

La construcción del espectador desde el texto en cuatro casos de la dramaturgia textual peruana

The construction of the spectator from the text in four cases of Peruvian textual dramaturgy

Rita Lucía Álvarez Carbajal¹

Universidad Científica del Sur. Lima, Perú

ralvarezca@cientifica.edu.pe

ORCID: 0000-0002-9495-319X

Citar como: Álvarez Carbajal, R. (2023). La construcción del espectador desde el texto en cuatro casos de la dramaturgia textual peruana. *Desde el Sur*, 15(3), e0035.

RESUMEN

Hablar del concepto de espectador es entrar en un campo amplio de la recepción. Podemos estudiar su presencia desde distintas aristas, pero normalmente es asociado al hecho escénico, pues su presencia ahí es indispensable. Sin embargo, es posible identificar una construcción del espectador desde la dramaturgia misma. Este trabajo tiene como objetivo identificar la presencia activa y una construcción específica del espectador ideal desde el texto mismo. Para ello, se analizará cuatro casos de la dramaturgia textual peruana desde una mirada semiótica y, en parte, discursiva. De esta manera, podremos notar que la construcción del espectador estará marcada no solo por la existencia de acotaciones que indiquen la ruptura de la cuarta pared, sino por el manejo de un discurso que busque comprometer de manera activa al potencial receptor de la obra, ya sea por la temática tratada o por el peso que le da al rol del espectador para el desarrollo de los hechos.

PALABRAS CLAVE

Teatro peruano, espectador, dramaturgia textual

¹ Doctora en Estudios Teatrales por la Universidad Complutense de Madrid (UCM). Tiene un magister en Artes Escénicas por la UCM y una licenciatura en Lingüística y Literatura Hispanoamericana por la Pontificia Universidad Católica del Perú. Enseña en la Universidad Científica del Sur diversos cursos de historia y teoría teatral, así como dramaturgia. Además de ser investigadora teatral, se ha desempeñado como productora, directora y dramaturga. Perteneció al grupo de investigación Voces Escénicas del Sur.

ABSTRACT

Talking about the concept of the spectator is to enter into a broad field of reception. We can study their presence from different angles, but it is usually associated with the spectacular, since their presence there is indispensable. However, it is possible to identify a construction of the spectator from the drama itself. This work aims to identify the active presence and a specific construction of the ideal spectator from the text itself. To do this, four cases of Peruvian textual drama will be analyzed from a semiotic and discursive perspective. In this way, we can see that the construction of the spectator will be marked not only by the existence of stage directions indicating the breaking of the fourth wall, but also by the use of a discourse that seeks to actively engage the potential receiver of the work, either through the theme addressed or through the weight given to the role of the spectator in the development of the events.

KEYWORDS

Peruvian theater, spectator, textual dramaturgy

A lo largo de los años, han sido muchos quienes han intentado definir lo que es el teatro. Desde Lope de Vega, que lo define como «Un tablado, dos seres humanos y una pasión», hasta Stanislavski, quien afirma que «El teatro, sin duda, es creado por fuerzas humanas y refleja fuerzas humanas a través de sí mismo». En las primeras líneas de *El espacio vacío* (1977), Brook nos dice que «un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral». Sin desmerecer todas las otras definiciones, consideramos que esta abarca la esencia de nuestra disciplina, pues apela a lo indispensable del hecho escénico, y es la más útil de cara al trabajo que estamos presentando. En esta simple definición, vemos que es indispensable el rol del espectador.

Todo producto artístico desea tener un receptor; sin embargo, la mayoría puede existir a pesar de no tener uno presente. El teatro no es así; el teatro es arte vivo que requiere de un público en tiempo real para existir. Esto es algo que se aplica si hablamos de la representación teatral. ¿Qué sucede cuando hablamos del texto teatral? ¿Podemos ahí aplicar la misma mirada que usamos para el espectáculo o se rige bajo las reglas de otros textos literarios?

Son varios los autores que han indagado en este ámbito. De Marinis (1987) dice que «el rol del espectador se revela siempre como decisivo, siendo este, en suma, el solo y verdadero realizador de las potencialidades semánticas y comunicativas de la representación» (p. 143). Esta afirmación no es solo aplicable al montaje. De Marinis, Ubersfeld, entre otros, reconocen que el rol del espectador está inscrito desde el texto mismo y hay muchas formas de abordarlo. En la mayoría de los casos, estos estudios se han hecho con el objetivo de analizar la relación entre emisor y receptor en el diálogo teatral, pero es posible centrarnos en otras aristas del mismo fenómeno.

