



Universidad de Chile.

Facultad de Filosofía y Humanidades.

Departamento de Literatura.

Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Una mirada a su recepción en Chile.

Programa: Magíster en Literatura c/m en
Literatura Chilena e Hispanoamericana.

Profesores Guías: Dra. Anne Sperschneider.
Dr. Eduardo Thomas D.

Alumno: Iván I. Domínguez. S.

Santiago de Chile, Agosto de 2013.

Dedicatoria.

A mis padres, hermanos y amigos.

Agradecimientos.

Mis sinceros agradecimientos a todos los que colaboraron con la realización de esta investigación:

A mis padres, a mis profesores guías: Dra. Anne Sperschneider y Dr. Eduardo Thomas y a las personas relacionadas con el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: a la productora general Caioia Sota, al ex director del Goethe-Institut de Santiago Hartmut Becher, a los críticos teatrales Carola Oyarzún, Agustín Letelier y Pedro Labra; al director de teatro Luis Ureta, a la dramaturgista y traductora Soledad Lagos y a la dramaturga y directora de teatro Francisca Bernardi.

Resumen.

El Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea se estableció, durante los once años que se realizó, como uno de los eventos más importantes del ambiente cultural nacional, pues permitió acercar al público chileno las obras de los representantes más destacados de la actual escena teatral europea.

Este festival fue creado con el objetivo de servir de instancia de diálogo cultural entre los artistas teatrales de Chile y Europa, por lo que el presente trabajo busca indagar si se produjo realmente este diálogo, mediante el análisis de las condiciones en las cuales se recepcionó una de las obras participantes en el evento, por parte del público asistente; y establecer cuáles fueron los aportes del festival al ambiente cultural chileno.

Palabras claves: Festival – Dramaturgia – Europa – Chile -- Diálogo – Recepción – Cultura -- Teatro.

Índice

I. Introducción	p. 7
II. La Estética de la Recepción: El lector como constructor del significado de la obra literaria.	p. 10
III. La Recepción Teatral: El espectador sale a escena.	p. 31
IV. El Espectáculo Teatral: Evento de consumo cultural	p. 43
V. Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Origen, características y ...¿final?	p. 48
VI. <i>Mi joven corazón idiota: Von Deutschland a Chile.</i> Análisis de su recepción en el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea.	p. 58
VII. Conclusiones	p. 89
VIII. Bibliografía consultada	p. 94

I. Introducción.

El intercambio cultural entre las naciones es una excelente instancia de desarrollo para quienes participan de él, ya que permite acceder a realidades culturales diversas, enriqueciendo la visión de mundo de estas personas al confrontar sus creencias, sentimientos e ideas con la de otros seres humanos, de los que se encuentran separados por barreras geográficas, idiomáticas, religiosas, entre otras.

Dentro de este panorama, el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, organizado por los institutos culturales de Alemania, Francia, España, Reino Unido e Italia y las embajadas de Suiza, Holanda y Croacia establecidas en Chile, fue una muestra fehaciente de cómo se pueden fortalecer los lazos culturales que unen a Europa y nuestro país, mediante el provechoso diálogo que se estableció entre dramaturgos, directores de teatro, actores, críticos teatrales- tanto nacionales como extranjeros- y el público asistente a este evento.

Esta visión del festival como instancia de encuentro cultural entre Chile y Europa, queda de manifiesto en las palabras del Agregado Cultural de la Embajada de Francia, Alain Bourdon, al inicio de la V versión de este evento (2005). Él expresó que lo esencial de este encuentro es:

[...] El espíritu y el objetivo de este Festival siguen siendo los mismos desde su creación. Ha sido concebido para existir alrededor de textos de dramaturgos europeos contemporáneos, como un momento privilegiado de intercambios y de encuentros.¹

¹ Presentación del 5° Festival de dramaturgia europea contemporánea agosto-septiembre de 2005 en <http://clik.to/deuropea>

Y más adelante Bourdon señala:

Esperamos que, una vez más, este quinto festival pueda suscitar un diálogo abierto y vivo, y que sea, como cualquier verdadero evento cultural, un lugar donde se entrecruzan ideas, descubrimientos y emociones.²

Los efectos que genera este intercambio entre los países europeos y Chile constituyen un interesante objeto de estudio, debido a la repercusión que esta relación puede llegar a tener para los estamentos culturales respectivos. La ausencia de estudios en el país que aborden esta recepción hace que la realización de una investigación sobre el festival de dramaturgia europea y los alcances que tiene este evento cultural sea un tema de estudios amplio para diferentes disciplinas humanistas y de las ciencias sociales.

El objetivo de este trabajo investigativo es realizar un análisis crítico de la recepción que se tuvo de este festival de dramaturgia europea contemporánea en el ambiente cultural del país y del montaje de una de las obras que se presentaron en él, para comprobar si el certamen cumple con los postulados de ser efectivamente un espacio que genere un diálogo entre los artistas chilenos y europeos. Para ello se describirán los distintos aspectos involucrados.

Como punto de partida para abordar el tema de la recepción de este festival y sus problemáticas se revisarán – en primer término- los postulados generales de la estética de la recepción, los principios de la recepción teatral y el concepto de consumo cultural; elementos teóricos que servirán para

² Ídem.

realizar el análisis de la recepción en Chile de las puestas en escena de las obras europeas participantes en el evento.

A continuación se realizará una revisión de las características que conforman al festival de dramaturgia, desde su origen hasta su última versión. En esta sección se examinarán los criterios de selección de los textos, por parte de los institutos culturales europeos y la comisión de expertos que los asesoran, considerando las características de esta muestra dramática y del público que asiste a ella.

Posteriormente, para apreciar cómo operaba el proceso de recepción que tuvieron las obras europeas en el público que asistió al festival, se aplicará el modelo de recepción teatral de Patrice Pavis en el análisis de *Mi joven corazón idiota* de la dramaturga alemana Anja Hilling y de las condiciones de su puesta en escena en el certamen.

Para finalizar el análisis de la recepción del festival de dramaturgia europea contemporánea en Chile, se indicarán cuáles han sido las conclusiones y posibles proyecciones que se desprenden del estudio.

II. La Estética de la Recepción: El Lector como constructor del significado de la obra literaria.

La estética de la recepción se ha establecido, desde hace algunos años, como una de las corrientes más innovadoras al momento de entender la obra literaria, debido a que considera a un actor que había sido dejado de lado por los estudios literarios: el lector. Éste es visto como uno de los agentes más importantes al momento de establecer la dimensión estética de un texto literario, junto con el autor y el texto literario.

Este modelo interpretativo se originó en Alemania, específicamente en la Universidad de la ciudad de Konstanz, donde una serie de investigadores- entre los cuales se hallan Hans-Robert Jauss y Wolfgang Iser- promovió la participación activa del lector de una obra literaria en la construcción final del sentido del texto. En otras palabras, ellos señalaban que el significado de cualquier texto literario no viene establecido de antemano por el autor, sino que se va actualizando a medida que el lector va realizando una lectura activa de éste. Esto nos lleva a darle una gran importancia al rol del lector (o espectador, en el caso del teatro) en la construcción del significado de una obra.

1. El rol del lector en los estudios literarios

La recepción conforma la dimensión propia del objeto estético, pues implica dos operaciones que lo configuran como tal: la de aprehender un objeto (en el caso de la literatura, la lectura; en el caso del teatro, el espectáculo observado) y la del conocimiento de los efectos que dichos objetos de arte producen en el receptor. Las investigaciones sobre la recepción se definen como “un cúmulo de teorías y enfoques divergentes que tienen en común el ocuparse de la

percepción y efecto de la literatura” (Hohendahl, 31)³. Los estudios en torno a la recepción, por lo tanto, muestran un conjunto heterogéneo de contribuciones de diversos teóricos, quienes se han preocupado básicamente de dos grandes temáticas: en primer lugar, la relación entre la recepción y la historia y la historia de la literatura; en segundo lugar, la interacción que se produce entre obra literaria y lector.

Estos estudios son de carácter reciente, porque, hasta mediados del siglo XX, la preocupación de los estudios literarios se centraba en la producción del texto literario y/o en la descripción del mismo, quedando excluida la recepción, como un componente igualmente relevante dentro de este circuito comunicativo. A partir de los aportes hechos por la teoría de la comunicación en la década de los 50, comienzan a surgir los primeros cuestionamientos en relación con lo investigado hasta ese momento. Fue la semiótica, en primer término, la disciplina que mejoró dicho modelo básico, al considerar al receptor junto con el emisor y el mensaje. Más tarde, surge la Estética de la Recepción, vinculada con la Escuela de Konstanz en Alemania, que centrará sus investigaciones en el rol del receptor y de su influencia al momento de configurar el sentido final de la obra literaria (Warning, 13)⁴.

El aporte fundamental realizado por la Estética de la Recepción a los estudios literarios ha sido la comprensión de que una obra alcanza su realización estética al momento de ser leída. En otras palabras, lo estético no es una característica propia de la obra literaria, sino que se produce en el acto de leer. El lector instaura un pacto de lectura, en el que se establece una nueva

³ Hohendahl, Peter Uwe, “Sobre el estado de la investigación de la recepción” en Mayoral, José Antonio y otros, *Estética de la recepción*, Madrid: Arco, 1987, pp. 31-37.

⁴ Warning, Rainer, “La estética de la recepción en cuanto pragmática en las ciencias de la literatura”, en *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989.

situación de comunicación, la cual implica la cancelación de ciertas operaciones (lógicas, semánticas y pragmáticas) y cuya finalidad es la producción de la experiencia estética.

A partir de los estudios literarios sobre la recepción, como nuevo paradigma teórico, los investigadores han aportado distintas clasificaciones sobre el rol del lector, entre las cuales están:⁵

- a) *Lector de la época*⁶: Éste se caracteriza por situar en el primer plano del interés la recepción de la literatura por medio de un público determinado. Este tipo constituye una reconstrucción que se hace a partir de documentos.
- b) *Lector ideal*⁷: Éste representa la imposibilidad estructural de comunicación, porque debería ostentar el mismo código del autor. Este lector no puede ser su propio lector ideal, ya que debería realizar el potencial de sentido del texto, pero si esto llegara a conseguirse, entonces el texto se consumiría en tal acto. Es una ficción.
- c) *Archi-Lector (Riffaterre)*⁸: Este tipo describe un grupo de informadores que siempre se encuentran confluyendo en los pasajes nodales del texto. Además, este lector puede definirse como un concepto-test, ya que sirve

⁵ Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987, pp. 55-70.

⁶ Iser, Wolfgang. "El acto de lectura: consideraciones previas sobre una teoría del efecto estético" en Rall, Dietrich. *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, México, 1987, pp. 121-143.

⁷ Iser, Op. Cit., p. 133.

⁸ Iser, Op. Cit., p. 134.

para indagar el factor estilístico en la cambiante densidad del desciframiento del texto.

d) *Lector informado (Fish)*⁹: Es aquel que tiene competencia de la lengua con la que el texto está construido, pues posee el completo conocimiento semántico que un oyente maduro aporta a esta tarea de comprensión, y tiene competencia literaria.

e) *Lector implícito (Iser)*¹⁰: Este lector no posee existencia real, pues representa la totalidad de la orientación previa que un texto de ficción brinda a sus potenciales lectores. Por tanto, “el lector implícito no está anclado en un sustrato empírico, sino se funda en la estructura del texto mismo” (Iser, 64)¹¹. Este concepto muestra una estructura del texto en la que el receptor está previamente pensado. De esta forma, dicho concepto evidencia las estructuras del efecto del texto y con el cual queda ligado, debido a los actos de comprensión que éste origina. El rol del lector se puede determinar como una estructura tanto del texto (intención) como del acto (cumplimiento); donde ambas estructuras terminan fundiéndose en el concepto de lector implícito. No es una abstracción de un lector real, sino más bien la condición de una tensión que produce el lector real cuando acepta este rol.

⁹ Iser, Op. Cit., p. 135.

¹⁰ Iser, Op. Cit., p. 143.

¹¹ Iser, Wolfgang, *El acto de leer. Teoría del efecto estético*, Madrid: Taurus, 1987.

- f) *Lector empírico/ lector modelo (Eco)*¹² : Este lector se define por ser un escritor experimentado, que intenta prefigurar el modelo de lector. De esta forma, imagina cuál podrá ser el modelo de actualización de su texto. Además, se define como lector empírico a un determinado lector que lee un texto, que es una de las muchas actualizaciones concretas del concepto abstracto de lector. El lector modelo es, en contraste con el anterior, el que es capaz de descifrar el texto de manera análoga a la del autor que lo generó. El modelo de lector se escoge implícitamente al seleccionar el idioma en que se codifica un texto, así como su estilo, su registro y su grado de especialización.
- g) *Lector semántico/ lector semiótico (Eco)*¹³ : El texto construye un lector modelo doble. Éste se dirige, en primer lugar, a un lector de primer nivel (semántico), el cual desea saber cómo acaba la historia; y, en segundo lugar, a un lector de segundo nivel (semiótico o estético), el que se pregunta qué tipo de lector el texto le pide que se convierta; además, este lector desea descubrir los procedimientos usados por el autor modelo que lo alecciona paso a paso. Según Umberto Eco: “el lector de primer nivel quiere saber qué sucede, el de segundo nivel, cómo se relata lo que sucede. Para saber cómo acaba la historia basta, normalmente, leer una sola vez. Para convertirse en lector de segundo nivel es preciso leer muchas veces (...)” (Eco, 234)¹⁴. Esto nos lleva a que, en general, no haya lectores de segundo nivel, pues esto requiere que existan lectores de primer nivel con anterioridad.

¹² Eco, Umberto, *Lector in fabula: la cooperación interpretativa en el texto narrativo*, Barcelona: Lumen, 1987.

¹³ Eco, Umberto, “Ironía intertextual y niveles de lectura”, en *Sobre literatura*, Barcelona: Océano, 2002, pp. 223-246.

¹⁴ Eco, Umberto, “Ironía intertextual y niveles de lectura”, en *Sobre literatura*, Barcelona: Océano, 2002.

2. El rol del lector en la historia de la literatura.

Hans-Robert Jauss señala que la historia de la literatura ha sido una historia de los autores y de las obras, silenciándose al tercer componente: el lector¹⁵. Éste se había concebido como un ente pasivo, incapaz de establecerse como una fuerza histórica constructora de una historia de carácter diferente: el de la recepción de las obras literarias. De esta forma, la literatura solo se transforma en un proceso histórico concreto cuando interviene la experiencia de los que reciben, disfrutan y juzgan las obras. En este sentido, el valor de una obra literaria no residiría en sus condiciones históricas o biográficas de producción, sino en los criterios de recepción por parte del público.

Según el teórico alemán, sería necesaria la existencia de una renovación en la historia de la literatura para que ésta pudiese abordar, de buena manera, al olvidado lector. Para esto es necesario considerar que la obra literaria no es un objeto independiente que proporciona la misma experiencia al público de todas las épocas, sino que, mediante el proceso de recepción, se realiza la actualización de obras del pasado y, al mismo tiempo, la mediación continua entre el arte del pasado y el presente. La obra literaria solo es legible dentro de una estructura de experiencias, pues ésta no se presenta como una novedad en un espacio vacío, sino que dirige su público a cierta manera de recepción, a través de referencias veladas, signos familiares o indicaciones textuales.

