verbal acerca de los roles sociales y la reiteración en los recursos en pos de una *condensación situacional*, o como se podría decir en un sentido ortodoxo, una obra en un solo acto.

Al margen de las mencionadas dos escenas exteriores añadidas que prologan y cierran la obra original, he aquí las situaciones o micro-situaciones observadas a través del film que, como hemos señalado, parten de una acción dramática general en un solo espacio:

Situaciones o Micro-situaciones:

1-Punto de partida: Las dos parejas en casa del niño agredido, en una habitación y frente a un ordenador conformando la redacción un email “oficial” de acuerdo del incidente.

2-Punto de partida: Al despedirse se focaliza la atención en las hermosas flores de la mesa de la sala.

3-Punto de partida: Despidiéndose en el hall de la casa, el señor Cowan recibe una llamada al móvil interrumpiendo el protocolo común; el grupo calla y espera.

4- Punto de partida: Conversación en el descansillo a puerta abierta.

5- Punto de partida: La pareja visitante acepta una invitación a café y tarta y pasan a la sala.

6 Punto de partida: El matrimonio Longstreet prepara el café desde la cocina y lo sirven en la sala junto a la tarta. Nueva llamada, se focaliza en el señor Cowan de nuevo la interrupción provocada al grupo.

7- Punto de partida: la interrupción ocurrida en la situación focaliza la atención en la conversación telefónica del señor Cowan que conforma un monólogo acerca de un grave problema con un medicamento que comercializa mientras come su plato de tarta.

8-Punto de partida: Conversación entre las parejas; los Cowan disponiéndose de nuevo a marchar a partir de la sala.

9- Punto de partida: De nuevo en la puerta, poco después los Cowan van saliendo al descansillo de la escalera. Aman meterse en el ascensor. Nueva interrupción con llamada al móvil. Van a entrar de nuevo en el ascensor.

10- Punto de partida: Nueva invitación a café y vuelta a entrar en la sala. Focalización de la atención en los libros de arte sobre la mesa de la sala por parte de las mujeres mientras los hombres aparecen desde la cocina poco después.

11- Punto de partida: A partir de cambios anímicos de enfado entre las mujeres, nuevo amago de irse, nueva llamada y nueva interrupción; en este caso, los demás tratan de proseguir, a duras penas, la conversación. Después de colgar, realiza una llamada más volviendo a interferir en el desarrollo de la conversación.

12- Punto de partida: Después de que acaba la llamada, la disputa se centra en los hombres que ahora hablan de pie mientras ellas permanecen sentadas.

13- Punto de partida: La señora Cowan parece sentirse mal y va empeorando hasta vomitar sobre los libros de arte que hay sobre la mesa y sobre el pantalón de su marido. El marido debe ir al baño a limpiarse; mientras, el matrimonio anfitrión trata de apañar el desaguisado con trapos y un secador para tratar de recuperar los libros de arte sobre la mesa tan valiosos para la señora Longstreet.

14- Punto de partida: Los Cowan vuelven a prepararse para partir; pero vuelven a retomar la disputa. Ahora es el teléfono de la casa el que suena; es la madre del señor Longstreet. Este averigua que su madre medica precisamente con el medicamento problemático mencionado en la primera conversación telefónica que Cowan comercializa. Evidentemente, el señor Longstreet disuade a su madre de hacerlo.

15- Punto de partida: Nuevo amago de marchar en el descansillo, pero ante lo encendido de la discusión y para no llamar la atención de los vecinos de las puertas contiguas, vuelven a entrar en la casa. Nueva llamada recibida al móvil de Mr. Cowan. A continuación, los hombres se sirven unas copas y las mujeres también las reivindican poco después. A partir de aquí, el alcohol irá marcando la subida del tramo final.

16- Punto de partida: Nueva llamada al teléfono de la casa por parte de la madre del señor Longstreet. Los hombres se vuelven a servir. Nueva llamada de móvil al señor Cowan. La señora Cowan parece hacer amago de sentirse mal y vomitar, pero sin llegar a ello. Por su parte, la señora Longstreet, en plena disputa con su marido, le golpea leve pero reiteradamente.

17: Punto de partida: Nueva llamada al móvil. Esta vez su mujer sumerge el aparato en el agua del florero. Entre los hombres tratan de rescatarlo y recuperarlo del daño del agua con un secador. La pérdida del móvil es un drama para el señor Cowan. Su mujer, cada vez más ebria, se quita los zapatos; mientras, para consolarle, el anfitrión le ofrece unos puros acción que su mujer, la señora Longstreet, reprime cerrando la caja súbitamente atrapando los dedos de Cowan.

18- Punto de partida: Nueva llamada de la madre; esta vez el señor Longstreet pide al invitado que se ponga en su teléfono para explicar a su madre el carácter problemático y nocivo del medicamento que comercializa. Así lo hace.

19- Ambas mujeres, cada vez más ebrias, desbarran en su discusión al igual que los hombres, en un momento dado, la anfitriona expulsa a la señora Cowan arrojando al aire



su bolso y abrigo esparciendo todas sus pertenencias por la sala. Finalmente, ella ve su propio móvil sonar. Hay un fundido de la imagen y vemos a los dos chavales en el mismo parque del principio jugando con un móvil muy amigablemente.