El espectador es la razón de ser del hecho teatral; este se debe a él y se puede notar dicho compromiso desde antes de la escenificación. Con el pasar de los años, las rupturas, las vanguardias y el teatro al que nos enfrentamos, somos cada vez más conscientes de que el público teatral no debe ser un público estático. Es cierto que ya en la Grecia Antigua se le daba un papel claro al espectador, pues debía (en el mejor de los casos) experimentar catarsis, y esta es una actitud tangible; sin embargo, luego, este rol fue cambiando. En el Barroco tenemos a un público al que la escena debe ganarse constantemente, pues no le presta, necesariamente, la debida atención. Esto llevará a que, con el pasar de los años y los cambios en los edificios teatrales, se vaya delimitando el rol que desempeña en el hecho teatral. Durante muchos años, sobre todo cuando predomina el realismo y naturalismo, el espectador cumple un rol casi voyerista, solo observa, sin involucrarse mucho o sentirse parte del universo; es un testigo aislado². Es por ello que, al leer muchos textos teatrales de siglos pasados, podemos notar que no hay mayor énfasis en el público —es decir, como lectores de estos textos hoy, no es tan fácil hacernos una idea clara de cómo debía ser dicho público—, a pesar de que la idea de «público ideal» ha estado siempre tácita.

Hoy en día, es posible ser más conscientes del público que desea construir el hecho escénico y no solo porque asumimos los distintos públicos

2 Esto se puede intuir de los aportes de Meyerhold. Al respecto, Vieites (2020) nos dice:

Así, nace el «teatro de la convención consciente» que no solo se debe entender como superación del naturalismo, sino, también, del simbolismo, camino del constructivismo. Asimismo se inicia una escena que se declara anti-mimética, en su deseo por descubrir y hacer patentes los mecanismos de la convención, la artificialidad del producto escénico, la fábrica teatral y para potenciar su operatividad a la hora de develar la realidad. Esta es una tarea conjunta en la que participan actores, actrices y público (p. 82).

Es posible, entender, a partir de esto, que los mecanismos naturalistas o realistas no se prestaban para una participación activa del público.

ideales que las dramaturgias quieran tener, sino porque desde los textos mismos —o las génesis en casos de escenificaciones sin una dramaturgia tradicional— vemos cómo se perfila el rol del espectador, un rol que deja de ser estático o ajeno para convertirse en parte del universo planteado en la teatralidad. Es decir, al leer uno de estos textos, podemos también concebir cómo debería o podría ser el potencial público de la representación.

Teniendo en cuenta que todo texto teatral nace con un gran potencial de transducción escénica³, consideramos que hablar de recepción de los textos teatrales no puede hacerse sin hablar del potencial espectador. Todo texto teatral escrito con el objetivo de ser representado encierra ya en él a ese potencial público. Pero ¿cómo lo hace?, ¿cómo se puede perfilar desde el texto y con tanta anticipación una presencia tan impredecible como el público? En el siguiente análisis y tomando cuatro obras de teatro peruano como ejemplo (*Balada de la concha y la pastora* de Alfredo Busby, *El lenguaje de las sirenas* de Mariana de Althaus, *Respira* de Eduardo Adrianzén, y *A ver, un aplauso* de César De María), pasaremos a explicar ciertos mecanismos en los que es posible construir no solo el ideal de público desde la dramaturgia, sino también plantear una serie de herramientas que posibiliten que en la escenificación el público tome un rol relativamente activo en el montaje. Todas estas estrategias se basan en apelar, de una forma u otra, a la narratividad. Entonces, nos centraremos en cómo es posible proponer el rol del espectador a partir de derivados de lo narrativo; a esto nos referimos al decir «construcción del espectador», a cómo se pueden configurar ciertas características de este, desde el texto y la narratividad, que lo invitan a una actitud más activa.

Magdalena Cueto, en su texto «La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral» (1986), describe de forma acertada tres estrategias muy usadas, conocidas y populares en las que evidencia la función del espectador. Ella reconoce que hay una «tendencia a la abolición de los límites entre la escena y la sala» (p. 2) y, para ello, convenciones como las estudiadas en su texto son herramientas ideales. De Marinis (1987) lo confirma al reconocerlas como «convenciones particulares» que no vulneran el hecho teatral. Ubersfeld (1989) nos comenta que estas convenciones construyen un espacio lúdico⁴. En

3 Todo texto teatral encierra una potencial escenificación que se desprende, en la mayoría de los casos, de las acotaciones o didascalias propuesta. María del Carmen Bobes (2006) llama a esta capacidad «transducción escénica».

4 Incluso, Ubersfeld va más allá al definir la noción de «receptor-público», indicando que nunca es del todo pasivo, pues el espectador selecciona la información, empuja al comediante a una dirección, entra en comunicación con los demás espectadores (p. 32). Coincidimos con esta idea: sabemos que nunca un espectador es pasivo, pues el convivia en sí

resumen, estas son formas largamente estudiadas, pues están presentes en dramaturgias desde la época clásica.

Pero en este análisis nos queremos centrar en algo más específico que está ligado a las estrategias narrativas, que, en ciertos aspectos, parecen opuestas al teatro. Estas, en realidad, sirven en muchos casos para construir espectacularidad y, dentro de esas opciones, está la construcción del espectador o, al menos, la asignación *a priori* de su rol en el espectáculo. Para este trabajo, nos apoyaremos en un análisis semiótico y en parte de un concepto que hemos acuñado como *estrategias de representación escénica*⁵, que, en resumen, plantean diversas herramientas para construir la escena desde el texto.

