

este intercambio se produzca. Belth escribe al respecto: “la peor expresión sería afirmar que si uno sabe bien un tema le es posible enseñarlo, esta expresión es un rechazo cínico a la dimensión teórica de la educación<sup>1</sup>”.

Me propuse analizar esta problemática en mi clase porque me parece una ocasión interesante para registrar mi experiencia y poder compartirla.

### Problemática y contexto

La asignatura en cuestión es teórico-práctica y tiene por objeto capacitar a los alumnos para la concreción de un proyecto en sus aspectos organizativos, económicos y legales, herramientas fundamentales para sus primeros pasos a nivel profesional. Es una asignatura del cuarto año de la carrera de Diseño de Interiores con contenidos que a los alumnos les resultan un tanto tediosos dado que a esta altura no le encuentran sentido práctico: su aplicación les resulta lejana y su vocabulario ajeno. El grupo no es numeroso, parecen predispuestos y con inquietudes para con la asignatura, aunque algo ansiosos y dispersos.

### Propuesta

He descubierto a posteriori que mi propuesta de trabajo en el aula, para este caso en particular, tiene filiaciones con los planteamientos de Hilda Taba y sus “Secuencias estructurales de actividades de aprendizaje”. A partir de fundamentos psicológicos cercanos a las teorías cognitivas de J. Piaget, H. Taba propone que unas actividades se apoyen en otras y permitan el desarrollo gradual y pausado de procesos cognitivos, posibilitando la asimilación de la información frente a otras que permitan su organización<sup>2</sup>. Los tipos de actividades propuestos para tal secuencia son actividades introductorias, de desarrollo, de generalización y de culminación.<sup>3</sup>

Propongo para el inicio de cada unidad o módulo actividades que H. Taba llama “de introducción”, y donde, a mi entender la esencia de las mismas es poner en situación información y experiencias anteriores.

Trato de crear un clima propicio para que cada alumno pueda traer la experiencia y la información que tiene en relación con la temática a desarrollar en la unidad en cuestión. Son actividades sencillas, donde apelo al recuerdo de la experiencia o en un problema que le de sentido a la nueva información; parecen a simples vista una pérdida de tiempo, pues los resultados no se perciben inmediatamente pero según mi experiencia enriquecen al grupo y generan cierta inquietud o curiosidad, terreno fértil para el abordaje de los nuevos contenidos.

Una segunda instancia es el entrar en contacto con los contenidos que veníamos trabajando en el inicio. Aquí propongo otro tipo de actividades que faciliten el acceso, H. Taba las llama “Actividades de desarrollo”.

Las posibilidades son múltiples para este momento del proceso de enseñanza-aprendizaje: clase expositiva del docente, exposición por grupos de alumnos, lectura comentada, videos, etc. Lo que me parece realmente importante en esta etapa además de las características de la actividad, es vincular los contenidos: me refiero a darle a los contenidos “muertos” o muy abstractos pertinencia a la realidad cotidiana. Esta acción tiene por objeto lograr que tengan significado para el grupo, más allá de que, anteriormente, hayan podido o no relacio-

narlos con información y/o vivencias propias.

La tercera instancia en el proceso tiene su clave en la internalización de los conceptos o contenidos. A las actividades para éste momento H. Taba las denomina “de generalización”. Lo que planteo básicamente, son actividades que exijan a los alumnos coordinar sus ideas y donde reflexionar, confrontar, cuestionar y dudar, sean acciones protagónicas.

Suelo insistir en que no se queden con una duda por comodidad, en que no sean sólo receptáculos de información, en que la reciban con la cabeza abierta pero sin dejar de reflexionar y cuestionar en caso que lo consideren necesario y en que por más ajenos que les resulten estos contenidos, el momento en el que los van a utilizar no está tan lejos. También destaco la necesidad de que confronten con los del grupo, comparen y sostengan su posición: el trabajo en grupos es ideal para que lo ejerciten casi sin darse cuenta, coordinando sus ideas y reformulándolas en sus propios términos haciendo posible lo que los autores constructivistas denominan construcción de conceptos y de procedimientos.