Esto nos lleva a que la historia de la literatura sería más bien un “proceso de recepción y producción estéticas que se realiza por la actualización de textos literarios en el lector que los recibe, en el mismo autor que los produce y en el

¹⁵ Jauss, Hans-Robert, “La historia literaria como desafío a la ciencia literaria”, fotocopia del Departamento de Literatura, Universidad de Chile, 1967, pp. 6-86.

crítico que reflexiona sobre ellos” (Jauss, 43)¹⁶. Por lo tanto, el historiador debe asumir la función del lector, siendo capaz de comprender y clasificar una obra, para así cumplir con una de las tareas fundamentales de la historia de la literatura: la de “investigar las variaciones de la concreción en la recepción de las obras literarias y las relaciones entre la estructura de la obra y la norma literaria cambiante” (Vodicka, 61)¹⁷.

Para lograr este propósito, es necesario reconstruir, por una parte, la norma literaria de un período histórico y, por otra, la literatura de una época (el conjunto de obras que son objeto de valoración directa). A su vez, también se requiere del estudio tanto de las concreciones de las obras literarias (contemporáneas y anteriores) como del campo de influencia de dichas obras en los dominios literarios y extraliterarios.

Para Jauss, el proceso total de recepción involucra la recepción de estructuras, esquemas o señales que orientan previamente al lector, en cuyo marco de referencia es percibido el contenido del texto y la realización de su significado. En ese instante, el lector esboza el horizonte de expectativas que se desprende del texto, el cual tiene solamente un carácter de orientación previa y no regula el sentido del texto. Al mismo tiempo, se conforma un segundo horizonte de expectativas, que es proporcionado por la praxis vital que el lector aporta a la obra. Por tanto, esta noción de recepción literaria contiene dos tipos de sistema: uno intraliterario (codificado en la obra misma), y otro extraliterario, dado a partir del análisis de las expectativas, normas y funciones proporcionadas por el mundo real en el que se encuentra el lector. Tal como lo señala Jauss en el texto *Experiencia, Estética y Hermenéutica*:

¹⁶ Jauss, Op. Cit., p. 43.

¹⁷ Vodicka, Félix, “La estética de la recepción de las obras literarias” en Warning, Rainer, *Estética de la recepción*, Madrid: Arco, 1989, pp. 55-62.

Al analizar la experiencia del lector o de la “sociedad de lectores” de una época histórica determinada, se deben diferenciar, construir y transmitir los dos lados de la relación texto-lector- es decir, efecto como el aspecto de la concretización, condicionado por el texto y recepción como el aspecto de la concretización, condicionado por los destinatarios- del significado, como dos horizontes: el intraliterario, implicado por la obra y el del mundo vital, traído por el lector de una sociedad determinada, para reconocer cómo se encadenan la expectativa y la experiencia y si ahí se produce un aspecto con un nuevo significado. Para ello, la elaboración del horizonte de expectativa intra-literario es menos problemático, porque es deducible del texto mismo, que la elaboración del horizonte de expectativa social, que no está tematizado como contexto de un mundo vital histórico. (Jauss, 78)¹⁸

En la interacción de ambos horizontes (el intraliterario y el extraliterario) se constituye, según H. R. Jauss, la recepción en el sentido pleno de una experiencia estética y que se convierte en un acontecimiento creador de historia. El horizonte de expectativas codificado en la obra es fijo, es parte del sistema de la obra; mientras que el horizonte extraliterario de expectativas es, al contrario, variable y es parte del sistema de interpretación del lector histórico en cada caso. La fusión de horizontes se constituye como una mediación entre el *efecto* como elemento de concretización condicionado por el texto y la recepción como elemento de concretización condicionado por el destinatario. Solo al producirse dicha fusión se accede a la experiencia estética.

Paralelamente a la conformación de la percepción estética se produce en el lector el fenómeno de la valoración de la obra literaria. La acción de valorar un objeto supone criterios de valor inestables, por lo que el valor de una obra no es, desde el punto de vista de las fuentes históricas, inmutable, puesto que los

¹⁸ Jauss, Hans-Robert. “Experiencia, Estética y Hermenéutica” en Rall, Dietrich. *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, México, 1987, pp. 73-87.

criterios de valor y los valores literarios cambian continuamente. Es por esto que las normas y los postulados literarios constituyen el punto de partida de la valoración: “el horizonte de intereses y conocimientos del público literario de un pueblo o una sociedad determinada, comprende un conjunto de obras organizadas en una determinada jerarquía de valores” (Vodicka, 56)¹⁹. Por esta razón es que la incorporación de una nueva obra al canon literario se somete a una instintiva valoración por parte de los lectores, produciéndose dos fenómenos: o la obra se inserta dentro del sistema de normas valóricas o las subvierte.

Al no existir una norma correcta y única, tampoco hay una valoración única de la obra literaria, por lo que ésta puede ser objeto de una valoración múltiple. Dentro de este contexto, el crítico literario cumple una función específica: la de “manifestarse acerca de la obra en cuanto objeto estético, fijar la concreción de una obra, es decir, su forma vista la sensibilidad estética y literaria de su tiempo y hablar de su valor en el sistema de valores literarios admitidos” (Vodicka, 57)²⁰. Por tanto, el crítico establece en qué medida la obra cumple las exigencias del desarrollo literario. Hay épocas en que la crítica apoya al público en su cambio de gusto, mientras que en otras, vela por la preservación de los valores establecidos.

La crítica constituye, de esta manera, una forma de recepción. Siegfried Schmidt²¹, señala que el crítico es un agente de transformación, puesto que se comunica con otros a partir de un texto literario. En otras palabras, éste

¹⁹ Vodicka, Félix, “La estética de la recepción de las obras literarias” en Warning, Rainer, *Estética de la recepción*, Madrid: Arco, 1989, pp. 55-62.

²⁰ Vodicka, Op. Cit., p. 57.

²¹ Schmidt, Siegfried, “La comunicación literaria” en Van Dijk, Teun et al., *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco, 1987, pp. 195-212.

reelabora un discurso previo con el fin de hacerlo más accesible a sus potenciales lectores, con lo cual se erige como un mediador entre la obra misma y sus receptores.

3. La teoría del efecto (Wirkung) o cómo interactúan texto y lector.

Wolfgang Iser es otro de los investigadores alemanes de la Universidad de Konstanz que también trabaja con la teoría de la recepción. Según este autor, la interpretación de los textos literarios puede dividirse en tres etapas claramente identificables: una primera fase correspondiente al modelo clásico (siglo XIX y anteriores), donde se busca el sentido como verdad universal oculta en el texto y, por lo tanto, es algo que puede ser sustraído al texto –se concibe una función mediadora del crítico entre obra y público (Iser, 89)²².

Una segunda etapa está relacionada con la Nueva Crítica Norteamericana, donde lo que se busca es investigar los elementos textuales y su combinación (funciones). La obra deja de ser objeto de interpretación, en cuanto al significado que hay que develar de los valores vigentes de la época; ahora el interés se centra en los elementos de la obra y en las combinaciones que se establecen entre sus unidades.

En último lugar, el tercer momento corresponde a la Teoría de la Recepción, donde se busca analizar el efecto estético en el lector. A partir de aquí, la interpretación no puede quedar reducida a indicar a los lectores cuál es el contenido del sentido del texto; sino que debe centrar su atención en la

²² La concepción de que la obra literaria puede reducirse a un significado determinado, significa para Wolfgang Iser señalar que la obra es expresión de otra cosa: “el texto literario se ha leído como testimonio del espíritu de la época, como expresión de la neurosis del autor, como reflejo de la situación social, etc.” (Iser, 89). Iser, Wolfgang. “La estructura apelativa de los textos” en *El lector implícito*, traducción de Eugenio Contreras, 1972, pp. 87- 121.

condición de la constitución del mismo sentido. Se termina así de explicar una obra y, en su lugar, se pasa a indagar las condiciones de su posible efecto.

Dentro de este último modelo teórico se halla Wolfgang Iser quien, como premisa básica, considera que un texto literario solo puede desarrollar su efecto al ser leído, por lo que, una descripción de este efecto coincidiría con el análisis del proceso de lectura. En consecuencia, en la lectura es posible contemplar los procesos que los textos literarios son capaces de producir.

Asimismo, no es posible captar el efecto ni exclusivamente en el texto ni tampoco exclusivamente en el hecho de lectura, puesto que el texto solo es un potencial de efectos, que solo se actualiza en el proceso de lectura. Mediante la descripción de este proceso se llega a percibir las operaciones elementales que se producen a través de la lectura en el comportamiento del lector.

Finalmente, la base de una teoría del efecto está conformada por dos polos – texto y lector- así como la interacción que acontece entre ambos. Iser señala que la obra literaria tiene dos polos que se podrían denominar el polo artístico y el polo estético:

...el polo artístico designa al texto creado por el autor y el polo estético designa la concretización efectuada por el lector. De una polaridad así resulta que la obra literaria no es exclusivamente idéntica ni con el texto ni con su concretización; ya que la obra es más que el texto, debido a que aquella gana vida sólo en la concretización y ésta, a su vez, no es totalmente libre de los planes que el lector introduce en ella, aun cuando tales planes sean activados bajo las condiciones del texto. Allí, pues, donde el texto y el lector convergen, se halla el lugar de la obra literaria y éste tiene forzosamente un carácter virtual, ya que no puede ser reducido ni a

la realidad del texto ni a las predisposiciones que caracterizan al lector. (Iser, 122)²³.

A partir de estos postulados, Wolfgang Iser elabora un modelo teórico, cuyos aspectos fundamentales son:

- El texto nunca es proporcionado como tal. Éste es una forma ficticia, a la que le faltan los necesarios predicados de la realidad, puesto que los textos literarios no se agotan en denotar los mundos del objeto empíricamente dado.
- La ficción nos comunica algo sobre la realidad. La ficción, como estructura comunicativa, une la realidad con un sujeto que, a su vez, es mediado con una realidad a través de la ficción. Por lo tanto, hay que tener en cuenta no solo lo que significa, sino también lo que efectúa.
- El habla de ficción crea su propia situación de comunicación: lo que en el uso corriente de los actos de habla debe darse con antelación, en lo que se refiere al habla de ficción, primero hay que construirlo. En consecuencia, los textos de ficción deben llevar consigo todos aquellos elementos que permitan la constitución de una situación comunicativa entre texto y lector.
- Para alcanzar esto, cada texto debe exhibir tres elementos:
 - a) Repertorio: Éste establece las convenciones indispensables para que se realice una situación de comunicación. Estos acuerdos no solo tienen que ver con los textos anteriores, sino que también con las normas sociales e históricas y al contexto sociocultural. El modo en que en el

²³ Iser, Wolfgang, "El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico" en *El lector implícito*, Traducción de Eugenio Contreras, 1972, pp. 122-158

repertorio del texto de ficción aparecen las convenciones, normas y tradiciones puede ser muy disímil, pero siempre aparecen de forma reducida. Además, el repertorio no puede ser totalmente arbitrario, ya que éste es proporcionado por el texto, por lo que, éste es una condición previa y esencial para que se pueda conformar una situación entre texto y lector. El texto no puede referirse absolutamente a la realidad, sino que lo hace a modelos de realidad. Los textos hacen una construcción específica del sentido del mundo.²⁴

- b) Estrategias: Éstas son los procedimientos aceptados para crear una situación de comunicación. En este sentido, todo texto tiene un esquema textual (código primario/ denotativo/ artístico/ técnico/ ficcional) y produce un objeto estético (código secundario/ connotativo/ estético/ fictivo). Esto es lo que se llama la relación entre la dimensión o plano artístico y el plano estético. Las estrategias textuales se ordenan al interior del texto mediante dos procedimientos: el de selección, que permite la relación esquema/ objeto estético; y el de combinación, el cual organiza los elementos seleccionados de acuerdo a cuatro perspectivas: narrador, personajes, acontecimientos, lector). La estructura de tema y horizonte permite, a su vez, normar la combinación de puntos de vista producida, organizando la atención del lector.
- c) Realización: Ésta es la participación del lector en esta situación de comunicación. Mientras el repertorio y las estrategias conforman la estructura del texto, la realización evidencia la estructura del acto, de la

²⁴ Por esta razón, cada época tiene sus propios sistemas de sentido que se dejan entrever en los textos. El texto se configura como una reacción ante los sistemas que elige y presenta su repertorio. Para terminar, la selección del repertorio depende de la función del texto adopte: en algunos casos predominará una fuerte conformidad con el sistema, por lo que, habrá una gran coincidencia entre los elementos elegidos del repertorio del texto y del lector; en otros casos, predominará un alto porcentaje de valores desvalorizados y, se producirá una coincidencia decreciente de los elementos supuestos de los repertorios.

concreción estética. Un texto literario únicamente despliega su efecto al momento de ser leído, por lo cual, una descripción de este efecto concuerda con el análisis del proceso de lectura. Esto nos conduce a que no sea posible captar el efecto ni exclusivamente en el texto ni tampoco únicamente en la acción de la lectura. El texto, como ya se ha señalado, se caracteriza por ser un potencial de efectos, que solamente es posible actualizar en el proceso de la lectura. Es por esta razón que el efecto estético, aunque es provocado por el texto, exige la actividad de representar y percibir del lector. Un texto no es entendido como un documento de algo ya existente, sino en cuanto a reformulación de la realidad ya expresada.

Este modelo textual percibe el proceso de lectura de una determinada forma. En primer lugar, leer implicaría una dimensión temporal: mientras se lee, se interpreta. A su vez, la lectura se configuraría como una actividad sintética, ya que no es posible tener en la mente todos los elementos constituyentes del texto: la potencialidad de éste es infinitamente más rica que cualquiera de sus realizaciones concretas. El lector transita las diversas perspectivas del texto por medio de la estructura de tema y horizonte, atrayendo elementos al primer plano y manteniendo otros en un plano secundario.

En segundo lugar, la lectura se establece como una experiencia, es un proceso cuya finalidad es alcanzar una realidad distinta: “el lector se ve forzado a revelar aspectos de sí mismo a fin de experimentar una realidad que es diferente a la suya propia” (Iser, 135)²⁵. Como resultado de esto, una lectura jamás puede ser idéntica a otra, puesto que el sentido se conforma únicamente en el sujeto lector. La lectura, por tanto, tiene una estructura dialéctica: “la producción de

²⁵ Iser, Wolfgang, “El proceso de lectura: un enfoque fenomenológico” en *El lector implícito*, Traducción de Eugenio Contreras, 1972, pp. 122-158.

significado de los textos literarios no entraña meramente el descubrimiento de lo no formulado, sino también la posibilidad de que podamos formularnos a nosotros mismos” (Iser, 158)²⁶.