Comentario: Partimos de la base de que esta obra es una situación general única que persigue una expresa condensación o concentración de tensiones acerca de un conflicto general único. Esa situación, en función de la dinámica y el ritmo de la sucesión de tensiones, se efectúa mediante micro- situaciones, es decir fragmentos de tiempo en el que la acción dramática general es construida. Esa fragmentación es creada, mediante pequeñas circunstancias en el mismo margo general, por la sensación producida por cada paso significativo de la acción dramática. Cada una de las fragmentaciones viene dada por pequeños cambios que suponen puntos de reconducción apenas perceptibles gracias al ritmo que obtiene el desarrollo activo de la trama. Además, en este caso y como se puede apreciar de forma muy clara, hay un factor catalizador de la narración: las llamadas de teléfono. Este elemento no solo alude a la tecnología criticando el uso abusivo de los móviles en la vida cotidiana, sino que es además un recurso dinámico y preciso en la narración dramaturgica utilizado nada menos que mediante 12 llamadas (11 externas).

La división en estas 19 micro-situaciones supone una subdivisión mayor que otras posibles. Naturalmente, una vez establecida esta deconstrucción en pequeños fragmentos, una forma de ponderar el peso de las atmósferas globales que se pueden obtener en los tiempos generales de la obra, es fácil que se pueda subdividir en tan solo los tres o cuatro fragmentos clásicos bien conocidos: la exposición y desarrollo del planteamiento el nudo del conflicto principal y el desenlace o final.

Esto significa que, en su aspecto general, estructuralmente, nos hallamos en el fondo ante una fórmula bien conocida. Ahora bien, las fórmulas de fragmentaciones de tiempo escénico para el análisis de la interpretación y recreación de la obra de teatro no se presentan tan claras y surge constantemente una nebulosa, una cierta confusión acerca de cuándo y de qué manera surgen los momentos escénicos, las situaciones, las “escenas” susceptibles de ser trabajadas interpretativamente y que no aparecen precisadas como tales dentro de la obra general. Este es un fenómeno típico de la dramaturgia teatral ya que, al contrario de la mirada cinematográfica a través de la fragmentación por secuencias, no existe como tal una patente guía de escritura visual.

Esas “escenas” que aquí denominamos situaciones o micro-situaciones tienen como puntos de partida alguno de estos tres factores: Cambios por medio de acción física, por la introducción de una actividad nueva, por una focalización hacia un cambio en el estado físico o anímico de un personaje o por una presentación física de una nueva figura de personaje o por una salida de escena. A esto debemos añadir también las eventuales apariciones de nuevos focos procedentes del exterior que, en el caso de esta obra de Reza (por el catalizador de las llamadas telefónicas), suman más de una decena y tienen el efecto de ir detonando poco a poco la situación general explosiva.

Por tanto, cualquiera de estos factores citados, con sus marcos específicos puntuales, pueden suponer una maniobra parcial de timón en la acción dramática general y por ello son también las herramientas que debemos tratar de distinguir para orientarnos en una dinámica de dramaturgia escénica.

## EXPERIENCIAS EN BIDEBARRIETA GUNEA

### **Integración situacional de imagen espacial y rol de público**

Con motivo de este trabajo y durante estos últimos años, se ha realizado una trilogía de experiencias de escenificaciones buscando una cierta experimentación apoyándose, de forma específica, en el aspecto de la voluntad de no modificar la imagen del espacio escénico y potenciar todos los recursos existentes en él. Igualmente, el segundo factor incluido ha sido el de potenciar el rol del público.

Efectivamente, en tres eventos o performances realizadas respectivamente en 2015, 2017 y 2019, con el apoyo de la programación cultural de la Bidebarrieta Gunea de Bilbao, se han puesto en escena las que han sido denominadas como piezas de “Teatro Divergente”, esto es, un tipo de presentación en la que la relación con el público pasa por su integración en la propuesta, en cada ocasión de forma diferente.

Como hemos señalado, otra de las características de estas tres propuestas es que se ha partido de un primer hecho que es la asunción del espacio escénico tal y como es, sin ningún tipo de modificación e integrando por tanto los elementos visuales y materiales, en una palabra, la estética del lugar, que como es sabido es la antigua sede la Sociedad del Sitio de Bilbao, por lo tanto, estos eventos se han realizado en su salón de actos.

### *El Edificio*

Durante 1874 Bilbao fue uno de los principales escenarios bélicos de la Tercera Guerra Carlista; sitiada durante cinco meses hasta que el ejército liberal se alzó con la victoria. Tras el fin de la guerra, un grupo de personalidades de Bilbao decidieron formar una sociedad en memoria del Cuerpo de Auxiliares liberales que defendió. Esta fue por tanto la “Sociedad El Sitio” en recuerdo del asedio, y su objetivo difundir y divulgar los valores liberales de la Ilustración.

Edificio totalmente novedoso para la época, no sólo por su estilo sino también por las tecnologías que en él se aplicaron, fue uno de los primeros en disponer iluminación eléctrica la ciudad ya que en aquel momento las calles todavía utilizaban farolas de

petróleo o luz de gas puesto que hasta 1889 no se instalaron los primeros focos eléctricos. Otra gran novedad que aportó fue su sistema de calefacción central traído de París, cuyos bellos radiadores decorados se conservan en uso hoy en día.

Diseñado con grandes salones y biblioteca, allí tuvieron lugar reuniones, coloquios y tertulias en las que participaron personalidades muy importantes del mundo de la literatura, las artes y la política como García Lorca, Margarita Xirgú, Alcalá Zamora, Ortega y Gasset, Azaña y, naturalmente, Miguel de Unamuno que en 1897 había publicado “Paz en la guerra” en el que relata su experiencia personal durante el Sitio de Bilbao y es hoy en día un emblema de Bidebarrieta Gunea.