Al hablar de análisis semiótico, desde la definición de Pavis (1996), podemos notar la importancia del rol del receptor: «La semiología teatral es un método de análisis del texto y/o representación, atento a su organización formal, a la dinámica y a la instauración del proceso de significación por medio de los profesionales del teatro y del público» (p. 410). Esto quiere decir que es un proceso en el que entra a tallar la forma y el fondo del objeto estudiado. De hecho, al hablar de semiología, podemos entrar a un largo debate, pues son muchos los autores que han trabajado el tema. Desde sus concepciones lingüísticas básicas como el planteamiento de Saussure de la relación significado/significante, hasta la categorización de los sistemas de signos de Kowzan (1996), el abordaje semiótico de un objeto de estudio puede ser amplio y variado y en el teatro no es la excepción, y siempre tiene en cuenta la relación entre emisor y receptor.

Sin embargo, este trabajo no se centrará en los procesos de interpretación de las obras por parte de los espectadores; no entraremos en ámbitos como en los de la semiótica de las pasiones. Lo que buscamos es describir, para luego sistematizar, las diversas formas en las que desde la dramaturgia se construye también al público, de manera tal que incluso, sin ver la escenificación, uno pueda tener una idea de cómo sería —o debería ser— el público de dicha representación.

Para esto, la noción de *estrategias de representación escénica* será de mucha utilidad, pues a lo largo de nuestro análisis podremos identificarlas en mayor o menor medida. La presencia del narrador⁶ como eje central de

mismo va en contra de esto. Sin embargo, al usar este adjetivo, queremos referirnos a una actitud más contemplativa que participativa.

5 Se plantean cuatro estrategias: 1) la presencia del narrador como eje central de la acción, 2) el monólogo como estrategia de acercamiento al receptor, 3) la configuración de los personajes a través de la narración, 4) construcción diegética del espacio y tiempo.

6 Se está considerando la noción del narrador desde una mirada narratológica, a modo de préstamo al teatro. Para ello, es útil conocer lo planteado por Antonio Garrido Domínguez

la acción es un recurso muy usado en las obras por analizar, que ayuda a construir al espectador; así como el uso del monólogo como estrategia de acercamiento al receptor. Por otra parte, la configuración de los personajes a través de la narración y la construcción diegética del espacio y tiempo servirán como complemento en el proceso que estamos analizando.

Básicamente, queremos plantear que desde la dramaturgia se puede construir también al espectador, pero no solo desde un planteamiento discursivo, sino también formal. Es decir, hay textos —y para ello los cuatro ejemplos a los que recurrimos— en los que se construye la historia en torno a un rol activo del espectador, o en las que se delimitan o asumen ciertas características que este debe tener para el correcto desarrollo de la trama. Para ello se apela a estrategias puntuales desde la dramaturgia. No pretendemos ampliar el debate en torno al rol en general del espectador, que, como se sabe desde hace años, debe ser más activo, sino buscamos explicar, desde nuestra propia experiencia y con un enfoque más bien descriptivo y funcional, de qué manera desde los textos ya se puede indicar cuál es el rol del espectador en el hecho escénico de forma directa y no solo a partir de la transducción realizada por el director.

Los cuatro textos estudiados plantean estilos dramáticos diferentes, pero coinciden en que no son aristotélicos, es decir, rompen con las unidades de acción, tiempo y espacio. Se apoyan en la ruptura, en la narrativa y en diversas convenciones para construir un discurso que, en los cuatro casos, está ligado a una crítica social. Lo interesante de estas obras es que no solo se limitan a construir su discurso a partir de la interacción de los personajes, sino que recurren a involucrar de forma más activa al receptor.

El narrador⁷ y otros recursos de representación escénica en *Balada de la concha y la pastora*

Por ejemplo, en *Balada de la concha y la pastora* (2021) de Alfredo Busby podemos notar cómo desde el inicio se marca la relación escena/sala. Uno de sus personajes se llama Presentador y se acota, desde el *dramatis personae*, que hay dos personajes «del público». Luego, la necesidad de

(2019, p. 912), quien sostiene que ha habido un giro narrativo, es decir, que existe una tendencia que surge del auge de la narración en otros ámbitos. Esto ya ha sido ampliamente confirmado por Szondi y Sarrazac. Y si consideramos que, tal y como lo define García Landa (1989, p. 1), la narración es la representación semiótica de una sucesión de acontecimientos, podemos confirmar que es posible usar el concepto de narrador aplicado al teatro.