La cuarta y última instancia tiene por objeto la aplicación de tal información en la resolución de problemas a fin de que se crean las condiciones para organizar la información y construir síntesis conceptuales. Aquí las actividades que diseño (H. Taba las llama “actividades de culminación”) son ejercicios, tanto individuales como grupales en donde puedan aplicar los conceptos anteriormente reformulados, para retenerlos y fijarlos. De ahí la importancia de que estos ejercicios o consignas de trabajo impliquen resolver, concepto que supone enfrentarse a nuevas situaciones problemáticas y que no debe limitarse a que apliquen una técnica o mecanicen una estrategia.

### Notas

<sup>1</sup> Belth, M (1971) *La Educación como disciplina científica*. Buenos Aires: El Ateneo.

<sup>2</sup> “Este modelo de actividades posee una sólida consistencia conceptual, aunque reconocemos que el empleo de ésta posibilidad de estructuración de las actividades de aprendizaje depende de la formación y de la sensibilidad pedagógica de cada docente, así como de las condiciones particulares de la asignatura que imparte, la edad y cantidad de alumnos que conforman el grupo.” Barriga, A. D. (1997), pp. 128,129

<sup>3</sup> H. Taba 1976, pp. 475-480.

### Referencias bibliográficas

- Barriga, A. D. (1997) *Didáctica y currículum*. México: Paidós.  
- Taba, H. (1976) *Elaboración del currículo*, 2º Ed. Buenos Aires: Troquel.

## La commedia dell ‘arte

### Elizabeth Waisse

Durante años he estado investigando acerca de la comedia del arte. Pude descubrir las raíces del género estudiando en Italia con Antonio Fava, quien es hijo de un

Pulcinella *calíbrese*, Tommaso, que vivía en el pueblo de crotonese. Con máscara y vestuario de Pulcinella, armado de guitarra animaba las fiestas con *lazzi*, canciones, serenatas, escenas *buffas* y narraciones épico-cómicas y tragicómicas.

Por lo que Antonio, puede transmitir en forma directa aquello que aprendió de su padre y que sigue desarrollando, en su compañía, viajando por todo el mundo, pero nunca ha querido realizar un video con la técnica, porque cree que sólo se realiza una correcta transmisión de persona a persona. Como el teatro que sólo se comprende en la interrelación en el aquí y ahora.

### Los orígenes y características

Género que se materializa en el renacimiento.

Se caracteriza por ser improvisado y por estar conformado por personajes: máscaras, que son tipos fijos, arquetipos, con una forma predeterminada de comportamiento, de modo que cuando aparecen en escena, el público ya sabe que se puede esperar de ellos.

Otra de las características fundamentales es la relación que se establece con el público: “la complicidad”. Es decir, la mirada de aprobación del público de mis acciones y actitudes.

En la comedia es sólo buscar al público como cómplice, como si al mirar un objeto en la escena, luego miro al público, y luego realizo la acción y vuelvo a mirarlo, mi ojo es su ojo, somos uno.

Es muy diferente a la situación del actor psicofísico stanislavskiano, que se va revelando durante su accionar, y se va transformando.

En la comedia los personajes ya tienen una personalidad definida, ya que siempre visten la misma ropa, y cada máscara tiene una forma de caminar, un tipo vocal y comportamientos predeterminados.

Por ejemplo si un actor psicológico, típico del siglo XX, con una panorámica, hace una miradaza al público en general, lo hace en total inmovilidad, con una expresión muy fuerte en la mirada, puede apenas mover los ojos y de esta manera cubrir la totalidad de la sala. Mientras que un actor de la comedia, si quiere también hacer una panorámica sobre el público, debe: primero considerar al público como un grupo de individuos, y no, como una masa de gente. Debe mover la cabeza de un espectador a otro, precisando bien con el movimiento de toda la cabeza, que su mirada está dirigida hacia un determinado espectador, luego a otro y, a otro. No puede mirar a todos los espectadores uno por uno, pero hará una selección, tratando de cubrir la totalidad de la sala.

Para dirigir la mirada de un espectador a otro el actor usará un ritmo, no a metrónomo, sino que, variado, *jazzato*, casi personalizando la mirada, que será por ejemplo, muy rápido para el caballero, más insistente para la dama, y *glissato* para el grupo del fondo.

Por otro lado, en general, se da como cierto que las compañías de la comedia, representaban sus obras en las plazas y “a la gorra”, lo cuál es erróneo, ya que mediante las compañías de la comedia es que por primera vez se instaura la profesionalidad del actor, ya que estaban perfectamente organizadas, y buscaban un espacio cerrado para sus obras, y cobraban la entrada; es la primera vez que se forma un gremio y se impone la profesión de actor

como cualquier otra profesión aceptada por la sociedad. Antes los artistas de teatro estaban mal vistos, no se los incorporaba socialmente, ni siquiera tenían el derecho de ser enterrados como las otras personas, eran marginales.