En conclusión, se establece una interacción entre texto y lector, la cual está estructurada por tres elementos: el proceso de anticipación y retrospectión (vinculado con la estructura de tema y horizonte); el desarrollo del texto como un acontecimiento vivo (posibilidad de la lectura de configurarse como una experiencia) y la presencia de espacios indeterminados cuya relevancia reside en su capacidad connotativa-estética: el texto deja espacios en blanco que el lector debe “llenar” mientras lee, para así ir produciendo sentido y, por tanto, alcanzar el efecto estético. En relación con lo anterior, el autor germano en *La estructura apelativa de los textos*²⁷, retoma el concepto de los “puntos de indeterminación” que poseen los textos literarios -utilizado por Roman Ingarden- para tratar el tema del proceso de lectura que debe hacer todo lector cuando se enfrenta a un escrito. Todos los textos presentan zonas de indeterminación que necesitan ser llenadas por el lector para que la obra adquiera sentido. “La indeterminación funciona como punto de conexión en tanto que activa las ideas del lector para la co-ejecución de la intención que yace en el texto” (Iser, 118)²⁸. El lector, en otras palabras, es un constructor activo del sentido final del texto cada vez que lo lea.

Este aspecto es clave para entender la importancia del rol del lector o de los lectores en la construcción del sentido del texto; este significado sólo se alcanza

²⁶ Iser, Op. Cit., p. 158.

²⁷ Iser, Wolfgang, “La estructura apelativa de los textos” en Rall, Dietrich, *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*, México, 1987, pp. 99-119.

²⁸ Iser, Op. Cit., p. 118.

en la relación activa que desarrollan el lector y la obra durante el proceso de lectura.

4. La dimensión estética en el discurso literario.

La reformulación del objeto de estudio de la Estética, donde fue reemplazada la categoría de lo bello por los elementos estéticos de los objetos, junto con la incorporación de nuevos conceptos provenientes de otras disciplinas como la pragmática y la teoría de la recepción, ha permitido reelaborar la pregunta sobre qué se considera como estético en la literatura.

Diversos investigadores, como Siegfried Schmidt, han señalado que cuando lo estético se presenta en el discurso propiamente tal, a la sazón se está frente a una obra literaria.

El receptor se siente inmerso en el objeto literario, de tal forma que se suspenden las operaciones lógicas que se ejercitan frente a la experiencia concreta. Siegfried Schmidt²⁹ sistematiza tales cancelamientos en tres estados:

- a) *Lógico*: la frase de un texto ficcional conserva su carácter asertivo, pero sin función afirmativa-demostrativa. La capacidad de verdadero o falso es negable, porque pertenece al contexto externo. Aquí el control no es el referente externo, sino otro acto de habla, por lo que la capacidad de señalar que algo es verdadero o falso queda anulada.

²⁹ Schmidt, Siegfried, "La comunicación literaria" en Van Dijk, Teun et al., *Pragmática de la comunicación literaria*, Madrid: Arco, 1987, pp. 195-212.

- b) *Semántico*: los textos ficcionales contienen expresiones que no designan correlatos del mundo real, por lo tanto, pueden contener frases que no son ni siquiera verdaderas o falsas.

- c) *Pragmático*: la literatura se funda en un acto de habla concreto, el cual se desrealiza. El proceso de ficcionalización supone la identificación del tipo de acto de habla en que se produce: se trata del pacto de lectura. En todo texto literario, hay dos niveles de lenguaje, uno real y otro ficcional. Este último convoca a un espectáculo, en el que se produce un cambio óntico en sus participantes: se cancela la heterogeneidad del acto de habla real, constituyéndose un segundo acto de habla cuyos referentes son homogéneos, al estar conformados de lenguaje.

Para que el lenguaje se haga factor material de una experiencia estética, primero es necesario experimentar el fenómeno de la ficcionalización, el cual no accede a una categoría estética, sino que simplemente una retórica o artística. Lo ficcional está conformado por un conjunto de artificios del discurso, a través de los cuales se pretende atrapar al lector. Estos se tratan de una *tekné* (técnica).

Al producirse las cancelaciones señaladas, el discurso literario se hace ficcional. El objetivo de dichas cancelaciones puede cumplirse o no, pero si lo hace, se accede al plano estético, ya que se produce una transformación ontológica de los referentes, que dejan de ser heterogéneos y se convierten en homogéneos. Lo fictivo, entonces, es el efecto que produce la ficcionalización en el discurso. Por tanto, la obra literaria (lo ficcional) no siempre produce lo estético (lo fictivo).

La dimensión propia de la obra literaria es la fictiva, puesto que en ella reside su dimensión estética. Esto quiere decir que lo exclusivamente ficcional solamente muestra el nivel artístico de un objeto –en el caso de la literatura, la obra literaria; en el del teatro, el espectáculo teatral- el cual corresponde a un *saber hacer*, a una técnica, donde se pone el conocimiento en función de la acción. En cambio lo estético se manifiesta en la recepción: tiene que ver con *hacer la experiencia de lo único*. En este sentido, la concreción estética solo es alcanzable si se accede al nivel fictivo de las obras, ya que exclusivamente en éste es realizable una propuesta de lo real.

El propósito de todo objeto artístico-literario es ocasionar una *concreción estética*, la cual solo es factible en el plano fictivo de las obras. Mientras que la ficcionalización es una configuración mimética de los actos de habla reales, la fictivización es la constitución de mundos posibles articulados por un discurso no demostrativo. En este caso, lo ficcional responde al nivel artístico de la literatura, lo fictivo responde al plano estético.

La dimensión artístico-ficcional considera la obra literaria como un artefacto; la dimensión fictiva la ve como un objeto estético que permite una configuración mimética de lo real a través de una situación comunicativa imaginaria. Por ende, lo artístico es algo compartible, mientras que lo estético posee un carácter único, puesto que requiere de procedimientos cognitivos diferentes a la explicación o al discurso filosófico. Lo estético se comprende, no se aprende o explica.

Para que se produzca la concreción estética se requiere de una actividad intelectual específica: la interpretación. Según Hans Georg Gadamer, el problema hermenéutico se divide en tres instancias: comprensión,

interpretación y aplicación.³⁰ Los tres momentos contribuyen a realizar la comprensión, donde la interpretación no es un acto accesorio y agregado a la comprensión, sino que esta última es siempre interpretación. Sin embargo, la fusión interna entre comprensión e interpretación trajo consigo que el tercer momento del problema hermenéutico, la aplicación, quedase aislado, no obstante en la comprensión hay siempre una aplicación del texto.

La interpretación no es solo la determinación de un sentido que pueda ser tomado como una verdad intemporal y objetiva, sino una afirmación de naturaleza histórica. En otras palabras, la interpretación está determinada por un contexto que a su vez integra las interpretaciones anteriores. A su vez, la interpretación está delimitada por el texto, por lo que, el intérprete no puede salirse de ese ámbito. La tarea actual del intérprete-crítico no es la simple reproducción de lo que realmente ha dicho el texto, sino que tiene que valorarlo en virtud de su doble dimensión: retórica (vinculado con la función de nombrar del signo, lo ficcional) y poética (relacionado con la segunda tarea del signo que es comunicar, lo fictivo).³¹

5. El surgimiento del lector como nuevo modelo para interpretar la obra literaria.

La Estética de la Recepción ha logrado sacar del ostracismo la figura del lector dentro del contexto de la comunicación literaria. Antiguamente, los investigadores tenían ciertos reparos para introducir este elemento en el estudio sistemático de la literatura, debido a ciertas tendencias, de carácter psicologista, que privilegiaban un ámbito subjetivo por sobre el análisis textual.

³⁰ Gadamer, Hans Georg, "Historia de efectos y aplicación" en Warning, Rainer, *Estética de la recepción*, Madrid: Visor, 1989, pp. 81-88.

³¹ Kibedi Varga, Aron, "Retórica y producción del texto" en Argenot, Marc y otros, *Teoría literaria*, México: Siglo XXI, 1993, pp. 223- 246.

Los nuevos estudios literarios, en relación con la recepción tanto del arte como de la obra literaria, han demostrado el error cometido hasta ese momento, ya que, en definitiva, el texto sin más obtendría su nivel estético mediante la presencia del receptor.

Este cambio de visión da cuenta de una nueva forma de abordar la literatura, donde se confiere una gran importancia al lector como generador de sentido y de juicios estéticos. De este modo, las diferentes aproximaciones han incorporado no solo novedosos conceptos de comprensión e interpretación de la obra literaria (clasificación de los tipos de lectores, el horizonte de expectativas, lo ficcional/ lo fictivo), sino también han permitido desarrollar nuevas interrelaciones tanto entre la literatura y su historia (en el caso de H. R. Jauss) como entre el texto y el lector (W. Iser).

Con respecto al texto literario propiamente tal, la distinción entre un plano ficcional (artístico) y un nivel fictivo (estético) ha facilitado un nuevo modo de aprehender la literatura, fortaleciendo la figura del lector como un elemento significativo, en el cual se establece la concreción estética. Ésta permitiría un desplazamiento de la obra literaria, desde lo meramente artístico-técnico a una instancia superior de carácter estético.

6. Fases o modos de la recepción.

Como un último punto sobre el tema de la recepción tenemos el aporte de la investigadora alemana Hannelore Link³². Ella distingue, de manera general, tres modos o fases de recepción:

³² Referencia encontrada en Ette, Ottmar. *Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad* en <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette19.htm>

- a) Recepción productiva: Ésta se refiere “al autor como lector que transforma estéticamente ciertas experiencias de lectura en sus creaciones literarias”³³. Este modo de recepción se vincula, entonces, con la creación misma de una obra literaria, donde el autor emplea su acervo cultural para generar un producto que refleje la visión de mundo que quiere transmitir a los demás.
- b) Recepción reproductiva: Este modo engloba “todas las actividades que tienen como fin la mediación de un objeto primario de la recepción”³⁴, es decir, los distintos tipos de críticas literarias, teatrales, musicales, cinematográficas, etc.; las puestas en escena teatrales o las adaptaciones creadoras de textos literarios. En el caso de la presente investigación, el tipo de recepción analizado de *Mi joven corazón idiota* será de carácter reproductivo.
- c) Recepción pasiva: Esta forma de recepción se refiere a la realizada por “el público anónimo cuyas reacciones se conocen, en general, sólo mediante encuestas, entrevistas u otros métodos que ofrece la sociología de la literatura.”³⁵

³³ Ette, Op. Cit.

³⁴ Ette, Op. Cit.

³⁵ Ette, Op. Cit.

III. La Recepción Teatral: El Espectador sale a escena.

En el capítulo anterior se mostró cómo la Estética de la Recepción recuperó al lector/receptor como elemento constructor del sentido final de la obra literaria, a través del acto de lectura y de su estatus como objeto estético. Pero, ¿qué ocurre en el teatro? ¿Cómo se produce la recepción teatral? Para responder la pregunta es necesario distinguir, en primer término, la diferencia entre texto dramático y texto espectacular o puesta en escena, ya que esto implica una nueva concepción sobre lo que entenderemos por teatro.

El texto dramático (TD): Se caracteriza por ser doble, bifacético. Como señala Roman Ingarden, el texto dramático se compone de: un a) texto principal constituido por el dialogar de los personajes, pero este diálogo va destinado más que a ser leído, a ser oído; y de un b) texto secundario, caracterizado por la presencia de indicaciones escénicas (acotaciones o didascalias). En definitiva el texto dramático se distingue por su carácter dual: texto escrito y texto para ser representado (virtualidad teatral) (De Toro, 60-61)³⁶.

El texto espectacular (TE): Se define por ser espectáculo, puesta en escena en un sentido totalizante. El texto espectacular es “la contextualización de las situaciones de enunciación, la concreción de espacio, tiempo, ritmo, desplazamiento, tono, ideologización del texto, proxémica, kinésica, puesta en contexto de la situación de enunciación/enunciado: se trata entonces del trabajo de inscripción de la virtualidad del TD en el TP [Texto de la puesta en escena].” (De Toro, 69)³⁷. En otras palabras, se trata de que entre el TD y el TE³⁸ existe

³⁶ De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992.

³⁷ De Toro, Op. Cit., p. 69. La información entre llaves [] es mía.

una relación dinámica, que busca llenar los lugares de indeterminación³⁹, por una parte y, por otra, inscribir el aspecto escenográfico virtual.

La diferencia entre texto dramático (TD) y texto espectacular (TE) es fundamental para entender el carácter complejo de nuestro objeto de estudio; mientras el texto dramático sólo considera los diálogos de los personajes y las indicaciones escénicas para su representación, el texto espectacular incorpora, además, otros registros no lingüísticos indispensables para la puesta en escena: tono de voz, gestos, movimientos por el escenario, vestuario, iluminación, música, sonidos y decorados. (Tordera, 184-190)⁴⁰. De esta manera, para estudiar el fenómeno teatral no hay que centrarse únicamente en el análisis del texto dramático sino que deben tomarse en cuenta todos los elementos de la puesta en escena y que son parte del texto espectacular.

Hay que agregar otro factor que hace complejo el estudio del espectáculo teatral: éste es efímero; solo deja huellas una vez concluido (texto de la puesta en escena, crítica periodística, entrevistas con el director o actores, comentarios de la puesta en escena, entre otros). Sin embargo, estos registros no dan cuenta de la relación entre obra representada y espectador, ni menos de la interpretación que este último realiza sobre el espectáculo contemplado.

³⁸ De ahora en adelante, cada vez que hablemos de texto dramático, texto espectacular y texto de la puesta en escena emplearemos sus respectivas siglas: TD, TE y TP.

³⁹ Este concepto proviene de Roman Ingarden. Los lugares de indeterminación en la obra literaria "...son aquellos lugares no determinados por el estrato objetivo del relato: es la parte que debe completar el lector, es, entonces, lo no dicho pero sugerido por el texto." Citado de De Toro, p. 130.

⁴⁰ Tordera Sáez, Antonio. "Teoría y técnica del análisis teatral" en Talens, Jenaro y otros. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1983.

Para solucionar este déficit, el semiólogo teatral francés Patrice Pavis propone un modelo para explicar el proceso de recepción teatral, centrado en el rol de co-autor del espectador en la construcción del sentido final de la obra representada, el cual está determinado también por el contexto social en el que se inserta la puesta en escena. Tal como señala Pavis:

...a la teoría teatral le es indispensable un modelo dialéctico que tome tanto de la estética de la producción como de la estética de la recepción. El análisis dramático (por el director de escena) del texto que se ha de poner en escena o (por el espectador) de la puesta en escena ya realizada, consiste en efecto, en hallar el sistema producido por una concepción dramática y en construir, a la vez, un sistema de oposiciones a partir de lo que recibe el lector o espectador contemporáneo. (Pavis, 10).⁴¹

La virtud del modelo propuesto por el semiólogo francés es que considera para el análisis de la obra teatral, tanto su contexto de producción como el contexto de recepción: desde que el emisor (dramaturgo, director de escena, actores, escenógrafos) envía un mensaje (texto espectacular) al receptor (espectador). Se genera así un circuito comunicativo dinámico entre las concretizaciones del productor y del receptor, quienes actúan en conjunto en la construcción del significado de representación teatral. Este significado, obviamente, varía en cada puesta en escena, ya que los espectadores y el contexto socio-cultural van cambiando.