7 La noción de «narrador» la define Pavis (2014) a partir de los narr-attori italianos que «son narradores, es decir, contadores de historias (narradores) que al mismo tiempo son actores» (p. 216). Nos dice, además, que, en las últimas décadas, la escritura dramática contemporánea no solo introduce al narrador, sino que también lo pone en tensión o en competencia con el actor y sus personajes» (p. 216).

un público determinado —que se irá construyendo a lo largo de la obra se evidencia en una acotación⁸ como «Mientras el público entra, con las luces de sala prendidas, el Presentador está revisando detenidamente el escenario; acomoda algunos elementos. Cuando todo el público ya ha entrado, el Presentador lo mira y sonrío» (p. 162).

El primer parlamento del Presentador ya va perfilando al público, pues plantea interacciones que se presentan a la respuesta de este. Desde ese momento, ficcionaliza en cierto modo a la audiencia; la hace parte de los niveles de realidad de la obra. ¿Será una audiencia específica o será la real que se mezcla? Claramente es una audiencia del siglo XXI, pues el personaje hace referencias que aluden a este tiempo. Entonces, desde acá ya veremos una clara ruptura de niveles de realidad y metateatralidad. Luego, el Presentador dará paso a los otros dos personajes, con sus nombres y sus roles, y explicará brevemente cuál será su función al público. Esta situación resalta la artificialidad de los hechos, resalta la idea de que lo que se ve es ficción. Casi como los obreros de *Sueño de una noche de verano*, el Presentador dará brevemente ciertas «reglas del juego» a ese público tan cercano que debe entender cómo será la dinámica de la historia por presentar. Además, recurriendo a la estrategia del decorado verbal, invita a los espectadores a entrar en la convención y a explotar la suspensión de su incredulidad y que, con solamente ciertos elementos referenciales y sobre todo el discurso, se trasladen a Hungría.

Cuando comienza la representación dentro de la representación, automáticamente el público antes ficcionalizado y presente desaparecerá. Se indica que los personajes se encuentran solos, es decir, ya no observan o interactúan, tal como lo hizo el Presentador con la audiencia. Todo el código de juego cambia, pues incluso el lenguaje se vuelve más abstracto, lo que, de una u otra manera, obliga a tener una audiencia más atenta que no deba perderse en el verso. A pesar de ello, hay momentos en los que el Presentador tiene algo que decir, una reacción, algo espontáneo que lleva de forma automática al público nuevamente al universo partido de la acción, a las cajas chinas presentes en escena. De hecho, hay un momento que coincide casi con el clímax de la balada, cuando el Presentador interrumpe la interpretación de Lajos para corregirlo, pide perdón al público, plantea una serie de indicaciones en escena y, como si de un titiritero se tratase, le indica al personaje/actor cómo representar ese momento; luego de esto, se menciona que una mujer del público pide que lo dejen

8 A lo largo de este trabajo se usarán los términos didascalia y acotación como sinónimos, a pesar de que existen debates en torno a estos que pueden diferenciarlos. En este caso, nos referimos a los textos secundarios de las obras que dan indicaciones más allá del diálogo.

continuar. Claramente en escena será una actriz insertada; sin embargo, esta interacción da pie a que algún otro ser del público real también se sienta en la libertad de participar. Luego de esto, el Presentador se disculpa y pide que se continúe, lo que motiva a que el público nuevamente entre en la convención y se ensimisme en la balada. Pero la presencia constante del Presentador reaccionando hace que el público nunca se termine de zambullir en la ficción de la balada; hay un recordatorio constante de la ficción y los niveles de realidad.

Casi al final sucede algo muy interesante: cuando ya acabó la presentación de la balada, que cuenta una escena de enfrentamiento y hasta cierto abuso sexual entre dos personajes míticos, el Presentador reflexionará acerca de la responsabilidad y la culpa. Luego de esto, desde el texto mismo, una mujer del público interrumpirá para opinar con la excusa de que Presentador dijo que se podría, aunque luego él asegura que fue un decir, pero igual la deja hablar; más adelante lo hará un hombre, y estos entrarán en un debate acalorado sobre en quién recae la culpa. Ella trata de puta a la pastora y la culpa; el hombre la defiende. En el ínterin se involucran los personajes/actores que aportan en la fantasía, pues este momento se supone que debe parecer espontáneo. Sabemos que es marcado porque lo leemos, pero, de cara a la escena, esto debe parecer que no fue planeado y ya con esto se marca un accionar del público o, al menos, se instauro el deseo de cómo debería ser este, pues luego tenemos la siguiente acotación: «Si personas del público intervienen, se debe continuar la discusión. Si esta se hace muy intensa o se aplaca, el Presentador habla» (p. 178).