En sus orígenes la comedia, es ante todo, una idea práctica, el espectáculo teatral es un producto que puede venderse, para obtener un salario, que sirve al artista como sostén y como financiamiento para una nueva empresa artística. Esta invención, fue pensada para aplicar en áreas bien amplias de aquella Italia, que aún no era un estado, y para moverse hacia otros países como España, Francia, Austria, Alemania e Inglaterra.

Tessari indica, con una fuerte sugestión simbólica, el 18 de enero de 1801 como fecha de la muerte de la comedia del arte. Ese día, con un edicto, la República Cisalpina prohíbe el teatro de las máscaras. Pero es sólo una muerte aparente porque la comedia se continúa, en las marionetas, en los cómicos de la plaza y los de la posta: *Il Bajazzu calíbrese, Infarinato Della Comedia*, que se llamará luego *Pagliaccio* y portará su joroba y su nombre modificado al cómico de pista, hoy decididamente: “el clown”.

En 1947 se rescata nuevamente el género, a través de la puesta en escena de Giorgio Strehler en el Piccolo Teatro de Milano de *Il servitore di due padrone* de Carlo Goldoni.

A partir de la organización que establece la comedia del arte, se constituye la profesión del actor. En 1560 entra en la compañía la actriz.

En general eran familias, y cada actor representaba siempre la misma máscara, desde niño hasta anciano, más allá que representara un personaje de viejo o joven, se crecía y se moría con la misma máscara.

Las máscaras de la comedia, siempre están en estado de “supervivencia” permanente. Expresan sus sentimientos en forma explosiva como un volcán que hace erupción. Nunca se pueden cerrar los ojos, porque eso implicaría una desconexión con el público, con el que estamos permanentemente en contacto, por lo que los personajes hasta duermen con los ojos abiertos (en complicidad con el público).

Nunca se produce una muerte en escena, sino que existe la máscara de la muerte, que aparece para llevarse a un personaje.

### Estructura

La comedia del arte era *al improviso*, esto quiere decir que se improvisaban totalmente los textos.

Primero se realizaba un *canovaccio*, que es un guión de las situaciones que se iban a representar, es decir, el orden de las escenas con su conflicto. De esta manera los actores sabían cuando les tocaba entrar o salir de escena y cuál era la situación rectora.

Solían tomar situaciones de la actualidad del lugar al que viajaban.

Por otro lado esta *il lazzi*, es decir el *gag*, cada actor poseía alguna habilidad, por ejemplo: tocar un instrumento, hacer malabares, cantar o un número propio. El *lazzi* el actor lo desarrollaba también en forma improvisada durante el *canovaccio*.

Podemos tomar como herederos, entre otros, de la comedia del arte, a los hermanos Marx, Chaplin, Búster Keaton, y nuestro local Tato Bores.

Los tipos fijos de la comedia son: los viejos, los enamorados, los sirvientes y el capitán.

### La máscara

Todo cambia en el artista de la escena cuando se pone la máscara. El cuerpo, la voz, el lenguaje. Ya no puede comportarse como en la cotidianeidad. El actor recita el texto con la voz impostada, no se preocupa de aquello que dice el personaje, sino de aquello que el autor ha querido decir.

La máscara debe ser construida de cuero, porque es un material perdurable y al mismo tiempo, absorbe la transpiración, por lo que es posible tenerla puesta mucho tiempo. Además el cuero es un material vivo.

No todos los personajes de la comedia llevan máscara.

Sobre la máscara se lleva el camauro, es una especie de capucha negra, que cubre absolutamente el pelo real del actor y el cuello. Al mismo tiempo ayuda a sostener la máscara. Siempre el cabello es falso, como la barba y los bigotes.

La única parte desnuda del cuerpo son las manos.

Está prohibido tocarse la máscara con las manos.

La máscara debe ser monocromática. Colores que van del blanco al negro, pasando por todas las gamas del beige, el sepia y el marrón.