Es un edificio ejemplo del estilo ecléctico característico del panorama internacional de la época que el arquitecto Severino Achúcarro se propuso integrar en Bilbao. Majestuoso, evoca imágenes de la arquitectura francesa: sillería almohadillada en la fachada, grandes ventanales, cubierta de pizarra jalonada de mansardas (ventana vertical que se abre en cubiertas inclinadas y que permite iluminar y ventilar la planta o plantas superiores de un edificio), escaleras de piedra, balaustradas con motivos barrocos y un gran salón oval en la primera planta de techos decorados y vidrieras elaboradas por cristalerías de Amberes, lugar en donde se realizan actualmente los actos de su programación cultural y donde se situaron los tres trabajos de eventos que explicamos a continuación.

## Los eventos de “teatro divergente”

Los eventos denominados como “Teatro Divergente” han sido tres y se titularon de esta manera:

- *El Mundo al Revés, Homenaje a Eduardo Galeano* (2015)

- *MARIE CURIE - MANIA SKLOVOWSKA: El Porvenir de la Cultura* (2017)

- *Buzón de Tiempo* (2019)

En cuanto a la ambientación y las características comunes, como hemos señalado, se trata de trabajos escénicos específicos para cada ocasión, aunque cualquiera de ellos podría devenir en un tipo de espectáculo teatral al uso aunque es obvio que la imagen y la ambientación de la que parte, es decir, el salón de un edificio histórico como el de Bidebarrieta, aporta una sensación que en general se ha cuidado que vaya a favor de la propuesta, con la utilización del escenario, pasillos y balconada del piso superior en la escenificación, por tanto, ante una intención de hacer un trabajo itinerante, el tratamiento espacial debería de tener una opción muy diferente. Por otro lado, el aspecto de imagen de caracterización de los intervinientes se ajusta a una cierta normalidad, quizá algún toque más formal en algunos casos y algún detalle para resaltar la época en el caso de Marie Curie.

Como hemos señalado al principio, en todos ellos el público, de alguna manera y de forma limitada, formaba parte del juego de la propuesta en base a una situación teatral general física única, aunque fueran evocadas otro tipo de situaciones y circunstancias a través de los intérpretes.

Otro de los puntos clave que tienen estos tres trabajos en común a parte del espacio único ubicado en una atmósfera de evocaciones históricas de formalidad y respeto, es el hecho de que las escenificaciones realizadas se apoyan en la idea de pequeños homenajes a personalidades concretas con motivo de efemérides puntuales.

En el primer caso, el evento se produjo pocos meses después de la muerte del escritor Eduardo Galeano y se apoya en una selección de textos suyos que detallaremos después.

En el caso del trabajo dedicado a Marie Curie, se cumplían 150 años de su nacimiento. Igualmente, en el último caso, el punto de partida fue el décimo aniversario de la muerte de Mario Benedetti. Por lo tanto, los tres casos parten de ideas en torno a oportunidades de eventos específicos.

Otro de los denominadores comunes fue la utilización una selección muy concisa de textos propios de cada una de las personalidades a las que estaban dedicados, tanto de Galeano, Marie Curie, o Benedetti y en ningún caso fueron aprendidos de memoria por los intérpretes si no que fueron jugados de forma espontánea, “in situ”, a modo de lectura dramatizada. Igualmente, otra cuestión común entre los tres actos es que la persona que suscribe este trabajo, intervino en escena como uno más.

Los tres eventos tuvieron una muy buena aceptación por parte del público incluso con problemas de aforo, con muchas personas que no pudieron acceder por estar la sala llena.

A continuación, se realiza una breve descripción de cada evento.

- *El Mundo al Revés, Homenaje a Eduardo Galeano (2015)*

Como tal homenaje, parte de una cuidada selección de textos sobre la base de un nexo común, la fórmula provenía de un concepto extraído de su obra *Patatas Arriba. Escuela del Mundo al Revés* (Galeano, 1998) que da origen al título y proporciona la idea de fórmula de la propuesta escénica.

Básicamente el acto consistía en una presentación pública y protocolaria de un programa educativo de estudios denominados como la “Escuela del Mundo al Revés”.

De esta manera, se jugaba con la propia presentación formal del acto en la que tres eruditos profesores universitarios (denominados como “director”, “doctora” y “profesor”) y un músico acompañante, entraban en la sala bajo los sonos del himno universitario por excelencia, el “Gaudeamus igitur” en las notas de un violín en directo. En los primeros, segundos se ponía en el aire la intención un ambiente muy formal de erudición, de estudios superiores y de que se iba a tomar al público como un colectivo interesado de padres y familiares de futuros alumnos de esa “Escuela del mundo al Revés” cuyo programa iba a ser presentado y expuesto durante el acto. Aquí reproducimos el primer compás del acto en las palabras del Director de tan peculiar “Programa de Estudios”:

Intervención de El DIRECTOR:

Bienvenidos a la presentación del Programa de estudios de la “Escuela del mundo al revés. A continuación, tengo el placer de darles una breve referencia de los cursos que les vamos a explicar hoy. Comenzaremos por el

- Curso básico de Injusticia y Racismo

Seguiremos con el

- Curso básico de Machismo

Para pasar a las

- Clases magistrales de Impunidad  
Trabajos prácticos: cómo triunfar en la vida y ganar amigos

Después tendremos el

- Curso Intensivo de Incomunicación

Y acabaremos con algunos apuntes de

- Deportes y Efemérides

Y un Mensaje final: “El Derecho al Delirio”

Antes de nada, deben saber ustedes que la “Escuela del Mundo al Revés” es la más democrática de las instituciones educativas. No exige examen de admisión, no cobra matrícula y gratuitamente dicta sus cursos, a todos y en todas partes, por algo es hija del sistema que ha conquistado, por primera vez en toda la historia de la humanidad, el poder universal. En la escuela del mundo al revés, el plomo aprende a flotar y el corcho, a hundirse. Las víboras aprenden a volar y las nubes aprenden a arrastrarse por los caminos.