En lo descrito anteriormente podemos identificar una serie de estrategias que ha usado el dramaturgo para ir demarcando cómo debe ser su audiencia. Claramente apela al metateatro y a la construcción, y mezcla diversos niveles de realidad, pero también recurre a la estrategia narrativa. Dota a sus personajes del rol de narradores que a lo largo de la obra no solo serán presentadores, sino también contextualizadores e incluso testigo de los hechos, estrategia que acorta la distancia entre el público y la escena. En lo que dure la función, los asistentes a la obra, gracias a lo marcado por el texto mismo, serán ellos y serán otros, estarán en silencio, pero también se les invitará a participar y, viajarán de un nivel al otro constantemente. Si pensamos en términos de espectador ideal, lo más oportuno sería contar con un público entusiasta que se zambulla en este universo desde el minuto uno; sin embargo, dada la construcción de la obra, no es del todo necesario, incluso con un público relativamente pasivo funciona este juego en el que se inserta al receptor, pues el texto mismo lo construye así. En esencia, la obra ficcionaliza al público, pues propone que no sean solo ellos, en su realidad, enfrentados a una función teatral, sino que

los vuelve espectadores de este grupo de artistas itinerante que es ajeno a su realidad.

Viajes entre los niveles de realidad en *El lenguaje de las sirenas*

En *El lenguaje de las sirenas* (2015) de Mariana de Althaus no tenemos ni las mismas ni tan numerosas estrategias; sin embargo, de forma más sutil, también se crea un universo determinado en el que su espectador se moverá. Es importante detenernos un momento en explicar el argumento de la obra. Acá nos encontramos con una familia de clase alta limeña que se encuentra en la playa cuando hay amenaza de tsunami. La familia es disfuncional y claramente no tienen las mismas posturas sobre la vida. Se nos presenta a una hija ensimismada, un hijo que parece no tener mucho futuro, unos padres racistas. También estará Juana, quien trabaja para ellos, y será constantemente ninguneada a lo largo de la obra, y Salomón, un socio del padre que, para el hijo, no es digno por no ser blanco. A estos se les suma un séptimo personaje: una sirena que será arrojada por el mar y que se vuelve una oportunidad de negocio para la familia. A partir de esto se creará todo un conflicto en torno a lo que se debe hacer con esta sirena, que, además, como resaltan despectivamente los personajes, es chola; así, veremos cómo salen a la luz una serie de reflexiones en torno a un conflicto tan vigente como el racismo y la discriminación. La historia contada en sí misma ya procura tener un espectador ideal claro, pues es una evidente crítica a la sociedad, y el público debería ser aquel ciudadano que, en mayor o menor medida, se sienta cuestionado con los hechos.

A nivel formal, hay varios ejemplos de cómo se va configurando al público. Por ejemplo, el primer parlamento, donde habla Paul, es claramente una narración que da contexto, dirigida al público. Este parlamento nos sitúa como público en dos lugares temporales diferentes, pues se narra desde un futuro, por lo que lo que veremos en escena ocurre en el pasado. Luego de esto, tendremos una serie de intervenciones de diversos personajes en los que el rol del narrador irá variando y, a su vez, la cercanía y función del público. A continuación, mencionaremos algunos ejemplos de cómo se manifiesta esta dinámica.

En la segunda escena, solo habla Paul, y nuevamente lo hace a modo de narrador, es un narrador contextualizador, presentador o testigo. En la cuarta escena, se deja más que claro que las intervenciones de Paul se dirigen al público, como apartes; se acota: «Paul le habla al público. Camille y Margot no lo oyen» (p. 11). Esta interacción acerca cada vez más las intervenciones de Paul al rol de un coro, donde se reflexionará sobre los hechos. Al ser desde un lugar en el futuro, se vuelven prolépticas. La escena 6 vuelve a romper, pero de forma diferente. Ahora será Juana quien

tenga un monólogo que parece dirigido al público, pero es un público ficcionalizado y ella está dando testimonio de su sentir y su experiencia. En este punto, vemos que hay matices brechtianos en la obra, pues la ruptura de la cuarta pared, la narratividad y la reflexión en torno a los hechos se asemejan a las características del teatro épico.

En la escena 8, será Félix quien tenga un monólogo, parece dirigido a Margot desde un lugar lejano a los hechos, pero no se acota que se lo diga a ella en escena; vuelve a sugerirse una ficcionalización del público. En la escena 10 será Margot quien tenga un monólogo, nuevamente destinado a la nada, al ectoplasma, y, por tanto, potencialmente al público. En este caso, ella se confiesa, se sincera, no sabemos desde qué momento nos narra esto. La escena 12 vuelve a presentarnos una reflexión sobre Juana que evidencia claramente un conflicto social ligado a la discriminación. Esto ubica al espectador ideal en un contexto preciso, pues debe ser alguien que conoce, de una u otra forma, esta situación y debe ver lo ridícula que es. Quizá el espectador ideal deba ser a quien se critica en esta obra.

Hasta el momento, la mayoría de los monólogos claramente versan en torno a las posiciones dentro de una estructura social marcada por la discriminación, y nos muestran las distintas aristas de esta. La escena 16 presenta un alegato de Juana bastante sentido en el que expresa todo su resentimiento con justa razón; se increpa, de forma indirecta, a todo el público que puede situarse en el rol de sus jefes. Es un claro llamado a la conciencia. La última escena, la 18, nos presenta la narración del final de los hechos por parte de Juana y Paul, en donde se cierra la historia y, a su vez, la reflexión a la que la ruptura nos ha invitado.