Existen variedades de máscaras:

1. La máscara completa de cuero
2. El *infarinato* (enharinado)
- 3 Tratamiento mixto: un cuarto de máscara: *Il Dottore* y a veces la *Servetta*
4. Máscara fraccionada: sólo nariz, frente, mentón.
5. Deformación plástica del rostro con caracterización.
6. Personajes sin máscara de cuero ni tratamientos particulares, sólo el maquillaje que realiza los rasgos de la cara. La máscara social.

La máscara es un detonador de una explosión expresiva. Cuando aparece el personaje ya sugiere quién es (qué tipo humano), qué cosa podrá hacer y qué no, que cosa promete (qué programa dramático contiene), cómo es su vida (cuál es su comportamiento permanente).

De esta forma se hace accesible a todo público, de cualquier cultura, aunque no conozca la lengua en la que hablan.

Técnicamente, cuando el actor está tras una máscara, y realiza el acto de mirar, debe orientar la máscara considerando sólo un gran ojo. El centro de este ojo, el actor lo debe situar en la punta de su propia nariz, no de la máscara. Tiene tres puntos de referencia para dirigir la máscara: el *partenaire*, el objeto y el público.

### Clasificación de las máscaras

- *I zanni*. Los sirvientes. Se encuentran en estado de urgencia permanente. Llegan a la ciudad en busca de trabajo. Vienen de pueblos pequeños, en donde se hablaba un determinado dialecto, por lo que su forma de hablar es extraña, primitiva, con un ritmo, acentuación y uso de palabras incomprensible. No tienen educación, no saben leer ni escribir. Siempre tienen sueño y hambre. Duermen parados, no tienen acceso a las camas. No se bañan, entonces tienen mal olor y la piel escamada. También tienen piojos. Su centro está de la cintura para abajo ya

que: instintos fisiológicos y sexuales El animal de referencia es el pollo, la postura es con la cola y el pecho hacia fuera y las rodillas dobladas hacia delante. Nunca están quietos. Son astutos pero no inteligentes. Son muy miedosos. Visten un pantalón y camisa de retazos, de pedacitos de trapo cosido, de ahí es que viene la estilización del traje con los rombos, pero en realidad es un traje muy pobre. Lleva una máscara, con una gran nariz y un sombrero de paño. Un cinturón, donde lleva colgado el *battochio*, es un palo, que tiene un efecto en su construcción en madera, que cuando se golpea hace un fuerte ruido como si se estuviera pegando verdaderamente.

Es ingenuo y puede creer que un papel que vuela con el viento es un ser vivo. Es un tonto –genio, si quiere ir del punto A al B, nunca llegará en línea recta, es más nunca llegará al punto B por propia voluntad, si llega será por casualidad. Sus nombres terminan con ino-ina.

### Derivaciones del *zanni*

- *Infarinato*. En su origen fue *zanni*, pero ascendió dado que se ha convertido en criado personal de la señora. Por lo tanto duerme en una cama. Se enharinan el rostro, y tienen panza, son afeminados, como eunucos. Aman a la señora por sobre todas las cosas, darían su vida por ella, se tiran al piso, ante un charco con tal de que ella no se ensucie. La ayudan a vestirse y la acompañan permanentemente. Son amantes de los bombones, que la señora suele darles como premio.

- *La signora*. En su origen era una *zagna*, pero que se ha casado con un viejo rico y se ha transformado en una mujer adinerada, obviamente casada por interés económico y mostrando su riqueza en exceso. Usa peinados altísimos con sombreros y tocados estafalarios, hasta un barco puede tener como adorno en la cabeza. Toma clases para pertenecer a la nobleza, pero cuando se emociona pierde sus modales y le aparece su comportamiento primitivo. Hace gala de sus riquezas poniéndose todo al mismo tiempo.

- Los enamorados. Son hijos de nobles, pero que sólo queda el padre viudo. Los han mandado a estudiar a las ciudades más importantes, en las artes, las ciencias y la destreza guerrera. No llevan máscara, sólo el maquillaje social. Visten con ropajes característicos de la época. Se asocian con perros o gatos de raza, siempre mantienen su porte y elegancia. Están muy pendientes de su aspecto exterior, de cada uno de sus movimientos, de sus atuendos y su cuerpo. Prácticamente no comen, les parece una acción vulgar, son cuasi anoréxicos. Su centro de energía está en el pecho, y caminan en puntas de pie, como si no sintieran el peso de la gravedad, y estuvieran flotando. Realizan movimientos amplios con los brazos, ocupando todo el espacio posible. Podemos decir que funcionan de la cintura hacia arriba. Son fetichistas, adoran los objetos de su amado, una carta, un pañuelo, pero nunca se tocan con el otro, pueden besar un lazo que encuentran caído en el piso, si creen que pertenece a su amado. Tienen tendencia al suicidio, ante cualquier problema, si creen que su amor no los quiere, o si les sale un granito, o se les mancha el vestido, justo cuando van a encontrarse con el ser amado. También tienden a la locura, ante las situaciones que no pueden resolver, y en su locura se convierten en una animalito (una