En cuanto a los modelos del éxito que promueve, el mundo al revés premia al revés: desprecia la honestidad, castiga el trabajo, recompensa la falta de escrúpulos y alimenta el canibalismo. Sus maestros calumnian la naturaleza: la injusticia, dicen, es la ley natural.

En el mundo tal cual es, mundo al revés, los países que custodian la paz universal son los que más armas fabrican y los que más armas venden a los demás países; los bancos más prestigiosos son los que más dinero robado guardan; las industrias más exitosas son las que más envenenan el planeta; y la salvación del medio ambiente es el más brillante negocio de las empresas que lo aniquilan. Son dignos de impunidad y felicitación, quienes ganan la mayor cantidad de dinero con el menor trabajo y quienes exterminan la mayor cantidad de naturaleza al menor costo.

(Galeano, 1998)

A partir de aquí, se jugaba a esa presentación pública para un auditorio de supuestos padres y allegados de futuros alumnos.

Sobre la base de una especial selección de fragmentos escogidos de Galeano – propios de su línea crítica y poética a la vez-, quedaban incluidos, por temas asociados, a cada uno de los bloques de cursos mencionados de ese singular primer temario anunciado. El ambiente era ágil y formal con música en directo, (violín, acordeón y guitarra eléctrica y sonidos sampleados y loopers), imágenes proyectadas en relación a cada tema, iluminación y algunos efectos de sonido tratados en directo desde el control técnico. La sensación de estar en una sala suntuosa jugaba en favor de la propuesta tanto por su formalidad -con la supuesta erudición de los personajes que exponían el programa de estudios-, como por el contraste de la carga e ironía del contenido de los textos de Galeano muy críticos con ese “Mundo al Revés” que, naturalmente, podemos percibir todos.



- Marie Curie - Mania Sklovowska: El Porvenir de la Cultura (2017)

El evento dedicado a Marie Curie igualmente partía de la imagen existente del escenario y de la sala, pero llevaba un carácter diferente a la primera experiencia con Galeano. La pretensión era buscar una sensación de implicación mayor en el público y también una sensación de inmediatez, de que las cosas iban a ir transcurriendo de forma poco prevista, de forma fresca y natural e incluso de modo imprevisto (como así ocurrió en algún detalle). Se trataba de hacer ver al público que el acto se fraguaba realmente en directo a cada minuto.

Para ello, como director del acto, yo mismo, me dirigía desde el primer minuto al público para prevenirle de lo que se trataba de ofrecer y compartir: se trataba de cocinar y enseñar la cocina del acto escénico “in situ”, bajo la idea de ofrecer un nuevo tipo de teatro (un “Teatro Divergente”). Este es el prólogo con el que daba comienzo el acto como guion base de improvisación:

Arratsalde on. Ni Carlos Panera naiz, antzerki zuzendaria. Ongi etorriak izan zaitezte gaurko emanaldira eta honekin ikuskizun hau oraintxe bertan hasten ari da nire hitz hauen bitartez hain zuzen; beraz bagoaz...Hace un tiempo caí en la cuenta de que en este 2017 que ahora termina, este pasado mes de noviembre, se han cumplido 150 años del nacimiento de Marie Curie, de Maria Sklodowska. Con este motivo, hemos querido tributarle un homenaje especial. Como ella fue un personaje un tanto divergente para lo que eran las normas establecidas de su época, hemos planteado para hoy una pieza de lo que yo vengo llamando precisamente TEATRO DIVERGENTE, es decir una forma teatral un tanto distinta de lo que podemos ver habitualmente en los escenarios y que busca, no solo poner bajo el ojo crítico de todos algunas facetas del comportamiento social, si no que pretende también que ustedes, el público, descubran y participen de una forma más cercana al juego teatral que plantearemos para la ocasión. Me explico: Esto, básicamente, va a consistir en que ustedes van a poder disfrutar de la “COCINA” de esta obra. Van a poder ver cómo la trabajamos de verdad: las dudas, los detalles e incluso van a poder participar de ella interviniendo en el momento que quieran. No tienen más que levantar la mano -como ya he dicho soy Carlos Panera y ustedes naturalmente pueden en un momento determinado llamarme por mi nombre: “Carlos esto o lo otro...” y yo -con este micro- trataré de que contestemos, tanto los actores como yo, y que les demos la palabra en la medida que podamos. Como ven esto puede ser un poco inesperado para todos... pero no se pongan nerviosos, así es este Teatro Divergente que estamos inventando. Bueno, pues esto está ya empezado, acuérdense, ustedes también actúan. ¡Sí, por supuesto, perdón! les explico alguna cosa más: ustedes están ahora mismo en 1933, justo un año antes de que Marie Curie muriese. Este espacio es ahora la Residencia de Estudiantes de Madrid, lugar al que asistió Marie Curie, en este 1933, en plena República,

como invitada a la Inauguración del Simposio “EL PORVENIR DE LA CULTURA”. Por lo tanto, ustedes pueden ser ponentes, intelectuales, participantes internacionales o simplemente estudiantes. Solo una importante cuestión: EN AQUELLA EPOCA NO EXISTIAN LOS MOVILES ASI QUE ES IMPOSIBLE QUE USTEDES LOS PUEDAN UTILIZAR: NO SERIA VEROSIMIL Y LOS PERSONAJES QUE USTEDES PERSONIFICAN NO SERÍAN CREÍBLES. Bueno, por cierto, aquí viene ya uno de los actores que participan; (Aparece por el pasillo central de la Sala) ¡Hola Chema! ¿Has traído alguna peluca para caracterizar al presentador del Congreso de 1933?