Las escenas que rompen con monólogo ubican al espectador en distintos niveles de realidad; lo llevan un paso más allá en la suspensión de su incredulidad, pues no están enfrentados a una narrativa mimética, sino fragmentaria, en la que tanto los personajes como el público viajarán de la acción a la reflexión y el recuerdo, y viceversa. Esto plantea un compromiso diferente de parte del receptor, quien estará constantemente obligado a reflexionar sobre los hechos casi en tiempo real, en compañía del personaje que lo hace y no solo los pone en la situación de un público pasivo. Es así como una serie de indicaciones funcionales en contacto con el discurso tratado sirven también para configurar el rol del espectador no solo apelando a su nivel de atención, sino también a su compromiso discursivo.

Me parece importante mencionar otro aspecto de esta obra que involucra de forma directa al receptor: las acotaciones. En este texto tendremos una serie de didascalias que considero un reto para la dirección. Una

acotación dice: «Oímos reventar la ola». Es una forma que no solo atañe a los personajes, sino a todo el público, una manera sutil de introducirlos en el universo de la ficción. El público no oye cómo los personajes experimentan esto, sino que lo experimentan junto con ellos. Lo ideal es que el director logre transmitir esto mismo que el texto hace. Por otro lado, en el texto se plantea la siguiente acotación: «La mujer del costado grita. El hombre le ha tirado arena. Ella también le tira y empieza un juego de risas, gritos y disfueros. Margot y Félix los miran. Paul mira el mar» (p. 10). Esto supone un claro reto; es una acotación descriptiva de algo que sucede en la extraescena, que ven los personajes, mas no el público, y plantea una clara convención con la que el espectador debe lidiar. ¿De qué forma el público percibe esto? Le deja el reto a la dirección, pero desde ya plantea el mismo reto para el espectador. Lo mismo sucede con esta acotación: «Todos miran al mar. Se oye el sonido de una enorme ola reventar. Todos se apresuran a coger sus cosas para salvarlas de la enorme ola que se aproxima. La ola no llega. La ola se retira. Todos están de pie, con las toallas y canastas en mano, secos. Se oyen los disfueros de los de al lado» (p. 13). Esta es otra acotación que juega con la convención y plantea que el espectador debe recurrir, probablemente, a su imaginación, dependiendo de lo que se plantee desde la dirección.

En resumen, el texto de Mariana de Althaus asume el rol del público desde la dramaturgia en dos instancias, será viajero constante entre los hechos y la reflexión, presto a la interpelación constante de los personajes y, al mismo tiempo, deberá estar abierto a la convención constante que logre trasladarlo al lugar de los hechos. Ha de ser un espectador que suspenda su incredulidad y se preste al juego. En ambos casos se apela a la narración para configurar la dinámica. A diferencia de la obra anterior, acá sí, consideramos, puede afectar más la cercanía o no de la audiencia a la del espectador ideal, pues no se plantean tantas dinámicas como en la obra de Bushby, que los encamine hacia donde quiere ir el discurso; sin embargo, sostenemos que esta dramaturgia ha sido concebida pensando claramente en la idiosincrasia de un potencial público de la época, quien sí podrá tomar los roles tácitos que se le ofrece. Lo interesante sería comprobar si, con el pasar del tiempo y el cambio en las dinámicas sociales, el nivel de compromiso de la audiencia seguirá siendo el mismo.

Los monólogos como estrategia de acercamiento al receptor en *Respira*

En *Respira* (2009) de Eduardo Adrianzén, nos enfrentamos a un caso similar al de la obra anterior. Será una pieza que apele a la ruptura y al cambio constante entre niveles de realidad y tiempos. La obra será un viaje

entre el pasado y el futuro del protagonista al que la audiencia acompaña de forma clara desde el texto. Por ejemplo, la obra comienza con esta acotación: «Le habla al público. Cada vez que se dirija a este lo hará como adulto, salvo acotación contraria» (p. 2). Desde acá ya se puede ver que se le da un rol al público y que está ligado a una convención planteada en la obra. En los diversos parlamentos *ad spectatores* —es decir, un texto dirigido especialmente al espectador a modo de apelación— Mario cumplirá el rol de narrador contextualizador, presentador y testigo, estrategias que sirven para acortar la distancia entre el público y el personaje, pero que, a su vez, sirven para distanciar potencialmente de los procesos emotivos al romper con lo mimético. Mario intercalará sus momentos como personaje niño dentro de la historia con rupturas directas para comentarle al público lo que está sucediendo, cómo son los otros personajes y demás. Claramente tiene conciencia de un público, aunque por el momento no ha sido dramatizado. ¿Quién es el espectador de *Respira*? ¿Es alguien del presente de Mario? ¿Es una proyección de sus pensamientos? En realidad, la respuesta no cambia la dinámica de la obra, pues, sea cual fuere, el público sigue siendo el testigo de la revelación de Mario, que es lo único que él necesita: tener un receptor al cual contarle toda la experiencia que lo aqueja.