oveja, un pato, un sapo). Su función en el *canovaccio* es querer casarse con su amado, pero siempre el padre se opone por un problema con la dote (los bienes que por costumbre tenía que entregar el padre de la novia ante un casamiento). Se los asocia con el elemento agua, surgen a la vida, y lagrimean. Se alimentan de vegetales, no porque sean vegetarianos, sino porque la carne les parece un alimento vulgar. Nunca tienen hambre, eso es cosa de los siervos.

Los enamorados son muy valientes y pueden llegar a ir a la guerra para rescatar a su amor, en ese caso portan una máscara neutra, para no ser reconocidos. En general se llaman Isabella y Flavio. Es el amor idealizado. La persona amada es más para ser soñada, que para ser tocada.

Los enamorados son heroicos, el pecho siempre abierto. Por amor pueden someterse a cualquier sacrificio, tortura. Son inteligentes, pero su inteligencia se ve obnubilada por la pasión, de las penas, las alegrías, viven en un estado emocional fluctuante, que les provoca una alteración mental. Son celosos, orgullosos, reconocen sus propios errores, siempre en forma extrema, en forma dramático-patética. Sienten amor y odio absoluto, narcisos, no tienen sentido del humor. Siempre controlan sus gestos, para mostrar siempre la perfección. Están permanentemente utilizando un objeto personal, suelen ser: un pañuelo, un abanico, una carta, una espada.

- Los viejos. Están apremiados por el tiempo que se les termina, en estado permanente de urgencia. Son egoístas y siempre están sin mujer por diversos motivos. La función dentro del *canovaccio*, es la de obstaculizar, en general, el casamiento de los enamorados. Operan contra su propia naturaleza, quieren ser “el novio”, que se casa con la joven. Buscan un amor libidinoso. Aunque un viejo sólo puede enamorarse en la cabeza y en la baba que le cae por la boca, porque ya no son potentes sexualmente. Se los asocia con el elemento tierra. Corazón de piedra. Lapidarios. Pero el viejo es la autoridad máxima en la casa y es el que da las órdenes, por lo que sólo podrá ser detenido en su accionar en forma deshonesto, con la fuerza, el engaño y la traición. Algunos viejos característicos son:

- *Pantalone*. Se asemeja corporalmente a un pavo. El cuerpo curvo y largo. Sus pasos son cortos y rápidos. Camina con los talones juntos y los pies para afuera: en posición, como si estuviera sentado, pero sin sacar la cola afuera. Tiene los codos juntos y está permanentemente moviendo los dedos como si estuviera contando dinero. Cuando se pone contento salta, levantando los pies como si le quemara el suelo. Cuando tiene una emoción muy fuerte, se toma el corazón, como si le viniera un ataque, y cae al piso levantando los pies y pataleando.

Pero, puede incorporarse de un salto, ante una mujer bonita o un billete. Estos movimientos ágiles que realiza, constituyen una convención de la máscara, dado que en general se mueve como un viejo. Viste ricamente a la usanza de la época y lleva una media máscara con sombrero. *Pantalone* es muy avaro, lo que más le importa en la vida es el dinero. Por ejemplo si en un *canovaccio*, se casa con la signora, no le molesta hacer la vista gorda y dejar pasar al sastre al cuarto con su mujer, porque en esa complicidad consigue no pagarle.

- *Il Dottore*. Corporalmente se parece a un cerdo. Viste

una toga larga y sombrerito chato. Lleva una panza falsa. Camina como si fuera un resorte, subiendo y bajando.

Lo que más le gusta es hablar y comer. Siempre tiene algo para explicar y mostrar sus conocimientos, empleando palabras en latín, en griego, o en cualquier otro idioma.