(Panera, C., 2017)

Este texto primero deja a las claras cuál es la idea formal: hacer al público participe de toda la propuesta global; esto es, situarle en 1933, en la *Residencia de Estudiantes de Madrid* -un año antes de la muerte de Marie Curie en Francia- y proponerle que pueda participar o cortar el trabajo en todo momento. En definitiva, es un ensayo en directo a la vez que una exhibición en directo también.

A medida que iban transcurriendo los primeros compases, el público se iba situando dentro del tono de la propuesta, un tono desenfadado y relajado con algunos toques de humor en el trato entre los participantes y el público. La actriz protagonista, Itziar Ituño (*La Casa de Papel, 2017, Goenkale, 1994*), aparecía pocos minutos después por “retrasos por su trabajo en Madrid”, trayendo algunas propuestas de vestuario que se decidían a continuación inmediatamente al igual que las del otro participante y se consultaba a algunos miembros del público la elección. Todo esto estaba esbozado en el guion previo. Acabado este prólogo, la escenificación proseguía con la recreación del acto de Madrid con el introductor y presentador de los motivos del Congreso de “El Porvenir de la Cultura”; la mención de participantes como Miguel de Unamuno, Gregorio Marañón o Paul Valery y los objetivos de aquel acto de reivindicación de la formación y la difusión de la cultura del conocimiento en el mundo que organizó en aquel año el *Comité de Artes y Letras de la Sociedad de Naciones*, antecesora de la *Organización de Naciones Unidas* actual.

A partir de aquí, se entraba de lleno en la biografía de Mania Sklovowska (Marie Curie), a partir de sus palabras de inauguración de aquel acto pero que en nuestro caso estaban sustentadas en los interesantes apuntes biográficos que escribió ella misma acerca de la experiencia de su vida (Curie, 2011). La mecánica consistía en que cada vez que había que aclarar situaciones o detalles de la vida de Marie, era el director o los actores los que

interrumpían, planteaban o aclaraban dudas sobre aspectos o detalles muy significativos de muchas de las circunstancias de su vida o añadían algún comentario preciso, tanto dirigido hacia ellos mismos o hacia el público. De igual manera, algunos espectadores intervinieron con algunas preguntas que eran contestadas al momento o poco después.

En esta mecánica eran importantes algunas informaciones adicionales para meterse en situaciones concretas que Marie mencionaba: desde la opresión política cultural en la Polonia de su infancia, a su extrema pobreza mientras estudiaba en París o de sus problemas por ser mujer frente a un *establishment* masculino en el mundo científico, o su labor en el frente de la Primera Guerra Mundial habilitando e incluso conduciendo ambulancias que ella misma equipó con aparatos de rayos X.

La ambientación tenía proyecciones de tipo documental acerca de la vida de la protagonista y también, siguiendo la idea de no utilizar otra cosa que la imagen habitual del espacio dado, se utilizaban los elementos propios de la sala de Bidebarrieta que daban una sensación de estar en esa época, a pesar de que la *Residencia de Estudiantes de Madrid* sea en realidad mucho más sencilla y estoica comparada con la suntuosidad de la sala de Bilbao; de hecho, se desechó proyectar una imagen fiel de ese lugar real por no aportar ningún especialmente relevante rasgo característico.

Al igual que en el caso de Galeano, se aprovechó el mobiliario que el pequeño escenario de la sala posee: una gran mesa, algunos sillones rectos y un atril de madera. Se cubrió con una cámara de vídeo en directo toda la actuación, aunque de forma específica: cada vez que se actuaba como 1933, se utilizaba como apoyo ese soporte anacrónico en directo para poder acercar un primer plano de la protagonista al actuar y poder potenciar más la intensidad de su interpretación.

- Buzón de Tiempo (2019)

Dentro de la semana dedicada a la poesía que organiza Bibebarrieta Gunea anualmente, se presentó este acto en marzo de 2019. Paradójicamente, su contenido no se basa tanto en la parte poética del material textual básico y más conocido de Mario Benedetti, de cuyo fallecimiento se cumplían 10 años, si no en una selección de cuentos que atiende a su variedad temática y, claro está, a sus posibilidades de teatralización situacional. El componente poético, en este caso, estriba más bien en el carácter de estos cuentos y que justifica el sentido de estar incluido en esa programación; igualmente, se utilizaron algunas poesías. Estos son los títulos de los cuentos y poemas que sirvieron de base:

*El Faro, Los Bomberos, Asalto en la noche, Ganas de embromar, Rutinas, Cleopatra, La noche de los feos, Contestador Automático, Triángulo Isósceles y Cambalache* (Cuentos).  
*Oda a la Pacificación, Los Candidatos, Ese voto y Defender la alegría* (Poemas)  
(Benedetti, 2019)

En esta ocasión, la propuesta ambiental era la de un programa de radio en directo. La excusa era que ese público que iba a presenciar el último acto de la semana cultural se le anunciaba, en los primeros momentos de contacto, que ese acto iba a ser transmitido en directo por una emisora de radio y que una unidad de la emisora se hallaba en el piso superior y también un técnico operario en el propio escenario (a la vista del público), para ejecutar sonidos de efectos en directo, y que incluso que los actores dispondrían de algunos objetos de apoyo a su interpretación y que en breve se conectaría en directo para hacer una pequeña prueba antes de la conexión en directo tras el noticiario.