A partir de cierto momento, los otros personajes también romperán la cuarta pared para hacer comentarios como apartes hacia el público. Esto hace que los niveles de realidad se confundan y, por ende, el público no pueda identificar a cuál pertenece. Hacia la página 8, vuelve a darse una narración pura y directa al público que lo lleva del pasado a un momento presente. Es decir, la obra se enuncia, en principio, desde dos épocas y, por tanto, el público es partícipe también de esos dos momentos. Hace un viaje en el tiempo junto con los personajes. La convención en la que los personajes rompen para comentar lo sucedido a alguien más allá de ellos hace que se fraccione la narrativa que podría, tranquilamente, ser aristotélica y nos recuerda un poco a estrategias brechtianas, de ahí que haya mencionado que puede acercar y a la vez distanciar.

Pero Mario no será el único que rompa con la cuarta pared y le hable a alguien no presente en la escena a través de largos monólogos. Hacia la mitad de la obra, los otros personajes, como Pilar, también rompen con la cuarta pared y lanzan sendos parlamentos contando cosas del pasado o sentires del presente. Estos monólogos difieren un poco de los de Mario. En el de Pilar, ella le está hablando a un amor del pasado. Felipe enuncia un monólogo con un receptor indeterminado y cuenta su estadía en Cuba; hacia el final sí hace una pregunta directa por una conquista que tuvo ahí. Estos momentos juegan con los tiempos a los que nos enfrentamos, pues

ya no estamos situados ni en el pasado ni el presente de Mario, sino en otro lugar donde se ubica la enunciación de estos personajes.

En otro momento, Mario, luego de una escena en la que su padre y hermano discuten, nos dice lo siguiente: «Escuché esa conversación detrás de una puerta. No quise decir nada. Papá. ¿Por qué nunca hablamos de lo que pasó?». Acá está situando al espectador en un nivel ambiguo de la realidad; esta vez Mario no nos ha contado un recuerdo, nos lo ha mostrado. Asume que el público lo ha visto y, por ello, puede comentar sobre él. A su vez, es un parlamento ambiguo, porque también está dirigido a su padre. Algo similar sucede al final de la obra, que nos presenta a Mario adulto, que ha estado hablando con el público y, al mismo tiempo, con una proyección de su hermano.

En resumen, esta obra apelará a una serie de convenciones como las mencionadas por Cueto: monólogos, apartes, discursos al espectador que servirán para ir configurando cómo es que debe ser la audiencia, en todos los casos, apelando a lo narrativo. Quizá sean menos efectivas en la práctica que las primeras, puesto que requieren, para su total éxito, de un «público ideal», pero ya perfilan de forma clara, gracias a la dinámica formal y discursiva, cómo debe actuar el espectador en un posible montaje: será acompañante silencioso del viaje del protagonista, pero necesario para que este se realice.

Rupturas, convenciones y ficcionalización del público en *A ver, un aplauso*

Finalmente tenemos *A ver, un aplauso* (1989) de César De María. Esta obra es un caso particular que se aleja de los otros tres, pero que me parece importante mencionar. Esta es, de las cuatro obras, quizá, la que juega más con las rupturas narrativas y las convenciones y menos de forma directa con involucrar al público. Sin embargo, consideramos que la construcción discursiva de lo presentado sitúa al potencial público en un rol específico. Por ejemplo, con la acotación inicial «Acción en diversos lugares, pero principalmente en un parque callejero de Lima, durante la actuación de un payaso-charlatán», ya se está posicionando al público en ese rol específico. No será, probablemente, solo el público dentro del teatro, sino también será ese espectador callejero. En una siguiente acotación, se indica la entrada de los payasos y «luego actúan para gente que solo ellos ven». Claramente construye a un receptor invisible que puede recaer sobre el público, y esto se confirma en los parlamentos siguientes, donde Tripaloca habla con ese espectador ausente/presente, interactúa con él de forma que parezca espontánea y da, dependiendo el montaje, lugar a la improvisación.

Hay momentos más claros de ficcionalización del público. Por ejemplo, «(Al público). No te rías, no te rías, hermanito, de la muerte no hay que reírse». Acá ya se marca que ese receptor invisible es el público de la función. De hecho, se asume desde ahí que al menos alguien de la sala se reirá para darle verosimilitud a esta respuesta. Por otro lado, la primera interacción entre Tartaloro, Tripaloca y el público pone las reglas del juego: van a contar la historia de vida, pero sobre todo de la muerte, de Tripaloca, un poco al estilo de *Las mil y una noches*. En ese momento parece que nos situamos temporalmente en el presente y las siguientes escenas llevarán al espectador a diversos viajes por el pasado en compañía de los narradores que le muestran la historia. Además, a lo largo de la obra hay una serie de acotaciones que marcan la presencia de varios personajes y juego escénicos que plantean claras convenciones con las que el público ha de lidiar. Se usan convenciones similares al aparte que rompe los límites entre público y escena.