Puede usar el *grammelot*, es una técnica en la que en realidad sólo se dice alguna palabra existente de un idioma y el resto son cuasi palabras improvisadas por el actor, pero con una intención precisa, como si estuviera hablando correctamente. Se mueve en el espacio, como si por todos lados hubiera pizarras donde el puede desarrollar sus teorías, no pierde ocasión de exhibir su supuesta sabiduría. Y además es un devorador de comida, una verdadera cloaca. El doctor no puede dejar de hablar, y realiza su *sproloqui*, esto implica que comienza una explicación y no se detiene, entonces los otros actores que están en la escena, se sacan sus máscaras y desde el actor, lo sacan, por la fuerza, de la escena, ya que la máscara del doctor, en esos momentos, es como si perdiera la consciencia de que está en un escenario dentro de un *canovaccio*, en general se repite a lo largo de la comedia, a veces le bajan el telón, o le cae un trasto encima, pero el Doctor vuelve a insistir.

- *Tartaglia*. No escucha y está con una corneta que amplifica el sonido.

- *Il Capitano*. Era en sus orígenes un *zanni*, pero que en la guerra se vende al enemigo, y finge ser un héroe en la batalla, pero en realidad es un cobarde y traidor a la patria. Su elemento es un palo, que lo lleva orgulloso, sonriente. Exhibe su coraje, alzando su mandíbula. Suelen tener un nombre ridículo: capitán rompepelotas, *scarabombardone*, *cocodrillo*, *fanfarone*, *giangurgulo*, matamoros. Muestra para el afuera una imagen exultante de sí mismo, exhibicionista, pero en el fondo de su alma siente vergüenza de su persona. Parece grande, bello, orgulloso, fuerte, terrible, irresistible, imbatible en batalla y en el amor. Pero todo el tiempo se tropieza, o se golpea con su bastón, o se asusta, se equivoca la dirección. Le gusta comer manjares recostado y es de chuparse los dedos y emborracharse. Lleva una media máscara con una gran nariz y uniforme militar.

- Una máscara social: La *bauta*. Constituye una máscara atípica. No pertenece a la clasificación de las máscaras de la comedia del arte. Un tricorno negro, una capa negra con esclavina y el rostro cubierto con una máscara blanca. Su función es la de no ser reconocido, el ocultamiento. Es andrógina, ambigua. Era utilizada para salir de incógnito. Al contrario de las máscaras de la *commedia dell'arte*, que determinan y definen claramente la función y personalidad del personaje. La *bauta* es lo opuesto, es la búsqueda de la no identidad, de la máscara masificada. Las leyes para el uso de la máscara en el gobierno veneciano: prohibición de introducir la máscara en conventos y lugares de culto; prohibición del uso de armas como parte integrante de la máscara; prohibición de uso de la máscara a las prostitutas; imposición del uso del tabarro y la máscara a las mujeres en los teatros. Al mismo tiempo que cumplía con una función de ocultamiento, también tenía una función social, ya que era usada sólo por la clase aristocrática. En las ceremonias oficiales y fiestas públicas era una obligación usarla.

### Referencias bibliográficas

- Cruciani, Romano. *Il carnevale e le maschere*. Coop. culturservice.
- Duchartre, Pierre Louis. *The italian comedy*. Dover.
- Fava, Antonio. *La maschera comica nella commedia dell'arte*. Andromeda Editrice.
- Fo, Darío. (1998) *Manual mínimo del actor*. Hondarribia (Guipuzcoa) : Hiru, D.L.
- Oliva, César y Torres, Francisco (1997) *Historia Básica del arte escénico*. Monreal: Cátedra
- Rudlin, John. (1994) *Commedia dell'Arte An actor's Handbook*. London and New York: Routledge.

## Relaciones con los medios, eje del trabajo del relacionista público

**Daniel Nestor Yasky**

Las relaciones con los medios de comunicación cobran cada vez mayor importancia y cada día se las considera más necesarias, ocupando una posición central dentro de las relaciones públicas. Y esta importancia puede ser otorgada ya que los medios de comunicación social son por excelencia el vehículo que facilita la formación de opiniones respecto a distintos temas. Y postularse dentro de la agenda de los medios, para luego ser parte de la agenda política, es otro de los objetivos que se proponen alcanzar los profesionales de la comunicación.