Así se realizó, bajo esas directrices. Poco después entraba una "llamada en directo" del presentador del programa denominado "Radio Benedetti: Buzón de Tiempo" que preguntaba por el estado de las cosas y si el público también estaba prevenido. Muy poco después, se entraba en "directo" después de una sintonía y de la presentación formal del locutor que daba paso al enlace y a la "emisión directa".

La dinámica consistía, para cada uno de los cuentos, en una introducción de música e imagen en una pantalla y la actuación de los actores que utilizaban normalmente un solo apoyo objetual en su interpretación (un pequeño faro, un camión de bomberos de juguete, un teléfono antiguo, etc.), durante el transcurso del acto de escenificación, permanecía en

la visual del espectador la mesa robusta propia del escenario de Bidebarrieta, donde también se situaba un técnico con mesa de mezclas y el aparataje de auriculares y los asientos disponibles que se iban moviendo según las circunstancias del juego (algunos sillones y taburetes); ocasionalmente, la balconada del piso superior también se utilizó (en el cuento *los Bomberos* se accionó un gran camión de bomberos de juguete que recorría la barandilla).

La visión era pues la de una radio presencial en directo, con un técnico y unos actores que se iban turnando en los relatos o actuaban de forma conjunta.

Igualmente, se jugó con la idea de un orden que daba la consecución de las historias y temas como si fuera un informativo de esta manera:

-Carátula de entrada (cuento *El Faro*)

-Sucesos (cuentos *Los Bomberos* y *Asalto en la noche*)

-Orden Público (cuento *Ganas de embromar*)

-Panorama Internacional (Poema *Oda a la Pacificación* y cuento *Rutinas*)

-Espacio Gratuito para la Campaña Electoral (Poemas *Los Candidatos* y *Ese voto*)

-Vida Social (cuentos *Cleopatra* y *La noche de los feos*)

-Cultura y Espectáculos (cuento *Triángulo Isósceles*)

-Deportes (cuento *Cambalache*)

-Colofón. Fin de Programa (Poema: *Defender la Alegría*)

Este evento tuvo hacia el público, como en el caso del primero, una fórmula similar en cuanto al rol designado; si bien, en este caso el público no podía saber exactamente si era real o no y eso le pedía quizá un plus de formalismo; la idea en cuanto al rol de público volvía así hacia un carácter más pasivo que la de Marie Curie, pero siempre integrado en la propuesta.

En el caso de la actuación de los actores, la singularidad estribaba en la focalización en espacios de entorno situacional, a partir de sus propios cuerpos y de la utilización de uno o no más de dos objetos específicos por cada historia.

Comentario acerca de la experiencia de Bidebarrieta:

En definitiva, estas tres experiencias han sido un esfuerzo por presentar teatralizaciones a partir de una imagen del espacio inmutable, que debía estar contenida en cada presencia de los intérpretes. Eso ha conllevado que el tipo de rol que se le ha posibilitado al público buscara un acoplado ágil y acorde con el aire y el ambiente que se respira en un edificio histórico de tal suntuosidad. Las tres experimentaciones fueron un éxito en su recepción y prueban que el trabajo de asunción de un espacio concreto, aunque esté tan marcado culturalmente como es este caso concreto, puede remar a favor del juego que se propone. Ahora bien, la idea de dramatización es clave, ya que es preciso encontrar ideas globales de juego situacional que encajen con la idea del espacio existente. Tratábamos esto en el capítulo dedicado al espacio; el espectador no habita ese espacio en su vida cotidiana, en este caso el espacio es histórico, elegante y majestuoso y el dilema en la puesta en escena es preciso: o se juega a su integración formal y así esa imagen jugará aún más a favor de la idea de la propuesta, o jugará en contradicción y probablemente en contra. En nuestro caso, plantear una presentación de un programa de estudios, un ensayo en directo de un histórico congreso, o una retransmisión de un estudio de radio en directo, fueron planteamientos que jugaron con la imagen del espacio de Bidebarrieta muy a favor.

De esta manera, las ideas principales explicadas aquí han sido llevadas a la práctica como recurso, entre ellas: *El rol del público, el personaje significativo, el espacio habitado, el objeto físico como recurso del entorno espacial, el reporte emocional de imágenes y la condensación situacional presencial.*







## **BIBLIOGRAFÍA**



## **BIBLIOGRAFÍA**

Appia, A. (1992). “Luz, espacio y tiempo”, en. Ceballos, E. *Principios de dirección Escénica*. México: Col Escenología.

Aristóteles (1986). *Política*. Madrid: Alianza Editorial

Aristóteles (1999) *Poética*. Madrid: Aguilar.

Arce Sagarduy, Mikel “Arte y diseño sonoro: Ambientes, objetos y señales”. *Revista Mnemosine*. Recuperado el 2/8/2018 de la URL:

[https://www.researchgate.net/publication/303548054\\_Arte\\_y\\_diseno\\_sonoro\\_ambiente\\_objetos\\_y\\_senales](https://www.researchgate.net/publication/303548054_Arte_y_diseno_sonoro_ambiente_objetos_y_senales)

Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona. Edhasa: Barcelona.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Barba, E. (1986). *Caballo de plata*. México: Revista Escénica, UNAM.