Esto quiere decir que el espectador es un constructor activo del sentido de la obra dramática. Este contribuye a la construcción del significado de la obra con su propia interpretación del espectáculo observado. A su vez la representación escénica que ha visto es la interpretación/adaptación que hizo el director de escena del texto dramático. Por lo tanto, el significado del texto

⁴¹ Pavis, Patrice. *El teatro y su recepción semiológica, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, 1994.

dramático/espectacular no es un elemento estático; sino muy por el contrario éste posee un carácter dinámico, ya que es elaborado por una serie de lecturas o concretizaciones realizadas por varios estamentos: director de escena, actores y espectadores, quienes intercambian sus puntos de vista sobre la obra en cada función, generando de este modo el sentido final del texto. En cada nueva representación se produce el mismo proceso, por lo que es indispensable la activa participación del público en la elaboración del significado del texto dramático.

Como ha quedado establecido el rol del receptor (lector y/o espectador) es fundamental para la construcción del o de los significados de una obra literaria, ya que establece un “diálogo” con el texto durante el proceso de lectura y del cual surge el sentido final de éste.

Antes de ver cómo opera el modelo de recepción teatral es importante tener claro que:

(...) nos situamos en un modelo intercultural y en un intercambio perpetuo e inevitable entre culturas. Cada vez resulta más difícil distinguir qué proviene de una cultura-fuente y qué llega a la cultura-objetivo. Cada polo está ya como infiltrado por el otro y no podemos determinar con certeza un intercambio lineal y unidireccional entre el polo de la cultura-fuente y el polo de la cultura-objetivo. (Pavis, 287)⁴²

⁴² Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: Teatro, Mimo, Danza, Cine*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

Modelo de Recepción Teatral

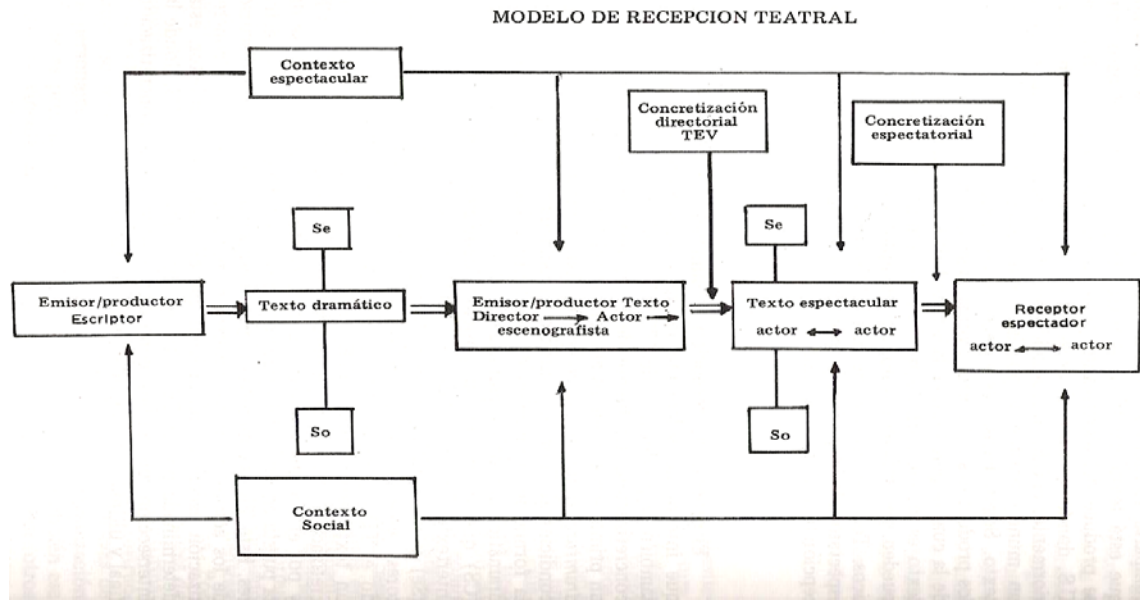


Figura 1 ⁴³

Modo de producción y recepción:

El modo de producción teatral es muy diferente al de la literatura, donde no hay mediaciones entre el productor (autor), producto (texto) y receptor (lector). En la producción teatral tanto el autor como el director son productores de textos: uno del texto dramático (TD), el otro del texto espectacular virtual (TEV) y espectacular (TE). La recepción de este TE, por parte del espectador, es mediada por el Contexto Social (CS) que determina e influencia la concretización⁴⁴.

⁴³ El esquema reproducido aparece en la página 150 del libro escrito por Fernando de Toro, *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992.

⁴⁴ . Este concepto se asocia a varias acepciones: ya sea como interpretación, como aprehensión de la obra o como colmataje, entre otras. La concretización corresponde al modo en que el receptor aprehende la obra y le confiere un sentido, luego de llenar los lugares de

1) Concretización directorial:

Un texto dramático al ser transformado en texto espectacular implica una mediación directorial, una primera lectura, anterior a la lectura del espectador. Esta concretización se verifica en la construcción del TE. La puesta en escena es la propuesta de concretización del TD realizada por el director para que sea recepcionada por el espectador. Se pueden agregar también al escenógrafo y a los actores (y sus respectivas concretizaciones) como co-autores del texto espectacular.

Este proceso lo podemos vincular con dos interrogantes: las preguntas por el origen y por los lenguajes de la obra de arte, que tienen que ver con el contexto de producción de ésta. El productor (dramaturgo, director de teatro) crea un producto (obra teatral) mediante el uso de distintos tipos de lenguajes (en el caso del teatro, el mensaje está compuesto por tanto por signos lingüísticos como no lingüísticos) para que sea interpretado por el espectador.

En el caso del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea tenemos que considerar como productores, en primer lugar, a los dramaturgos europeos que envían sus obras al evento y a los encargados de los institutos culturales de los países que organizan este festival. Luego a los directores de escena que realizan la adaptación de las obras originales al contexto del festival para su puesta en escena y proponen el TEV (desde la cultura de origen hacia la cultura de destino):

indeterminación textual. Esta etapa es la más importante, ya que en ella el lector se relaciona activamente con el texto, para construir el significado de éste, mediante el uso de sus conocimientos y experiencias. La obra literaria (o teatral) y su sentido se crean en cada lectura, por lo que ésta estará en permanente reconstrucción cada vez que el texto sea leído e interpretado (concretizado) por un receptor (lector/espectador) del mensaje literario (o teatral).

Modelo Teatral: Cultura de Partida y Cultura de Destino:

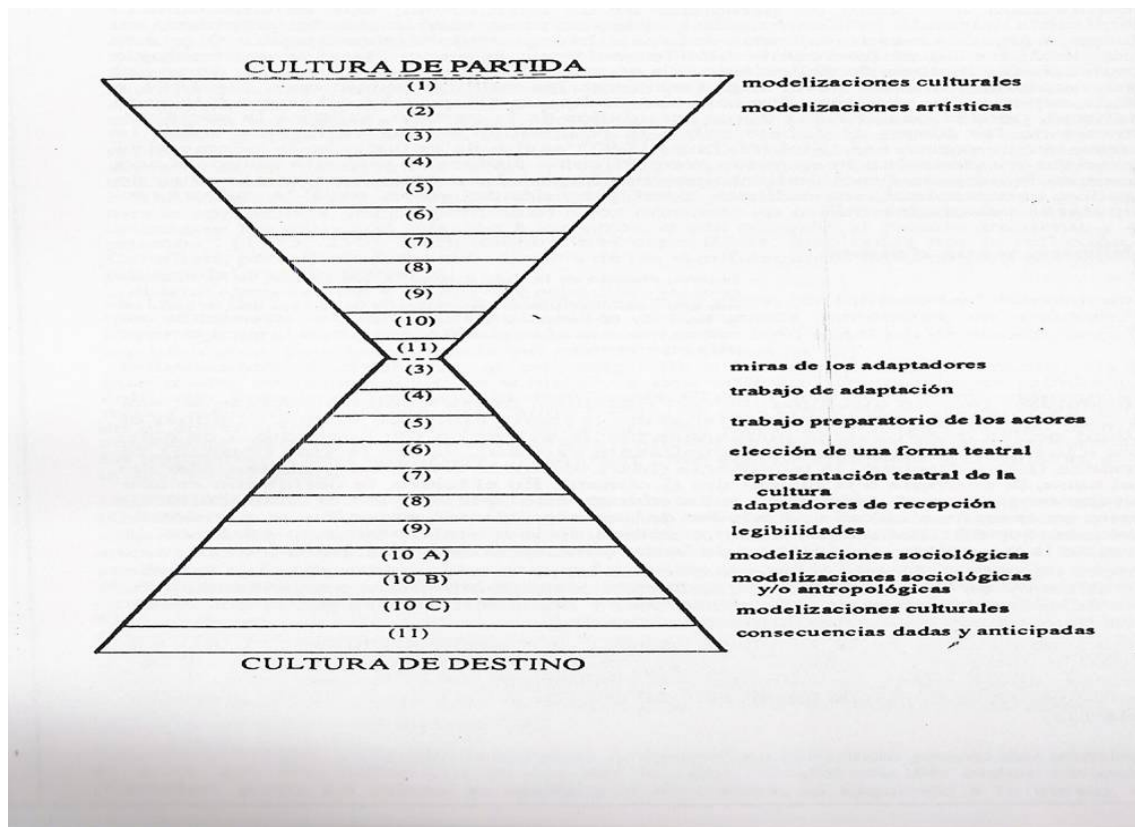


Figura 2 ⁴⁵

Hay que agregar también a los actores y escenógrafos, quienes junto al director conforman, gracias a la fusión de sus concretizaciones del TD, el texto espectacular. También podemos agregar a los mismos institutos culturales extranjeros, a la comisión organizadora, prensa especializada que cubre el evento, críticos, entre otros.

⁴⁵ El esquema reproducido aparece en la página 92 del libro escrito por Patrice Pavis, *El teatro y su recepción semiológica, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana, 1994.

2) Concretización espectacular:

El TE propone al espectador una estructura significativa (Se), la cual es percibida de manera segmentada por éste; esta estructura no es rígida sino que es dinámica gracias a la actividad interpretativa del receptor. El significado (So) del TE es un significado central compartido por todos los espectadores y provisto por el TE, producto de la labor del director teatral quien efectúa su concretización; hay que agregar también las concretizaciones individuales de cada espectador. El proceso de construcción del So de la obra representada está mediatizado por el Contexto Social, compartido tanto por el director como por el espectador.

En el caso del festival de dramaturgia europea contemporánea, el público que asiste es mayoritariamente gente vinculada al ámbito teatral: estudiantes, actores, críticos teatrales, invitados extranjeros (los mismos dramaturgos de las obras, periodistas y críticos europeos), entre otros. Esto indica que el público tiene características bien definidas y que está interesado en las propuestas dramáticas de los países participantes de esta muestra cultural. El horizonte de expectativas⁴⁶ de estos espectadores se conforma de acuerdo a sus conocimientos sobre el festival, lectura de críticas sobre la calidad de las obras, participación en anteriores versiones, directores y actores que realizarán las puestas en escena, las mesas redondas con invitados extranjeros, entre muchos otros factores.

Cuando los espectadores vean la representación escénica podrán comprobar cuán cercanas o lejanas son sus expectativas con lo observado en el escenario.

⁴⁶ Término propuesto por Hans-Robert Jauss. Éste se refiere a lo que el lector o espectador de una obra espera que va a ocurrir. Este horizonte es dinámico y se modifica en el tiempo.

3) Proceso de concretización:

Este proceso pasa por dos etapas distintas con respecto al contexto social: a) hay un movimiento desde el significante espectacular al CS (la forma como pasa ese TE a ser percibido el CS del espectador) y b) hay un movimiento del CS al significado, el cual provee ciertos mensajes y el referente imaginario (la ficción) del TE. La convergencia de ambas prácticas constituye la concretización del espectador.

a) Del contexto social al significado:

1) La *ficcionalización*: consiste en el proceso de confrontación entre el mundo posible propuesto por el TD/TE y la relación con el mundo real del receptor. Lo importante de este proceso es que la ficción espectacular crea un referente imaginario, que para ser comprendido tiene que pasar por el contexto social; el espectador lo estructura y le confiere sentido. La ficcionalización (estructura/sentido) se da a partir del CS; el texto espectacular es filtrado por éste y luego constituye la estructura-sentido.

La ficcionalización es un proceso fundamental para que el espectador se vincule con lo contemplado. Como señala Félix Martínez Bonati, se produce un cambio óptico del referente externo (realidad); se lo cancela y es sustituido por un acto de habla (discurso ficcional). Esto lleva a que “Ficción y realidad –en los términos en los que estamos hablando- ya no pueden, por tanto, ser concebidas como una relación en orden del ser, sino que lo deben ser como una relación de comunicación.” (Martínez Bonati, 92).⁴⁷ Al producirse este cambio tanto el

⁴⁷ Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.

productor como la obra representada y el espectador quedan en un mismo plano (fusión de horizontes históricos y de expectativas) y se produce la comunicación entre emisor y receptor al momento de la construcción del significado de la obra. En el proceso de ficcionalización se “atrapa” al espectador y se lo hace uno con lo contemplado; el receptor renuncia a su heterogeneidad óptica con respecto a la obra y asume la homogeneidad del objeto estético, con lo cual se despliega el límite o diseño que lo conforma. Esto permite que el espectador acceda al estrato ideal-espiritual y se comunique con el otro en cuanto a conciencia creadora en el objeto estético.

2) La ideologización del texto: Esta etapa se refiere a la identificación de un texto a una ideología (el referente imaginario expresa una visión de mundo). La ideologización del texto no sólo es un acto productivo del productor que ha diseminado cargas ideológicas sobre el TE, sino que también del espectador, quien, a partir de los lugares de indeterminación, ideologiza el texto, es decir, proyecta su ideología procedente de su contexto social particular.

b) Del significante al contexto social.

El TD como el TE proponen una estructura independientemente del trabajo del espectador, imponen esa estructura. La textualización de la ideología consiste en marcar ideológicamente un texto en su forma (significante). Este proceso de textualización pasa por lo autotextual y/o lo intertextual. Es en esta instancia donde el significante propuesto/impuesto por el texto pasa al CS donde se ubica el espectador.

En resumen el proceso de recepción/comunicación es complejo, porque integra no solo las relaciones entre auditorio y escenario sino que también la

producción del TD/TE donde también se hace una concretización. La cadena receptiva comienza con un primer emisor que es el escritor del texto (dramaturgo o grupo colectivo). Este produce su texto condicionado por el contexto espectacular (CE) que determina la forma de producción de ese texto y los códigos de escritura dramática que se emplearán, y a su vez, por el contexto social (CS) que determina su posición ideológica. El resultado de este proceso es el texto dramático que propone un significante (Se) y un significado (So). Posteriormente el director y la compañía que trabaja con él (actores, escenógrafos, sonidistas, entre otros) realizan una concretización transformando el TD en texto espectacular virtual (TEV) el cual se materializa en el texto espectacular (TE) que propone también su significante y significado. La concretización directorial estará condicionada por el CE y por CS que comparte su entorno cultural (en el caso del festival: las adaptaciones de las obras europeas al contexto nacional, el público destinatario de la muestra, los recursos físicos y financieros con que se cuenta, entre otros). Aquí es donde se da la puesta en signo del discurso a través del diálogo de los actores. Este TE es concretizado (interpretado) por el espectador a partir del discurso de los actores y de los distintos elementos del TE. La concretización espectral, al igual que la directorial, está determinada por el CE, esto es, por el TE y el CS, donde el cruce de ambos contextos resulta en la concretización final y última de la actividad del espectador (De Toro, 149)⁴⁸.