Crear una positiva relación con los medios de comunicación es una de las estrategias que buscan los profesionales de las relaciones públicas, y esto trasladándose al ámbito local se vincula con los medios locales de comunicación. "Una positiva relación con los medios puede resultar ser un aliado poderoso en la creación de un positivo ambiente en la comunidad". Los medios se focalizan sobre las noticias, y controversias y conflictos que creen interesantes noticias. [Todo con valor noticiable es propicio para los medios de comunicación].

Conocer los medios "saber cómo trabajar con cada medio, producir material para ellos, cumplir con sus requerimientos de estilo, cumplir con plazos e interesar a sus audiencias, es una parte fundamental" de nuestro trabajo.

De acuerdo con James Grunig, "las relaciones con los medios ocupan una posición central en las relaciones públicas, por que éstos sirven de *gatekeepers* controlando la información que fluye a otros públicos de un sistema social."

Mucho se ha hablado acerca de la enemistad entre periodistas y relacionistas públicos pero la verdad es que, como lo expone Dennis Wilcox, "los directores de periódico y redactores, por un lado, y los relacionistas públicos por otro, se necesitan mutuamente. Los medios de comunicación necesitan material e ideas procedentes de fuentes de relaciones públicas, y los especialistas en comunicación empresarial necesitan a los medios como lugar para exponer su material."

Como con todos los públicos con los que una organización mantiene relaciones, el profesional de relaciones públicas debe conocer también a los medios de comunicación que existen. Scott Cutlip establece que, "co-

nocer los medios -saber cómo trabajar con cada medio, producir material para ellos, cumplir con sus requerimientos estilísticos, cumplir con los plazos e interesar a sus audiencias- es una parte fundamental de muchos profesionales de relaciones públicas. Los profesionales encargados de tratar con los medios, y con las personas claves para el acceso a ellos, deben establecer y mantener relaciones de respeto mutuo y confianza."

Siguiendo la misma línea, "Los medios de comunicación tienen su propia personalidad, lo cual los obliga a un tratamiento diferencial para cada uno de ellos. La televisión, la prensa, las agencias, la radio, tienen una idiosincrasia muy especial que hay que respetar."

Los diversos tipos de medios poseen diferencias en cuanto a los recursos y tecnologías que utilizan. Por esta razón es importante comunicar a cada tipo de medio con las herramientas que correspondan. Dennis Wilcox, enumera los diferentes tipos de medios que existen:

- Medios de comunicación impresos: incluyendo entre estos a los diarios y revistas de todo tipo a sean específicas como generales, los libros, etc.
- Medios de comunicación Audiovisuales: siendo estos las radios AM y FM, televisión abierta y paga, y el cine.
- Medios de comunicación *on line*: siendo estos diarios digitales, *weblogs* y telefonía.

"Con mucha frecuencia se considera a la prensa como un mero instrumento de captación, sin apreciar el hecho de que las buenas relaciones de prensa dependen de los mismos factores básicos que son aplicables a otras relaciones generales. Las buenas relaciones de prensa empiezan considerando a la misma como un público y no primariamente como un instrumento. Esto exige comprender la organización y actuación de los periódicos, televisoras, radios, revistas y publicaciones comerciales."

Trabajar con los medios de comunicación hoy en día se ha vuelto más complejo debido a la tecnología y a la rapidez del proceso informativo. Por esto Jones Clarence, explica que "las relaciones con los medios son al mismo tiempo proactivas (proveyendo información sobre la organización) y reactivas (respondiendo eficientemente ante situaciones coyunturales novedosas)."

"La estrategia de relaciones con los medios de comunicación de una organización es un elemento crítico de su programa de comunicaciones. La mayoría accedemos regularmente a uno u otro medio de comunicación.

Credibles, influyentes y universales. Los medios de comunicación son un canal indispensable para la entrega de mensajes de las relaciones públicas con estas tres características, a sus *stakeholders* primarios o secundarios".

De acuerdo con Ruben Howard, "el énfasis en los programas de relaciones con los medios debe estar en el aspecto relacional, trabajando a largo plazo con las personas que cubren su organización y establece que existen dos clases de programas de relaciones con los medios:

- Programa pasivo de Relaciones con los Medios: Este programa significa que la organización ha determinado, por cualquier razón, no buscar o lograr la atención del público. Esta postura generará una postura frustrante en los reporteros.
- Programa activo de Relaciones con los Medios: Este