Pero el momento que nos interesa más analizar es el monólogo final de Tripaloca. Se supone que es el último intento de narración para los muertos, pero poco a poco empieza a convertirse en una increpación al público que está cargada de ironía y crítica. No se acota de forma directa esta indicación; en realidad, es algo que queda al ojo de la dirección; sin embargo, la potencia del discurso de este monólogo hace inevitable que el receptor sea el público, pues no funciona si se asume que es un texto dirigido hacia alguno de los demás personajes. Acá vemos cómo, desde el tratamiento de un tema específico —una crítica a la insensibilidad e injusticia social— con los parlamentos correctos, se sitúa al espectador en la posición del responsable de dicha problemática.

En resumen, estas cuatro obras sirven como ejemplo de cómo es posible crear una serie de dinámicas apelando a diversas estrategias de representación escénica basadas en la narración para configurar el rol del público desde el texto mismo, es decir, su nivel de participación o ficcionalización. De hecho, si profundizamos más, es posible ver cómo sugieren también las características del espacio y tiempo, lo que queda confirmado en los diversos juegos y pases entre los niveles de realidad de las obras.

Vemos en estos ejemplos cómo se puede configurar el rol del público a nivel discurso —que suele ser el enfoque más estudiado, donde entra a tallar de forma más protagónica la noción de espectador ideal— y también se puede configurar a nivel formal, a partir de la ficcionalización directa o indirecta y de los diversos saltos de realidad y tiempos, e invitándolo a una participación activa desde la acotación o el parlamento. Este último punto es el que más nos ha interesado resaltar, pues nuestro objetivo ha sido identificar esta tendencia y, a su vez, poner sobre la mesa

las herramientas dramáticas usadas para construir al receptor. La idea no es analizar la recepción del discurso per se, sino analizar el rol dentro del universo de lo escenificado y su potencia de transducción escénica, conceptos desarrollados más a fondo por García Barrientos (1988) y Bobes (2006). Y, en los cuatro casos analizados, esta dinámica está marcada por el uso de diversas estrategias narrativas que están al servicio de la espectacularidad de la obra.

Contribución de autoría

Rita Lucía Álvarez Carbajal fue la única autora.

Fuente de financiamiento

Autofinanciado.

Potenciales conflictos de interés

Ninguno.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adrianzén, E. (2009). Respira. En E. Adrianzén, P. Romero y E. Barraza, *Ponemos tu obra en escena: Segundo concurso de dramaturgia peruana*. Asociación Cultural Peruano Británica.
- Alvarez Carbajal, R. L. (2021). *El relato que construye: la narratividad en la dramaturgia de Alfredo Bushby*. [Tesis de doctorado, Universidad Complutense de Madrid].
- Bobes Naves, M. (2006). El proceso de transducción escénica. *Dialogía: Revista de Lingüística, Literatura y Cultura*, (1), 35-54.
- Brook, P. (1977). *The empty space*. Penguin Books.
- Bushby, A. (2021). Balada de la concha y la pastora. En *Descastados* (pp. 159-178). Caja Negra.
- Cueto Pérez, M. (1986). La función mediadora del aparte, el monólogo y la apelación al público en el discurso teatral. *Archivum. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, (36), 243-256.
- De Althaus, M. (2015). *El lenguaje de las sirenas*. CELCIT Argentina. <https://www.celcit.org.ar/bajar/dla/447/>
- De María, C. (1989). *A ver, un aplauso*. CELCIT Argentina. <https://www.celcit.org.ar/publicaciones/biblioteca-teatral-dla/>
- De Marinis, M. (1987). La investigación empírica del espectador: hacia una socio-semiótica de la recepción teatral. *Semiosis*, (19), 139-153.
- García Barrientos, J. (1988). Identificación y distancia: notas sobre la recepción teatral. En Asociación Española de Semiótica (ed.), *Investigaciones semióticas II: lo cotidiano y lo real* (vol. 2, pp. 181-196). Universidad de Oviedo.
- García Landa, J. A. (1989). Los conceptos básicos de la narratología. <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.2097015>
- Garrido Domínguez, A. (2019). La narratología posclásica y la secularización del texto narrativo. En L. Albuquerque-García, J. García Barrientos, A. Garrido Domínguez y A. Suárez Miramón (coords.), *Vir bonus dicendi peritus. Homenaje al profesor Miguel Ángel Garrido Gallardo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, CSIC.
- Kowzan, T. (1996). El signo en el teatro. En M. C. Bobes Naves (comp.), *Teoría del teatro*. Arco Libros.
- Pavis, P. (1996): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pavis, P. (2014). *Diccionario del performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Stanislavski, K. (2009). *El arte escénico*. Siglo XXI.

Vieites, M. F. (2020). Meyerhold: un precursor de la Estética de la recepción. *Escena. Revista de las Artes*, 80(1), 69–95. <https://doi.org/10.15517/es.v80i1.42475>

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Cátedra.

Recepción: 29/3/2023

Aceptación: 3/7/2023