Es en este instante donde la obra contemplada adquiere sentido. El espectador al contemplar la obra ha transitado desde el estrato material (objeto artístico/plano ficcional), conformado por el discurso ficticio de la puesta en escena hacia el estrato ideal-espiritual (objeto estético/plano fictivo), donde se devela el límite o diseño ordenador de la obra de arte. Si no ocurre esto y nos

⁴⁸ De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992.

quedamos sólo en el nivel artístico -ya sea por fallas en la producción de la obra o en la competencia del receptor-, no es posible que el espectáculo trascienda a su dimensión estética.

El significado de la representación se alcanzará con la actividad del espectador en cada nueva puesta en escena:

El texto teatral en su calidad de texto estético brinda distintas posibilidades de procesos de atribución de significado y sentido. Ya que de sus signos y orden no hay que deducir y establecer que sus significados y su sentido sea igual para todos los receptores, el sujeto receptor tiene que interpretarlos, es decir, atribuirles un significado por su experiencia individual y considerando la estructura específica del texto y así crear su sentido. (Fischer-Lichte, 585).⁴⁹

Para terminar se puede decir que toda recepción de la obra teatral implica necesariamente una actividad hermenéutica, donde el espectador para construir el sentido de la puesta en escena interpreta lo visto en el escenario. Esto implica vincular la verdad convencional del objeto artístico (plano ficcional), donde opera la *tekné*⁵⁰, con la verdad en el objeto estético (plano fictivo). El espectador deberá ir desde el plano más superficial al más profundo de la obra de arte para conformar su sentido en cada representación escénica que le toque ver.

⁴⁹ Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*, Madrid: Arco/Libro, S. L., 1999.

⁵⁰ La *tekné* o técnica (oficio) se refiere a una habilidad que para su uso debe seguir una serie de reglas. La *tekné* "(...)" es toda serie de reglas por medio de las cuales se consigue algo" (pp. 3450-3453, Diccionario de Filosofía); por lo tanto, hay distintos tipos de *tekné*: para navegar, para cazar, para gobernar, etc. Cita proveniente de Ferrater Mora, J. *Diccionario de Filosofía*, Tomo IV (Q-Z), Barcelona: Editorial Ariel, S.A., 1999.

IV. El Espectáculo Teatral: Evento de consumo cultural

Al momento de analizar la recepción que tienen las obras en el público asistente al festival es necesario considerar –además de las teorías revisadas anteriormente- que este certamen ha sido estructurado como un evento de consumo cultural.

Consumo Cultural.

El concepto de consumo cultural es desarrollado por diversos investigadores, como Néstor García Canclini y Jesús Martín Barbero, para explicar cómo ciertos fenómenos ligados al concepto de consumo inciden en la conformación cultural de las sociedades latinoamericanas.

Según el investigador la noción de consumo cultural se define como:

El conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos se configuran subordinados a la dimensión simbólica (García Canclini, 42)⁵¹.

El estudio de las prácticas de consumo cultural, que realizan los miembros de una determinada sociedad, permite apreciar cómo ésta se va transformando con el paso del tiempo. En cada época el sistema de valores predominante se ve reflejado en los productos consumidos por la gente.

⁵¹ García Canclini, Néstor. "El consumo cultural: una propuesta teórica" en: Guillermo Sunkel (coord.): El Consumo Cultural en América Latina. Colombia: Convenio Andrés Bello, 1999.

Los productos culturales se pueden agrupar en los que son de consumo doméstico (libros, periódicos, radio, televisión, Internet, entre otros) y en los que requieren que las personas asistan a los centros de consumo (cine, teatro, recitales, espectáculos de diversa índole).

En Chile se aplicó a la población de la Región Metropolitana (2004) y, luego, a la resto del país (2005) la *Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre*. Esta encuesta –elaborada por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) y por el Instituto Nacional de Estadísticas (INE)- tenía como objetivo fundamental la recopilación de datos referidos al comportamiento de la población en el consumo de los bienes y servicios culturales puestos a su disposición por el sector público o privado. A partir de la información obtenida, se implementarán políticas públicas para fomentar el desarrollo de diversas actividades culturales en el país.

En lo concerniente al tema de la asistencia al teatro -durante los últimos doce meses anteriores a la toma de la muestra- se concluyó que un gran porcentaje de la población de la Región Metropolitana encuestada no había asistido ninguna vez a un espectáculo teatral (53.8 %) o nunca había ido al teatro (24.9 %). El porcentaje de los encuestados que sí habían ido a ver este tipo de espectáculo se detalla por el número de veces que presenciaron alguna función: 1 vez (8.3 %), 2 ó 3 veces (9.2 %), 4 ó 5 veces (2.4 %) y más de 6 veces (1.3 %)⁵².

De acuerdo al indicador etario, se observa que las personas que asisten con mayor frecuencia –por lo menos 2 ó 3 veces- al teatro son las que se

⁵² Fuente: Encuesta de Consumo Cultural y Uso del Tiempo Libre 2004, pp. 31-32.

encuentran en los tramos de 15 a 19 años (15.8 %), 20 a 29 (10.5 %) y 40 a 49 (11.5 %) ⁵³.

Finalmente, el indicador socioeconómico indica que los encuestados que se ubican en el estrato Medio Alto y Alto son los que asisten con mayor frecuencia a espectáculos teatrales: tomando como referencia una asistencia de 2 ó 3 veces, el porcentaje es de 20.8 %. Cifra bastante lejana del 9.1 % del nivel Medio y del 2.1 % del estrato Bajo ⁵⁴.

A partir de estos datos se puede señalar que el espectáculo teatral, como producto, es consumido por un pequeño porcentaje de la población (alrededor de un 20 %): fundamentalmente personas cuyas edades van desde los 15 a 29 y de los 40 a 49 años y que pertenecen –en su mayoría- a un nivel socioeconómico Medio Alto y Alto.

El reducido porcentaje de asistentes a los espectáculos teatrales (y a otros como la danza, la ópera) se puede explicar por el fenómeno de la atomización de las prácticas de consumo cultural. Como señala Sunkel:

En el contexto de las transformaciones en la ciudad García Canclini observa una atomización de las prácticas de consumo cultural asociada a una baja asistencia a los centros comunes de consumo (cines, teatro, espectáculos) y una disminución en los usos compartidos de los espacios públicos. En otras palabras, una pérdida de peso de las tradiciones locales y las interacciones barriales la que es "compensada" por los enlaces mediáticos. En definitiva, frente a la pérdida de peso de las tradiciones locales se produce el reforzamiento del hogar y, a través de este, la conexión con una cultura transnacionalizada y deslocalizada en que las

⁵³ Ídem.

⁵⁴ Ídem.

referencias nacionales y los estilos locales se disuelven (Sunkel)⁵⁵.

Este fenómeno hace que una gran cantidad de personas prefieran quedarse en sus casas, viendo televisión, leyendo un libro o escuchando radio, antes que salir a presenciar algún espectáculo; pues esto implica, muchas veces, incurrir en gastos económicos y de tiempo en el traslado al teatro y regreso a casa que desincentivan una mayor periodicidad en la asistencia a este tipo de eventos. En conclusión, los productos culturales de consumo doméstico (libros, radio, televisión, entre otros) son mucho más atractivos, ante los ojos de una persona común y corriente, que los ofrecidos por los centros comunes de consumo (cine, danza, teatro, conciertos), ya que el acceso a los primeros es bastante más directo y su costo menor en comparación con los segundos.

Ante este panorama poco favorable, los organizadores del festival de dramaturgia optaron por realizar, año tras año, campañas de difusión del evento en diversos medios de comunicación masiva: prensa escrita y electrónica, implementación de sitio web, radio, televisión, carteles publicitarios en las estaciones del metro, entre otros, para que el público, que va regularmente al teatro, se familiarice con él y viese este evento como una atractiva instancia para acercarse a la dramaturgia europea actual.

Junto con lo anterior, otro factor esencial en el éxito del festival en el tiempo – aparte de la calidad de las obras participantes- fue que éste era un evento gratuito. El público interesado sólo debía acercarse a las sedes del Goethe-Institut, del Centro Cultural de España o del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) -en la versión del 2011- para retirar las invitaciones a las funciones. Este hecho fue un factor muy significativo, pues se derribó una de las barreras que

⁵⁵ Sunkel, Guillermo. “Una mirada otra. La cultura desde el consumo” en: <http://www.comminit.com/la/teoriasdecambio/lacth/lasld-346.html>

impide que muchos individuos asistan al teatro: el tema económico. La gratuidad alentó la concurrencia del público interesado –mayoritariamente estudiantes de teatro y de otras áreas artísticas- e hizo que en la mayoría de las funciones, los recintos donde se presentaron los semi montajes estuviesen a su máxima capacidad (entre 250 y 300 personas aproximadamente).

El interés de la gente por presenciar las obras, hizo que fueran personas que no tenían invitación y realizasen filas para entrar, pues la organización – dependiendo del cupo de la sala- autorizaba su ingreso hasta completar la capacidad máxima del recinto.

Para finalizar, el que el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea se estableciera como un evento cada vez más consolidado en el ambiente cultural chileno, permitió que organismos, como el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, valorasen su aporte y apoyaran la presentación de algunas de sus obras en otras ciudades (como La Serena, Viña del Mar, Concepción y Puerto Montt), como parte de las políticas públicas para la difusión de la cultura en el país.

V. Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Origen, características y ... ¿final?

El Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea (FDEC) nació el año 2001 con el objetivo principal de servir de instancia de diálogo cultural entre Chile y Europa, poniendo en contacto a directores de teatro, actores, críticos y público chileno con la dramaturgia europea de vanguardia. Durante sus once versiones el festival se desarrolló con gran éxito de crítica y publicó hasta su última realización el año 2011⁵⁶; luego de la cual se encuentra en receso indefinido para reestructurar su formato y contenidos.

Sus fundadores fueron los directores de los institutos culturales –de la época– de Francia, España y Alemania: Louis Poullez (Instituto Chileno-Francés), Rafael Garanzo (Centro Cultural de España) y Hartmut Becher (Goethe-Institut), quienes vieron que la creación de este evento teatral venía a llenar un espacio inexplorado en el ambiente cultural chileno.

A partir de la tercera versión del evento, los organizadores del festival empezaron a agregar obras de otros países de la comunidad europea para ampliar el abanico de obras representadas. Es así como se van incorporando sucesivamente textos de Suiza (2003), Reino Unido (2004), Italia y Croacia (2005) y Holanda (2006).

⁵⁶ En el sitio web del festival <http://www.festivaldramaturgiaeuropea.cl/sitio/> se señaló que: *Luego de once años de ininterrumpida trayectoria el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea hace un receso para reestructurar su formato y contenidos.* Fecha de la consulta: jueves 25 de octubre de 2012.

Cada país se presentaba con dos obras: una que se representaba como semi-montaje o work in progress⁵⁷; y la otra, como lectura dramatizada. Los semi-montajes se exhibían en dos oportunidades ante el público, mientras que las lecturas dramatizadas, sólo lo hacían en una ocasión.

Las obras pre-seleccionadas por los institutos culturales extranjeros llegaban a una comisión de expertos del mundo teatral chileno⁵⁸, quienes sugerían a estas instituciones los textos que finalmente serían parte del evento. Como señalaba Carola Oyarzún, miembro de la comisión que asesoró a los organizadores:

Nuestra función es asesorar a los directores, porque muchos de ellos no son gente de teatro (...) Yo creo que es indispensable una instancia de expertos, sobre todo para la lectura de textos; que le pueda dar una asesoría y que les diga: "Miren, nosotros leímos todos los textos que nos mandaron y les estamos recomendando tantos."

Ahora, nosotros recomendamos un cierto número y es el director del instituto, quien finalmente va a elegir (...) ⁵⁹

Posteriormente, los encargados del festival entregaron las obras seleccionadas a destacados directores y directoras de teatro del medio nacional para que creasen los respectivos semi-montajes y lecturas dramatizadas que fueron

⁵⁷ Las puestas en escena de las obras que participan en el festival de dramaturgia se designan como semi-montajes, ya que son trabajos en progreso; no acabados totalmente. Estos montajes pueden experimentar variaciones en su desarrollo.

⁵⁸ Han participado de esta comisión: Benjamín Galemiri, Raúl Osorio, Carola Oyarzún, Marco Antonio de la Parra, Juan Barattini, Pedro Celedón, Javier Ibacache, Juan Radrigán, Francisca Bernardi, Constanza Briebe, Benito Escobar, Alexandra von Hummel y la productora general Caioia Sota.

⁵⁹ Fragmento entrevista realizada por el autor de la tesis a Carola Oyarzún, el martes 23 de mayo de 2006.

llevados a escena⁶⁰. La intención de los organizadores del evento fue que se produjera entre director o directora y texto: “un trabajo de apropiación, arduo y riesgoso que, aún cuando no está completado del todo (por eso el semi montaje), debe dejar traslucir la dificultad de la confrontación y la vibración de un diálogo esbozado”⁶¹. El fruto de este diálogo fue la puesta en escena de la obra (semi montaje o lectura dramatizada), con la que se enfrentó el espectador.

Los semi-montajes y lecturas dramatizadas se realizaban en las instalaciones del Centro Cultural de España y en el Goethe-Institut. Con posterioridad, las lecturas dramatizadas se hicieron en las dependencias del Istituto Italiano di Cultura Santiago y, en el año 2011, ambas propuestas teatrales se llevaron a cabo en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM).

Actividades anexas.

En el marco del festival de dramaturgia se desarrollaron una serie de actividades que buscaron generar un ambiente propicio para que se llevase a cabo el diálogo cultural. Entre estas actividades tenemos:

- *Taller de dramaturgia europea*: Este taller se realizaba dos meses antes del inicio del festival y tenía por objetivo central que sus asistentes trabajasen en profundidad los textos que se presentarían en la versión de ese año. Además, los integrantes de este taller asistían a las funciones del certamen y tenían la oportunidad de interactuar con los invitados foráneos que eran parte del certamen.

⁶⁰ Las instalaciones donde se presentan los semi-montajes y lecturas dramatizadas son las del Goethe-Institut y del Centro Cultural de España. A partir del 2007, las lecturas dramatizadas se llevan a cabo en el Instituto Italiano di Cultura.

⁶¹ Fuente: Sitio Web del festival, <http://www.festivaldramaturgiaeuropea.cl/festival.php>. Fecha de la consulta: viernes 16 de noviembre de 2007.