Barba, E. (2019). “Discurso en ocasión de la entrega a Eugenio Barba del Doctorado Honoris Causa de la Universidad del Peloponeso”. *Revista Artezblai*. Recuperado el 2/4/2019 de la URL:

<http://www.artezblai.com/artezblai/eugenio-barba-el-teatro-es-energia.html>

Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.

Barthes, R. (2003) *Ensayos críticos*. Buenos Aires :Seix Barral.

Bateson, G. (1972). *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Antropology, Psychiatry, Evolution and Epistemology*. New York: Ballantine Books.

Bateson, G. (1979). *Mind and Nature*, N. York.: Bantam.

Bateson, G. (1982). *Espíritu y naturaleza*. Buenos Aires: Ed. Amorrortu.

Belmonte, I. y otros (1983) *Shakespeare*. Madrid: Debate/Itaca.

Benedetti, M. (2019) *Selección de cuentos y poemas* Recuperado el 4/7/2020 de la URL:  
<http://fundacionmariobenedetti.uy/>

- Berger, P.-Luckmann, Th. (1979). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Birdwhistell, R. (1979) *El lenguaje de la expresión corporal*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blumer, H. (1982). *Interaccionismo Simbólico*. Barcelona: Editorial Hora.
- Bourdieu, P. (1980). *Le sens pratique*. Paris: Les Editions de Minuit
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba editorial S.L.U.
- Bührer, M. (1986). *Mummenschanz*. Altstätten: Panorama Verlag AG.
- Burke, K. (1957). “The Rhetoric of Hitler’s Battle” in *The Philosophy of Literary Form: Studies in Symbolic Action* (pp. 164-89). New York: Vintage Books.
- Burke, K. (1969). *A grammar of motives*. Berkeley: University of California Press.
- Burke, K. (1973). *La filosofía de la forma literaria*. Berkeley: University of California Press.
- Castilla del Pino, C. (2001). *Teoría de los sentimientos*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Cicerón, M. T. (2007). *Sobre el orador*. Madrid: Editorial Gredos.
- Cook, Guy (2001) *The Discourse of Advertising*. London: Routledge.
- Cooley, Ch. H. (2005). “El yo espejo”. *CIC (Cuadernos de Información y Comunicación)* (10)-15. ISSN: 1135-7991
- Covarrubias, S. (2006). *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Iberoamericana – Frankfurt am Main:Vervuert.
- Curie, M. (2011). *Escritos biográficos*. Barcelona: UAB.
- Damasio, A. (2011). *El error de Descartes*. Barcelona: Destino.
- Darwin, C. (2009). *La expresión de las emociones*. Pamplona: Editorial Laetoli.
- Debord, G. (1957). *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la Tendencia Situacionista Internacional*. Documento Fundacional 1957. *Fuera de Banda* (4). Traducción Nelo Vilar.
- Durkheim, E. (2006). *Sociología y filosofía*. Granada: Editorial Comares.

- Ekman, P. (2017). *El rostro de las emociones*. Barcelona 203. RBA.
- Empírico, S. (1993). *Esbozos Pirrónicos*. Madrid: Biblioteca Gredos.
- Endsley, M. R. (1995) *Toward a theory of situation awareness in dynamic systems*. *Human Factors*, 37(1), 32-64
- Galeano, E. (2008). *Espejos*. Madrid: Siglo XXI.
- Galeano, E. (1998). *Patas Arriba. La escuela del Mundo al Revés*. Madrid: Siglo XXI.
- Giddens, A. (1995). *Modernidad del Yo. El yo y la sociedad en la época contemporánea*. Barcelona: Península.
- Greimas, A.J. y Courtés, J. (1979) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. París : Hachette.
- Goffman, E. (1956). *The Presentation of Self in everyday life*. Edimburg : University of Edimburg Social Sciences Research Centre.
- Goffman, E. (1970). *Ritual de la Interacción*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Goffman, E. (1979). *Relaciones en público*. Madrid: Alianza Editorial.
- Goffman, E. (1991) *El orden de la interacción*. Barcelona: Paidós.
- Goffman, E. (2006). *Estigma*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Goffman, E. (2006). *Frame Analysis* . Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas. Siglo XXI de España Editores.
- Goffman, E. (2012). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Gordon Craig E.H. (1995). *El arte del teatro*, p.37. México: Grupo Editorial Gaceta.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Hall, E. T. (1983). *The Dance of Life: The other Dimension of Time*. New York: Anchor Press / Doubleday.
- Hall, E.T. (1990). *La dimensión oculta: enfoque antropológico del uso del espacio*. México: Siglo XXI.
- Hall, E.T. (1990). *El lenguaje silencioso*. México: Alianza Editorial Mexicana.