- *Charlas en universidades:* Mientras se desarrollaba el festival de dramaturgia, algunos de los invitados extranjeros (dramaturgos, críticos teatrales y periodistas) eran convidados por universidades chilenas a participar de charlas, mesas redondas, debates, entre otros, donde podían exponer su visión del evento y del estado de la dramaturgia de sus respectivos países y dialogar directamente con el público que asistía a estos recintos.

- *Mesas redondas/ Coloquios:* En los mismos recintos donde se presentaban las obras, se llevaban a cabo mesas redondas donde los participantes chilenos y extranjeros dialogaban sobre distintas temáticas relacionadas con el ámbito teatral: la función de los traductores, el espacio de las dramaturgas en la escena actual, entre otras. El 2007 se realizó un interesante coloquio internacional de críticos teatrales foráneos y nacionales, que analizaron y debatieron la importancia de la crítica de teatro y cuál era el rol del crítico de teatro en el mundo actual.

- *Conversaciones post semi-montaje:* Al finalizar cada puesta en escena, los asistentes a cada función tenían la oportunidad de dialogar sobre la obra con el director o directora, los actores, críticos y, en algunos casos, con los mismos autores de los textos. Ésta fue una valiosa instancia para que se produjera el intercambio cultural entre los asistentes al evento, debido a que se compartían diversos puntos de vista que ayudaban a enriquecer aún más el espectáculo observado por el público.

Más allá de las fronteras del festival.

Algunas de las obras que se presentaron durante las distintas versiones del festival de dramaturgia europea contemporánea han traspasado el marco de este evento y han sido montadas en la cartelera comercial, debido al éxito de crítica y público obtenido. Este es el caso de obras como: *Electronic City*, *Norway.Today*, *Anhelo del corazón*, *Inocencia*, *Palabras y cuerpos* y *Mi joven corazón idiota* (texto que será analizado posteriormente).

Otro elemento a destacar es que, en los últimos años, los talleres de dramaturgia, foros y las obras que fueron parte del festival, se presentaron en ciudades como Concepción, La Serena, Puerto Montt y Viña del Mar, dentro del ciclo de extensión del certamen a regiones. Fue el caso de algunos textos que se presentaron en la sexta versión (2006): *Menos emergencias*, *Mirador*, *Matilde*, *Nadar como perro* y *Comida*. Esta difusión del festival a otras ciudades del país pretendió ampliar el diálogo cultural, incorporando al público de regiones.

El intercambio cultural entre Europa y Chile no sólo es un camino que va desde la cultura europea a la cultura chilena, sino que es una vía de ida y vuelta. Prueba de esto fue la presentación en Alemania (Mülheim) y en Austria (Salzburgo) del grupo “La Puerta” liderado por el director Luis Ureta⁶², el cual llevó- con gran éxito en esos países- el montaje chileno de la obra alemana *Electronic City* de Falk Richter, que participó en la tercera versión del Festival

⁶² En mayo de 2013, Ureta y su compañía teatral *La Puerta* nuevamente se presentaron en la 38ª versión del Festival de Mülheim “Stücke 2013”, con el montaje de otra obra de un autor alemán: *La Cosa (Das Ding)* del dramaturgo Philipp Löhle (1978). La misma puesta en escena se exhibió en el teatro principal del centro cultural Matucana 100 de Santiago de Chile, del 2 al 18 de agosto de 2013.

de Dramaturgia Europea Contemporánea en 2003. La traductora Soledad Lagos se refiere a esta experiencia señalando:

Para uno de los festivales me tocó traducir "Electronic City", de Falk Richter, del alemán al castellano y luego ir al Festival de Salzburgo con Luis Ureta y su compañía "La Puerta" a mostrar su versión de la obra. La interpretación simultánea al alemán de todos los personajes de la obra quedó en mis manos.

Después de las funciones, también allá se le daba al público la posibilidad de preguntar y dialogar con el elenco chileno. Fue una experiencia inolvidable: a una de las funciones fue el autor, participó en la conversación y luego tuvo otra más detallada y profunda con Luis Ureta y su gente. Todo eso no habría sido posible si no hubiera existido el Festival de Dramaturgia Europea aquí en Santiago de Chile⁶³.

Otro ejemplo de este intercambio cultural fue la obra *Canto Minor*, escrita especialmente por los dramaturgos alemanes Roland Schimmelpfennig y Justine del Corte para la muestra de dramaturgia en honor del centenario de Pablo Neruda "5 veces Neruda" del Teatro Nacional Chileno, realizada el 2004. Schimmelpfennig ya había estado en Chile el 2002, participando en la segunda versión del Festival de Dramaturgia Europea contemporánea con su obra *Push up 1-3*. Debido a su calidad como dramaturgo y reconocimiento a nivel europeo, Schimmelpfennig fue contactado por los organizadores del homenaje al premio Nobel, para que escribiese un texto relacionado con la figura del poeta. Surge así *Canto Minor*, obra que se centra en las aventuras de una pareja de guías turísticos de la casa-museo de Neruda en Isla Negra y de los fantasmas de algunas de las personas que convivieron con el escritor. Cabe destacar que Schimmelpfennig y del Corte fueron los únicos autores extranjeros invitados a

⁶³ Fragmento entrevista realizada vía correo electrónico por el autor de esta tesis a Soledad Lagos; recibida el jueves 12 de octubre de 2006.

participar de esta muestra (los otros cuatro dramaturgos que contribuyeron con sus obras fueron: Alejandro Moreno, Benjamín Galemiri, Marco Antonio de la Parra y Flavia Radrigán).

Una última muestra de este intercambio fue la participación seis jóvenes dramaturgos chilenos en España, quienes se presentaron con sus obras en las Primeras Jornadas de Dramaturgia Chilena Contemporánea (20, 24, 28 y 30 de noviembre de 2006). Los autores Lucía de la Maza, Mauricio Barría, Juan Claudio Burgos, Benito Escobar, Cristian Figueroa y Alejandro Moreno mostraron sus obras en Casa de América y la Real Escuela Superior de Arte Dramático, Resad, en Madrid, y en el Institut del Teatre de Barcelona.

El viaje de estos autores al país ibérico -todos menores de 40 años y miembros de la Asociación de Dramaturgos Nacionales (ADN)-, se enmarcó en un proyecto, apoyado por la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería, y patrocinado del Consejo de la Cultura y las Artes, para difundir la cultura chilena en el exterior. Este proyecto contempló “la presentación de cuatro semimontajes y dos lecturas dramatizadas, dos mesas redondas y el lanzamiento de una colección de libros con textos de doce autores nacionales”⁶⁴.

Las actividades anteriormente mencionadas, fueron instancias que mostraron que el anhelado diálogo entre la cultura chilena y la europea fue algo real; y que puede profundizarse aún más con la aparición de otras iniciativas que apunten al mismo objetivo.

⁶⁴ Fuente: nota de prensa: **Dramaturgia chilena en España** (martes 14 de noviembre de 2006) en: <http://www.lanacion.cl>

Para finalizar, el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea se realizó por última vez en 2011, con la participación de obras provenientes de Alemania, Austria, España, Francia, Reino Unido y Suiza. Además, esta versión contó con una única locación para la realización de todas las actividades relacionadas con el evento: las instalaciones del Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM), recinto diseñado especialmente para la presentación de espectáculos artísticos y culturales.

En general, la cobertura que hicieron los medios masivos de comunicación fue menor que en años anteriores, apareciendo pocas reseñas críticas sobre las obras participantes. Una de ellas fue la de Pedro Labra, quien en su comentario dio ciertas luces sobre un descenso en la calidad del evento:

Una nueva etapa abrió el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea en su undécima edición al instalarse por primera vez en el GAM, como sede única. Pese al notable alero, el destacado encuentro no pudo obviar que, por diversos motivos, ya no goza de la amplitud, resonancia e influencia que llegó a tener. El paro de dos días provocó, para peor, una inesperada interrupción en la secuencia del programa. Fueron justamente los títulos de Alemania y Gran Bretaña rezagados para última hora, los que reactivaron la relevancia de este esfuerzo multinacional, única vitrina de la escena europea actual a cuya evolución no tendríamos acceso de otro modo.

Igual que el año pasado, involucró a seis países (en sus mejores tiempos llegó a convocar a 8) con los fundadores –España, Alemania y Francia- como eje. Al recorte de recursos y el desgaste del impulso inicial de los servicios culturales respectivos, se debe atribuir que la selección de obras parezca no estar exponiendo lo más nuevo ni lo mejor. Francia presentó un título de 2005, y Austria otro de 2003, que más encima ya se había dado aquí (en una producción alemana traída por el Festival Santiago a Mil en 2005). Se puede suponer que los textos ya traducidos, ahorran ese ítem. (...) Razones presupuestarias hacen sospechar también de la proliferación de

obras de reparto reducido; entre semimontajes y lecturas dramatizadas hubo tres unipersonales, amén de varios textos para dos o tres actores.

Algunas piezas sonaron algo añejas y varias dieron vueltas sobre sí mismas reiterando recursos e ideas, algo que suele ocurrir con los farragosos textos contemporáneos. (...) Es imposible culpar de ello solo a la comisión seleccionadora, porque ésta lee los textos propuestos por las embajadas⁶⁵.

Pese a esta visión negativa de lo que fue la versión undécima del festival, el autor destacó la presencia del texto suizo *El funesto destino de Karl Klotz* de Lukas Linder y, especialmente, tanto las obras como los semi montajes de Alemania y Reino Unido, puestas en escena con la calidad suficiente para ser parte de la cartelera comercial:

Así las cosas la feliz conjunción de texto estimulante y director y elenco adecuados, solo se dio en dos ocasiones a partir de las únicas escritoras mujeres programadas. Ellas fueron "*Pompas fúnebres para caballeros*", firmada en 2009 por la alemana Theresia Walser (que en el Festival hizo debutar en 2005 con "*Putas errantes*"), bajo dirección –como entonces- de Luis Ureta, diestro en desplegar textos de ese país, y, sobre todo, "*El Azar*", potente y devastador unipersonal escrito en 2008 por la aclamada dramaturga londinense de origen jamaquino Debbie Tucker Green, que dirigió Trinidad González e interpretó Paula Zúñiga. Ambas entregas tuvieron un elevado nivel de ejecución actoral, y resultados listos para pasar a la cartelera (y esperamos que así suceda pronto)⁶⁶.

⁶⁵ Labra, Pedro. "XI Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Fémias en la delantera", en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, miércoles 7 de septiembre de 2011, p. C 15 (Cuerpo C).

⁶⁶ Labra, Pedro. Op. Cit., p. C 15.

Los factores señalados por Labra – recortes presupuestarios, desgaste del impulso de los institutos culturales participantes y antigüedad y falta de calidad en las obras seleccionadas- podrían explicar la decisión de los organizadores del FDEC de suspender indefinidamente la realización del evento.

Es de esperar que el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea a tener nuevas versiones, ya que durante su realización se convirtió en un hito para el ambiente teatral chileno, erigiéndose como una instancia única para el diálogo intercultural entre Chile y Europa.

VI. *Mi joven corazón idiota: Von Deutschland a Chile. Análisis de su recepción en el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea.*

Como se observó en el capítulo sobre la recepción teatral, el camino que siguen las obras que se presentarán en el festival de dramaturgia –desde sus respectivas culturas de origen hasta que son representadas en Chile- está mediatizado por la participación de una serie de personas y organismos, que influirán en la recepción final de ellas por parte del público.

Para ejemplificar mejor este proceso, se analizará el trayecto realizado por la obra *Mi joven corazón idiota (Mein junges idiotisches Herz)* de la dramaturga germana Anja Hilling, desde su selección para intervenir en el certamen hasta su presentación ante el público nacional. Esta obra participó en la quinta versión del festival de dramaturgia europea (2005), en el formato de lectura dramatizada.

Para favorecer el análisis de la recepción de la obra, éste se dividirá en tres grandes etapas: la primera referida al rol desempeñado por los productores de la obra (autora, institutos culturales y traductor del texto); la segunda, donde se revisará el texto dramático y la labor de la directora en la creación de la puesta en escena y, finalmente, la influencia de los textos periodísticos y críticos en la recepción del público que ve el montaje en el marco del festival.

1. Contexto de producción I: Autora de la obra (Alemania)/ Organizadores del festival (Europa y Chile)/ Traductor del texto dramático.

De acuerdo con el modelo de recepción teatral de Pavis, el sentido final de una obra se alcanza en el instante que el espectador observa la puesta en escena y establece un diálogo con ella, confrontando su lectura personal de lo que ve con la ofrecida por el director del montaje. Por este motivo, es necesario tomar en cuenta para el análisis de la obra representada un “modelo que integre una estética de la producción y de la recepción” (Pavis, 41)⁶⁷

En el caso de *Mi joven corazón idiota*, se deben considerar –en primer lugar– como productores de la obra que participó en el festival a su autora, los organizadores del evento y el traductor del texto dramático.⁶⁸

a) Autora: La creadora del texto es una de las figuras emergentes de la dramaturgia alemana, Anja Hilling⁶⁹. La autora es la que configura el mundo dramático a ser representado, en base a sus experiencias personales como miembro de la sociedad alemana. En este caso, el de un grupo de los

⁶⁷ Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: Teatro, Mimo, Danza, Cine*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

⁶⁸ La directora de la puesta en escena y los miembros de la compañía teatral que intervinieron en ella también son productores de la obra. Sin embargo, su aporte se revisará posteriormente.

⁶⁹ Nacida en 1975, estudió escritura escénica en la Universidad de las Artes en Berlín. Allí escribió su primera obra de teatro, *Estrella*, con la cual fue invitada al Encuentro Teatral de Berlín 2003, recibiendo el premio del Dresdner Bank para dramaturgos jóvenes. En 2003, Anja Hilling participó de la “International Residency” en el Royal Court Theatre en Londres. En septiembre de 2007 es llevada a escena en francés y alemán su obra “Sinn” (“Sentido”), que Anja Hilling escribió para una coproducción de la Comédie de St. Etienne y el Thalia Theater, de Hamburgo. En octubre de 2007 es estrenada la obra “Schwarzes Tier Traurigkeit” (“Animal negro tristeza”), que escribió por encargo para el teatro Schauspiel Hannover, donde fue estrenada bajo la dirección de Ingo Berk. Anja Hilling vive en Berolína.

Fuente: <http://www.goethe.de/kue/the/nds/nds/aut/hil/esindex.htm>

habitantes de un edificio de departamentos, cuyas solitarias vidas se ven afectadas por la llegada de un misterioso paquete del exterior. A través de un texto que privilegia los constantes juegos espacio-temporales, la dramaturga desarrolla algunos temas que afectan a la sociedad actual como la soledad, la incomunicación y la búsqueda de un futuro mejor.⁷⁰

b) Organizadores del festival: Aquí tenemos a los institutos culturales europeos asentados en Chile, que son los que realizan el trabajo de selección de los textos que serán parte del festival de dramaturgia, con la colaboración de un comité de expertos y de la productora general, Caioia Sota. En palabras de esta última:

Los países proponen textos en acuerdo con sus ministerios o institutos del teatro o dramaturgia. Un comité asesor chileno las lee y selecciona lo que le parece más interesante (...) Luego todos proponemos directores que yo contacto. Los directores de los países toman la decisión final de nuestras propuestas.⁷¹

Junto con lo anterior, la miembro de la comisión asesora Carola Oyarzún señala que los criterios de selección de los textos ponen énfasis en que:

Las obras deben ser lo más contemporáneas posibles: ojalá de cinco años a esta parte. Y salvo alguna excepción, algún instituto ha querido que se dé una obra no tan nueva. Tal vez porque ha querido rendir un homenaje al autor o porque éste en ese momento está en su cúlmene y aquí nadie sabía nada de él; y aunque sea una obra del 88 es bueno que conozcamos al autor. Ha habido algunos casos más excepcionales de esos.

⁷⁰ Un estudio más profundo de la obra se llevará a cabo en la sección dedicada al análisis del texto dramático.

⁷¹ Fragmento entrevista realizada vía correo electrónico por el autor de esta tesis a Caioia Sota; recibida el jueves 25 de mayo de 2006.

En general, se ha respetado que las obras seleccionadas no hayan sido escritas más allá del 2000⁷².

Algunas de estas excepciones, fueron la inclusión de obras de destacados dramaturgos, cuya vasta trayectoria en sus respectivos países, hacía conveniente su presentación en el festival. De este modo, durante las once versiones del certamen se montaron obras de autores consagrados como Michel Vinaver, Edward Bond, Caryl Churchill y Martin Crimp, que no eran conocidos por la mayoría del público que asistió a este evento.

Otro criterio relevante, al momento de escoger los textos, es que estos apuntaran a una renovación dramática. Como explicó Benjamín Galemiri (miembro de la comisión asesora del festival) en una entrevista:

Esto es como un laboratorio de la NASA. Aquí estamos descubriendo lo último, la tecnología de punta en teatro. Buscamos lo mejor, lo más nuevo y moderno. Aquellas obras que más respondan a las necesidades emergentes de la renovación y creación. Éste es un festival internacional que no tiene ningún fin comercial, sino que un objetivo de renovación dramática. En la selección se responde a la pregunta sobre la escritura del siglo XXI y los críticos premiaron la renovación (Valdés)⁷³.

En la misma entrevista, al consultársele por el sentido de la escritura teatral del siglo XXI, el destacado dramaturgo señaló:

(...) son obras del desnudamiento escritural. Son obras que están desnudas. Al presentarse, uno puede ver cómo están escritas y hay una duda insistente sobre si estos textos van a mitigar nuestros

⁷² Fragmento entrevista realizada por el autor de esta tesis a Carola Oyarzún; el martes 23 de mayo de 2006.

⁷³ Valdés Urrutia, Cecilia. "III Festival de Teatro Europeo Contemporáneo. Al límite: Obras del desnudamiento.", en: http://www.festivaldramaturgiaeuropea.cl/anteriores/Festival_2003/Prensa/El_Mercurio_2109.doc

dolores o no. Una pregunta de corte estructural y sentimental, porque el dramaturgo se interroga acerca de si su sufrimiento que expone hace sistema con los demás a través del teatro. Por eso no son de lectura fácil (Valdés)⁷⁴.

El tipo de obras seleccionadas tiende a incorporar lenguajes provenientes de otras disciplinas, como el cine. Según Galemiri:

En estas obras hay mucha construcción en abismo, que es lo propio del cine. Es decir con cortes elípticos en los que hay una situación, otra y, en medio, surge un enigma, un vacío. El espectador se interroga sobre eso, porque el teatro ya no enuncia ni explica todo. La información conceptual o emocional queda transformada en buena parte en enigma (Valdés)⁷⁵.

Esta incorporación de otros lenguajes se relaciona directamente con las temáticas que predominan en las obras: la soledad, la angustia existencial, el humor, la incomunicación entre los seres humanos, entre otras. Como explica Galemiri, al referirse al tema de la angustia:

Sí. La angustia es la misma en el teatro europeo y en el de nosotros. Son escrituras desesperadas, y justamente el lugar en que podemos pecar es en la escritura. Una obra teatral son 45 páginas de angustia, con un humor desesperado. El teatro alemán, por ejemplo, utiliza mucho el humor letal. Las obras francesas son confesionales, en las que el autor empieza una serie de trance, abre una herida y surgen cosas maravillosas y horribles. Los textos de las obras españolas, en tanto, tienen mucho guiño, esperpento.

Todas estas escrituras contienen una sensación de culpabilidad. Un autor porta su infancia. Estas obras traen problemas de integración, de racismo, de tolerancia e intolerancia, problemas sexuales. La tecnología está presente como un personaje erótico que hay que

⁷⁴ Valdés, Op. Cit.

⁷⁵ Valdés, Op. Cit.

conquistar, y entremedio el amor o la ausencia de él. La soledad, la pertenencia (Valdés)⁷⁶.

Estas constantes temáticas son las que cruzan, prácticamente, todas las obras que se han presentado en el festival. Muestran los aspectos positivos y negativos de la sociedad actual; y la universalidad de estos permite que los espectadores chilenos se puedan conectar con los mensajes abordados por los dramaturgos extranjeros. Que se puedan reconocer en los personajes y sus conflictos, pese a las distancias que nos separan de los países europeos.

c) Traductor del texto dramático: Un último eslabón de esta primera parte de la cadena productiva de la obra, que verán los espectadores, es el traductor. Su labor es de suma importancia, pues influye en el trabajo que desarrollará el director de escena, al adaptar el texto dramático para su posterior representación en un escenario.

De la correcta o no traducción de un texto va a depender la labor del director teatral, pues incidirá decisivamente en la lectura que éste realice del escrito. Un tema no menor, considerando que la gran mayoría de las obras que participan en el festival son de países donde se hablan otras lenguas distintas al castellano como el italiano, el croata, el inglés, el francés y el alemán.

En el caso de las obras provenientes de países de habla alemana, las traducciones de los textos son encargadas por el Goethe-Institut a profesionales de distintas naciones, donde este instituto tenga sedes.

⁷⁶ Valdés, Op. Cit.

Con respecto a *Mi joven corazón idiota*, la traducción del alemán al español fue realizada por el profesional Luis Carlos Sotelo, en Bogotá el año 2005. La traducción de Sotelo se limita a la transcripción del texto original de Hilling; prácticamente, sin notas sobre la traducción. Solo hay dos excepciones referidas al uso de los términos “guayabo” (para referirse a la resaca después de haber bebido en exceso) y “tirar” (como sinónimo de tener relaciones sexuales) en las páginas 10 y 53, respectivamente, del texto y la mantención de dos expresiones en alemán al lado de las respectivas frases en español (“Para romper el silencio. Um das Schweigen zu brechen” y “El silencio entre nosotros tres. Das Schweigen zwischen uns dreien”) en la página 14.⁷⁷

Esta aparente ausencia del traductor influye en el trabajo de la directora del montaje, pues tiene una mayor libertad para enfrentarse al texto –sin informaciones que condicionen su lectura-. Sin embargo, también su interpretación de la obra se puede dificultar al carecer de datos sobre el contexto en que se emplean ciertas expresiones, que son útiles para la posterior creación de la puesta en escena.

2. Contexto de producción II: Directora de la puesta en escena y compañía teatral.

Siguiendo el esquema propuesto por Pavis, otros agentes que tienen una gran importancia en la cadena de producción de una obra dramática son el director de escena y el cuerpo de actores; el creador de la puesta en escena y los intérpretes de ella frente al público.

⁷⁷ Hilling, Anja. *Mi joven corazón idiota (Mein junges idiotisches Herz)*, traducción del alemán al español de Luis Carlos Sotelo, Bogotá, 2005, Traducción auspiciada por Goethe-Institut. Todas las citas textuales de esta obra pertenecen a la misma traducción.

Aquí tenemos la presencia de la joven dramaturga y directora de teatro Francisca Bernardi (1975) y de su compañía Niños Prodigio, quienes son los encargados de realizar la presentación del texto.

Antes de revisar el proceso llevado a cabo por la directora, para poner en escena la obra de Hilling, es necesario analizar cómo está construido el texto dramático.

A) Análisis del texto dramático.

Mi joven corazón idiota es una obra que se inserta en los parámetros que son comunes a los textos que son parte del festival:

- Una estructura escritural moderna, donde la fragmentación textual es la norma y conduce a una desestructuración del conflicto dramático. La obra de Hilling se acerca al concepto de "superficies textuales". Estas superficies se caracterizan por ser:

Propuestas en que no aparecen personajes definidos, sino situaciones y climas que requieren ser concretados. Carecen de acotaciones; predomina lo lírico o lo narrativo expresado en sugerencias o temas aludidos, no dichos. A estas escrituras se las ha llamado "superficies textuales" que dramaturgistas, directores, actores y diseñadores deben convertir en materia teatral. No hay diálogos, ni escenas ni unidades dramáticas. Proponen "áreas" de significados, secuencias de climas y de relaciones entre voces que pueden convertirse en personajes o grupos con rasgos intercambiables. Son escrituras que eluden o rechazan las estructuras dramáticas anteriores (Letelier, E 5)⁷⁸.

⁷⁸ Letelier, Agustín. "IV Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Un diálogo fructífero", en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 12 de septiembre de 2004, p. E 5 (Artes y Letras).

- El predominio de temáticas como: la soledad, el humor negro, los problemas de comunicación, la búsqueda del sentido de la vida, el amor, la marginalidad, las dificultades para insertarse en la sociedad y el suicidio⁷⁹.
- Su novedad: es un texto que fue escrito a mediados de la presente década. Lo cual le confiere actualidad a los planteamientos que aborda.

El texto dramático –estructurado en 10 partes- nos sitúa en un día de las vidas de un grupo de personajes que habitan un edificio de departamentos y de cómo la llegada de un misterioso paquete desde Australia hará que surjan inesperadas situaciones entre ellos, que desembocarán en un cambio en su forma de ver el mundo.

El título de la obra remite a una canción de la artista norteamericana Doris Day, que habla de cómo las personas se dejan llevar más por sus sentimientos que por la racionalidad, lo cual hace que sus actos sean interpretados de una manera distinta por los demás⁸⁰.

⁷⁹ La mayoría de estos temas son abordados también en otras obras que han sido parte del festival, como: Norway.Today, Inocencia y Electronic City.

⁸⁰ **My young and foolish heart.**

My young and foolish heart
 Makes me do the things I shouldn't
 That nine times out of ten
 I wouldn't do

My young and foolish heart
 Never lets me use discretion
 In my manner of expression
 Every time I'm with you

So, if my arms enfold you
 While I speak of love

La historia se inicia con los planes de suicidio de la solitaria señora Schlüter, del cuarto piso, quien ha preparado una singular puesta en escena (rostro pintado, vestido rojo de fiesta y su cuerpo enrollado por el cable del teléfono) para que su “cadáver” sea encontrado por Miroslav, repartidor de jugos y objeto amoroso de la mujer. Cómo ella señala al repasar su plan: “A las tres en punto soy mujer trágica” (Hilling, 4)⁸¹, momento en que su vida tendrá un cambio definitivo.

Sin embargo, el plan de Karin Schlüter se viene abajo: primero con el panecillo que ingirió para “pasar a mejor vida” (el cual sólo le ha provocado una severa indigestión); y luego con las sucesivas visitas del mensajero Hase, quien le deja la encomienda de Australia a ella, pues su dueño no se encuentra en ese

Remember what I told you
Upon my soul, I can't control
The recklessness of...

My young and foolish heart
Can be choosey and selective
But you're the one objective
Of my young and foolish heart

(Bridge)

So, if my arms enfold you
While I speak of love
Remember what I told you
Upon my soul, I can't control
The recklessness of...

My young and foolish heart
Can be choosey and selective
But you're the one objective
Of my young and foolish heart.

Fuente: <http://www.lyricstime.com/doris-day-my-young-and-foolish-heart-lyrics.html>

⁸¹ Hilling, Anja. *Mi joven corazón idiota (Mein junges idiotisches Herz)*, traducción del alemán al español de Luis Carlos Sotelo, Bogotá, 2005, Traducción auspiciada por Goethe-Institut. Todas las citas textuales de esta obra pertenecen a la misma traducción.

momento en el lugar; y del administrador del edificio –el señor Zarter-, quien llega a reparar una gotera en el departamento de la desesperada mujer.

A partir de ese momento se empiezan a desarrollar una serie de entrecruces espacio-temporales, donde una misma situación va a ser interpretada de manera distinta, dependiendo de la óptica que tenga cada personaje sobre el hecho representado.

De esta forma, nos vamos enterando de las motivaciones e inquietudes que definen a los otros personajes, tan solitarios y marginales como la señora Schlüter:

- Ludger Hase, un mensajero que encuentra mayor alegría en su fanatismo por el rock que por su distante mujer (que sólo está interesada en armar rompecabezas).
- El administrador del edificio Eugen Zarter, quien está más preocupado por conversar con la fotografía de su ausente esposa sobre el nuevo objeto de su afecto (el admirado Kurt), que de solucionar los problemas de sus inquilinos.
- Hans Werner Sandman, el extraño destinatario del paquete, que es atormentado por las pesadillas que lo vinculan a una mujer en un desértico paraje de Australia.
- Miroslav Vulic, el proveedor de jugos del edificio, quien detesta a algunos de los clientes que le toca atender, sobre todo a la señora Schlüter, quien le recuerda a su bulímica esposa Doris.

- Finalmente, el último personaje -Paula Lachmār- se nos revela como uno de los más tristes: tras la figura de la mujer muda y ermitaña, que pasa todo el día cocinando gulasch y que sólo sale de su casa con audífonos en sus oídos para ir de compras o para dejar bolsas de basura y evitar así entablar contacto con cualquier otra persona. El drama de esta joven radica en que ha decidido anularse como ser humano, tras haber sido víctima de una agresión sexual, por parte de un inquilino de un edificio cercano.

La autora, para mostrar las complejas redes de relaciones que surgen entre los personajes y los cambios de lugares y tiempos, funde en cada intervención de ellos monólogos, apartes y diálogos, lo cual le imprime al texto un ritmo que dota a las acciones de un carácter muy dinámico, al momento de mostrar las distintas situaciones que experimentan los habitantes del edificio.

Un ejemplo de esto se puede observar cuando Sandman le pide a la señora Schlüter que le devuelva su paquete:

Hans Werner Sandman

Hombre Karin es mi paquete hombre.
Por eso es que estoy acá.
Es mío lo tengo que quiere decir que.

Señora Schlüter

Basta con calma.
Se puso todo agresivo el Hans Werner.
Agarró a golpes el paquete y lo agarraba otra vez.
Yo lo agarro con fuerza.
Por la bolsita.
Él siempre dice lo mismo siempre lo mismo. (Hilling, 10).⁸²

⁸² Hilling, Op. Cit., p. 10.

La aparición de este paquete será el elemento catalizador de los conflictos que aquejarán a los personajes, pues genera un efecto dominó donde pasamos del frustrado intento de suicidio de Karin a las tribulaciones y dolores que afligen a Eugen, Hans Werner, Ludger, Paula y Miroslav. Sin embargo, el descubrir qué contiene el mentado envío al final no tiene mayor trascendencia, puesto que su labor es la de servir de excusa argumental que motivará las acciones de los personajes; éste se acerca al concepto de McGuffin.⁸³

Lo importante es cómo se desarrollan y resuelven los conflictos de los habitantes del edificio. Los seis personajes de la obra viven, de una u otra manera, enclaustrados en sus propias tribulaciones, sin prestar atención real a los demás.