- Halliday, M.A. K. (1985). *Spoken and written language*. Oxford: Oxford University Press.
- Heidegger, M. (1983). “El arte y el espacio” en Barañano, K. “El concepto de espacio en la Filosofía y la Plástica del siglo XX”, KOBIE (serie Bellas Artes) núm.1. pp. 137-224.
- Heidegger, M. (1984). *Ser y Tiempo*. Madrid: F. C. E.
- Heidegger, M. 1994. *Construir, habitar, pensar*, en *Conferencias y artículos*, Barcelona: Ed. del Serbal.
- Herrero, R. (2011). *El espacio teatral*. Recuperado el 14/9/2016 de la URL: <http://reconstruyendoelpensamiento.blogspot.com/2011/05/el-espacio-teatral-por-ramiro-herrero.html>
- Hitchcock, A. (1954). *La ventana indiscreta*. DVD: Universal.
- Huici Urmeneta, V. (2007). *Espacio, tiempo y sociedad. Variaciones sobre Durkheim. Halbwachs, Gurvitch Foucault y Bourdieu*. Madrid: Akal.
- Husserl, E. (1980) *Experiencia y juicio. Investigaciones acerca de la genealogía de la lógica*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Illa Morell, J. (1979). *Happening de happenings y todo es happening*. Barcelona: JIM
- Jakobson, R. (1975). *Ensayos de lingüística general Lingüística y Poética* Barcelona: Seix Barral.
- James, W. (1989-1975). *Principios de Psicología*. México: Fondo de Cultura Económica de España.
- Kanizsa, G. (1986). *Gramática de la visión*, Barcelona: Paidós.
- Kantor, T. (1997) *La escena de la memoria*. Madrid: Fundación Arte y Tecnología.
- Koffka, K. *Principios Psicológicos de la Forma*. Paidós. Buenos Aires 1963.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing Libros.
- Lorente Bilbao, J. I. (2013) “Los estudios visuales en la investigación de las prácticas escénicas contemporáneas”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. Vol. 19, Núm. especial marzo, pp. 281-288. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense.

Matsumoto, D.- Willingham, B.- Olide, A. *Sequential dynamics of culturally moderated facial expressions of emotion*. Psychological Science. Noviembre 2009. Recuperado el 24/4/2018 de la URL:

<https://sites.oxy.edu/clint/physio/article/SequentialDynamicsofCulturallyModeratedFacialExpressionsofEmotion.pdf>

Mead, G. H. (1968). *Espíritu, persona y sociedad*. Buenos Aires: Paidós.

Merleau-Ponty, M. (1984) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.

Nummenmaa, L.-Glerean, E.-Hari, R.- Hietanen, J.K. *Bodily maps of emotions* PNAS January 14, 2014 111 (2) 646-651; Recuperado el 12/4/2018 de la URL:

<https://doi.org/10.1073/pnas.1321664111>

Panera, C. (2015). *El Mundo al Revés, Homenaje a Galeano*. Trabajo presentado en la programación Bidebarrieta Gunea de Bilbao.

Panera, C. (2017). *Marie Curie - Mania Sklovowska: El Porvenir de la Cultura*. Bilbao. Trabajo presentado en la programación Bidebarrieta Gunea de Bilbao.

Panera, C. (2019). *Buzón de tiempo. Cuentos y poemas de Mario Benedetti*. Trabajo presentado en la programación Bidebarrieta Gunea de Bilbao.

Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Editorial Paidós.

Peirce, Ch. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Piscator, E. (1962). *Le Theatre Politique*. Paris: L'Arche, Paris.

Polanski, R. (2011) *Un dios salvaje*. DVD: Cameo.

Polti, G. (2000-1895). *Las 36 situaciones dramáticas*. Madrid: La Avispa.

Rachael E. Jack, Oliver G.B. Garrod, Philippe G. Schyns (2014). *Dynamic Facial Expressions of Emotion Transmit an Evolving Hierarchy of Signals over Time*. Current Biology (2014). DOI: 10.1016/j.cub.2013.11.064. Recuperado el 20/7/2020 de la URL:

<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S0960982213015194>

Rancière, J. (2010): *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.

Rekalde, J. “De la visualidad como evidencia a la percepción expandida: El arte tecnológico como modelizador del conocimiento”. *Arte y Políticas de Identidad*. ISSN electrónico: 1989-8 1452. ISSN impreso: 1889-979X. Recuperado el 8/12/2012 de la URL: <https://revistas.um.es/reapi/article/view/191801>

Reza, Y. (2008). *Le Dieu du Carnage*. Paris: Editorial Albin Michel. Traducción: Galcerán, J., 2012. Barcelona: Alba.

Romera, J. (2002). *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Madrid: Visor.

Sartre, Jean Paul (1973) *Un Théâtre de situations*. Paris: Gallimard.

Sastre; A. (2000) *El drama y sus lenguajes*. Hondarribia: Hiru.

Shakespeare, W. (1969). *La vida del rey Enrique V*. Madrid: Editorial Calpe.

Shakespeare, William, (2011). *Como gustéis*. Barcelona: S.L.U. Espasa Libros.

Shipley, J.T. (1943) «*Deus ex machina*». *Dictionary of World Literature: Criticism, Forms, Technique*. New York: Philosophical Library.

Shopenhauer, A. (2003). *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Editorial Trotta.

Souriau, Ét. (1950) *Les deux cent mille situations théâtrales*. París: Flammarion.

Tesson, Ch. (2012). *Teatro y cine*. Barcelona: Paidós.

Thomas, W. I. (2005). “La definición de la situación”. *CIC. Cuadernos De Información Y Comunicación*, (10), 27 - 32. Recuperado el 2/7/2020 de la URL: <https://revistas.ucm.es/index.php/CIYC/article/view/CIYC0505110027A>

Universitat Autònoma de Barcelona *Guía multimedia de la prosodia del español* Recuperado el 23/2/2018 de la URL <http://prado.uab.cat/guia/es/glossari.html>

Von Trier, L. (1998). *Los idiotas* DVD: Store Spain.

Wagner, R. (2007) *La obra de arte del futuro*. Valencia: Universitat de Valencia.