A medida que se desarrolla la obra, esta situación de marginalidad de los personajes irá cambiando. Lentamente los habitantes del edificio abandonarán su ensimismamiento y se mostrarán dispuestos a entablar una comunicación más efectiva con sus vecinos. Esta será la clave que permita a los personajes cambiar sus vidas hasta ese momento y avizorar un futuro más venturoso.

Los desenlaces de los conflictos son en su mayoría positivos para sus protagonistas: Karin encuentra una salida positiva a su situación existencial al ayudar a Hans Werner con sus pesadillescos sueños; Paula halla en Miroslav -y

⁸³ Término usado por el cineasta Alfred Hitchcock en 1939 para describir al elemento de curiosidad dramática, formado por algún sujeto u objeto que ha desaparecido o es altamente deseado, que sirve para poner ciertas historias en marcha (especialmente suspenses) pero que, a menudo, queda relegado a mero pretexto para desarrollar otros contenidos dramáticos de mayor importancia, usualmente emocionales. El ejemplo más común es el de la película de Hitchcock **Encadenados**, donde todos los personajes buscan un yacimiento de uranio que es el macguffin de la trama. Fuente: <http://www.scribd.com/doc/2869994/Glosario-de-Terminos-de-Guion>

viceversa- a la persona con quien podría ser feliz y Eugen continúa con sus ensoñaciones, donde Kurt ocupa el lugar dejado por su esposa.

El caso contrario es el del mensajero Hase, quien termina muerto de un ataque al corazón en el sótano del edificio, sin poder resolver sus problemas de comunicación con su mujer. Al final de la obra, es la señora Schlüter quien llama a la esposa del cartero para comunicarle lo sucedido:

Señora Schlüter

Señora Hase. Habla con Schlüter.
Hanna. Yo soy Karin.
Sólo quería decir. Su esposo.
Está tirado en el sótano de nuestro edificio.
En el cuarto de la lavandería.
(...)
Mire debajo de la lengua.
Ahí él tiene. Su marido.
Una pieza de rompecabeza pegada.
Por si la estaba buscando.
(...).
Debajo de la lengua.
Esto era lo que quería decirle.
Hanna. (Hilling, 64).⁸⁴

El diálogo sostenido por Karin con la esposa del fallecido es una muestra de la mezcla entre situaciones dramáticas y humorísticas que caracterizan el texto de la joven dramaturga alemana.

⁸⁴ Hilling, Anja. Op. Cit., p. 64.

Este diálogo final revela la importancia de reestablecer los vínculos entre las personas y modificar de este modo el aislamiento en que estaban sumidos los personajes. Karin termina siendo el vehículo que une nuevamente al difunto Hase y a su esposa, Hanna; mediante la mención de la pieza faltante del rompecabezas. La retención de ésta, por parte del cartero, era para evitar que su mujer completase el puzzle y lo olvidara definitivamente. El hallazgo de la pieza implica el término del conflicto entre los esposos; eso sí, sin un final satisfactorio como el del resto de los personajes de la obra.

Finalmente, *Mi joven corazón idiota* se nos revela como un caleidoscopio de pequeños dramas personales, encapsulados en el espacio de un edificio, que reflejan el estado de los individuos de la sociedad moderna, donde nadie se detiene a conocer al otro pues cada uno está demasiado absorto en sus propios sinsabores.

B) Análisis de la puesta en escena de la Lectura Dramatizada.

Como integrante de las obras alemanas que fueron parte de la muestra del 2005, *Mi joven corazón idiota* se presentó en la quinta versión del festival de dramaturgia europea en el formato de lectura dramatizada.

Esta modalidad se caracteriza por ser una puesta en escena muy sencilla, donde prácticamente no hay escenografía y los actores –generalmente vestidos de manera informal- leen el texto frente a la audiencia.

Es importante destacar que se seleccionó a esta obra por la calidad del texto y de su montaje como lectura dramatizada, pues la mayor parte de los textos periodísticos y de las críticas teatrales sólo consideran a los semi montajes en sus análisis. Esta situación es injusta porque las obras que se presentan bajo la

modalidad de lectura dramatizada tienen una calidad similar a las que terminan presentándose como semi montajes.

La presentación de la obra se le encargó a la actriz, dramaturga y directora chilena Francisca Bernardi (1975), quien ya había participado con anterioridad en el evento (2003), dirigiendo junto a Ana María Harcha el semi-montaje de *Norway Today* del suizo Igor Bauersima.

A pesar de la simpleza del formato, la creación de la puesta en escena de la obra de Hilling no escapa a la dificultad de cualquier montaje. El espectáculo presentado al público es la concretización de la lectura del texto dramático realizada por la directora; por ende, en el escenario se desarrollará su propuesta de interpretación de la obra, la cual puede ser compartida o no por los espectadores.

Como señala Pavis:

La puesta en escena ya no se concibe como una transferencia de un texto a una representación, sino como una producción escénica en la que un autor (el director de escena) ha dispuesto de toda la autoridad y de toda autorización para dar forma y sentido al conjunto del espectáculo. (Pavis, 18)⁸⁵

Este hecho es importante porque confiere al rol de la directora de escena la misma importancia que tiene la autora del texto dramático; pues ella es la autora de la obra observada por el público.

⁸⁵ Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: Teatro, Mimo, Danza, Cine*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

La realización de la lectura dramatizada de la obra implicaba una serie de desafíos: a nivel del texto, con respecto al espacio físico con el que se contaba para la representación y el tiempo asignado para la presentación (una hora).

En una entrevista Francisca Bernardi se refiere a su encuentro con la obra:

La obra llegó a mis manos, literalmente llegó a mis manos, no la busqué, fui un día al Goethe Institut por otra cosa y el director, que en ese tiempo era el encargado del Festival de Dramaturgia Europea me ofreció hacer esta lectura dramatizada. Yo dije que aceptaba antes de leerla pero me interesó, primero que todo por la cantidad de personaje y me pareció entretenido. Luego, cuando leí la obra casi me morí porque no entendí nada, había un muerto y yo no me había dado cuenta, no entendía realmente nada, empecé a leerla una y otra vez hasta que de a poco me empecé a dar cuenta que era una traducción mala y además la autora juega mucho con los tiempos del lenguaje alemán y eso traducido al español no se entendía, entonces como era una lectura dramatizada yo me dije: escuchar esto es horroroso, hay que explicar la historia, por eso creé el personaje de Ana (Corbalán) que iba a ser una especie de narradora que iba a contar lo que sucedía y a Joaquín (Cociña) que iba a dibujar lo que pasaba para que se entendiera (Cornejo)⁸⁶.

Tal como se vio en el análisis del texto dramático, la obra presentaba dificultades para su lectura, pues se funden diálogos, apartes y monólogos en cada intervención de los personajes para dar la sensación de dinamismo que requieren los juegos temporales utilizados por la dramaturga.

En una lectura dramatizada, esta disposición textual generaría confusión en los espectadores, por lo cual la directora –como ella lo explicó- crea a esta especie de narradora, que le confiere a las intervenciones de los personajes un orden que permite al público comprender lo que está ocurriendo en el escenario con cada uno de ellos. Bernardi justifica la inclusión del personaje de la narradora y

⁸⁶ Cornejo Yarmuch, Viviana. “Los sueldos del Fondart para mí gusto son indignos” en: <http://www.plagio.cl/?go=articulo&code=1741>

de los dibujos proyectados, señalando que es fruto del proceso de adaptación/reescritura que ella hizo de la traducción del texto de Hilling para poder comprenderlo y llevarlo a escena:

(...) porque dije si voy a dirigir una lectura dramatizada, a la cual es súper difícil poner atención, tiene que entenderse. Es por eso que en la adaptación yo le puse un narrador, que fuera explicando la obra. Yo hice eso para la lectura dramatizada pensando en que no se iba a entender mucho con la traducción, la reescribí (...) Este trabajo fue súper largo con el texto, que partió con la lectura dramatizada, teniendo como obsesión que el texto se entendiera. Me preguntaba si no estaba sobreexplicando y hablé con el dibujante, que es Joaquín Cociña, para que –además de la narradora inventada– alguien fuera dibujando lo que iba pasando para visualizarlo, facilitando lo que se mostraba al público, sobretodo si los actores iban a estar leyendo el texto⁸⁷.

Para la directora chilena era necesario, antes de dirigir la obra, entender el texto mediante un proceso de apropiación de éste, donde todos los elementos que configuran el mundo dramático fuesen significativos para ella y los actores. Ella explicó que luego de las primeras lecturas de la traducción “(...) no me hacía sentido dirigirlo; me parecía el texto demasiado de otra persona, de otro mundo”⁸⁸. Es por esto que realizó un proceso de reescritura de la traducción, de manera de indagar en los aspectos que le interesaba llevar a escena, junto a los actores que participaron tanto en la lectura dramatizada como en el montaje final

⁸⁷ Fragmento entrevista realizada por el autor de esta tesis a Francisca Bernardi, el lunes 14 de abril de 2008.

⁸⁸ Fragmento entrevista realizada por el autor de esta tesis a Francisca Bernardi, el lunes 14 de abril de 2008.

de la obra. Francisca Bernardi explica que los elementos que llamaron su atención:

En general, eran elementos como bien clichés, entre comillas: la soledad en una gran ciudad, la violación, el suicidio, la homosexualidad, la anorexia; eran grandes temas. Cuando me empieza a llamar la atención es cuando uno empieza a sentirlos como propios, cuando cada actor empieza a descubrir los problemas de los personajes en ellos mismos y es ahí cuando empieza a darse un tema del cual a uno le interesa hablar. Uno empieza a apropiarse del contenido y a entenderlo desde uno. Y ese trabajo es difícil de explicar, pues se va haciendo desde la actuación y también con las imágenes. Cuando una imagen con un texto me emociona es cuando ya me está haciendo sentido lo que dice el texto, lo que se quiere comunicar⁸⁹.

De las palabras de la directora se desprende que la puesta en escena fue el resultado de un largo proceso de reformulación del texto (en este caso de la traducción), donde tanto Bernardi como los actores crearon una representación basada en sus respectivas interpretaciones de la obra, donde lo que los espectadores observaron fue lo que la directora y los intérpretes les querían comunicar, a partir de este trabajo de apropiación. Como Francisca Bernardi señalaba: “Al final son siempre los actores los que terminan el montaje. En este caso, mi papel fue el de dar una preparación del texto, del tipo visual, y ahí todos juntos investigamos para sentar las bases de lo que sería el montaje, el cual se fue haciendo en el camino.”⁹⁰

⁸⁹ Ídem.

⁹⁰ Ídem.

Unido a lo anterior, las condiciones de la sala en que se llevó a cabo la lectura dramatizada también influyeron notablemente en la puesta en escena. En este caso, una pequeña sala del Goethe-Institut de Santiago, con una capacidad inferior a las 50 personas. Ante este panorama, la representación requería de una solución ingeniosa que permitiese desarrollar los juegos espacio-temporales presentes en la obra -con el constante cambio de personajes y lugares- en un sitio tan reducido.

La directora dispuso que los actores se ubicaran a los costados de la sala, con laptops (computadores portátiles) para ir leyendo sus respectivos papeles y al centro de la sala se ubicó un telón blanco, donde se iban proyectando los dibujos de los personajes y escenarios de la obra, realizados a medida que se desarrollaba la acción dramática por parte del artista visual Joaquín Cociña.

El acertado empleo de estos recursos permitió darle a la lectura dramatizada el dinamismo requerido por el texto y conferirle unidad e interés al tratamiento de los conflictos de los personajes. De esta forma, el espectáculo presenciado tuvo una excelente recepción en el público que asistió a la función.

La positiva experiencia llevó a la directora y a su grupo a presentar la obra en otros escenarios, con una versión más completa y mejorada los años 2006 y 2007⁹¹. Ésta incluyó la combinación del trabajo de los actores en el escenario y las imágenes de los personajes proyectadas por cuatro retroproyectoras, junto con acompañamiento musical en vivo: el cual estaba compuesto por canciones y música incidental original, creadas especialmente por Ángela Acuña.

⁹¹ También el grupo teatral creó un sitio en Internet (<http://corazonidiotachile.blogspot.com/>), donde subían imágenes de los ensayos de la obra, artículos relacionados, información de los valores de las funciones para que los interesados en ver el espectáculo estuviesen al tanto de las fechas de las presentaciones.

Ante una consulta por las razones de la buena acogida de la obra en el público en sus variadas reposiciones, la directora de la puesta en escena dice:

Yo creo que la obra ha tenido acogida porque el texto es importante y creo que el montaje también. Pienso que tiene algo especial, es innovador, no es que lo diga yo, pero es algo que sucede, yo creo que eso llama la atención. También el texto es importante, pero tan relevante como la música, como el dibujo, como el vestuario.

En la obra podemos ver cómo en ciertas escenas los mismos actores están dibujando, ¿eso es por falta de recursos?

No, es para sacarles provecho a los actores, hay un actor que dibuja increíble, entonces que dibuje, que cada uno haga lo que mejor puede hacer. Las actrices cantan bonito, entonces que canten. En el fondo es sacar provecho de los actores porque son muy talentosos (Cornejo)⁹².

Las palabras de Francisca Bernardi reafirman el carácter colaborativo de los elementos que compusieron la puesta en escena: texto, actores, música, vestuario y dibujos; hicieron de la obra un espectáculo muy atractivo, que invitó al público a ser parte de él. Al involucrarse los espectadores con la representación –y entablar un diálogo con los elementos de la escena- se produjo la obra de teatro en sí.

Es importante señalar que en este trabajo de adaptación de un texto extranjero para construir una puesta en escena destinada al público chileno, se da un fenómeno de apropiación cultural; donde la directora creó un espectáculo que dio cuenta también de su visión de mundo, de los temas que le interesaba mostrar a los espectadores a partir de la obra foránea. La obra representada pasó a ser una creación personal y comunitaria, pues reflejó los intereses tanto

⁹² Cornejo Yarmuch, Viviana. Op. Cit.

de la autora del montaje como los de la comunidad a la cual iba dirigido el espectáculo, generándose así un intercambio cultural entre ellos.

Es en esta relación entre dramaturga, directora, actores y público asistente al evento donde se configura en definitiva el diálogo cultural, buscado por los creadores del festival, el cual se evidencia en el enriquecimiento que les deja esta interacción a sus participantes y que está dado, en palabras de Bernardi, por el hecho de “(...) simplemente de mostrar lo que se hace en otro lado y de trabajarlo. Eso ya es un hecho que hace que algo se enriquezca y se transforme en algo nuevo”⁹³. Es en esta instancia de comunión entre los participantes del espectáculo, como ya ha quedado claro, donde opera finalmente el intercambio entre la cultura foránea y la nacional.

3. Contexto de recepción: Público asistente a la función.

El último actor en el proceso de producción y de recepción es obviamente el destinatario de la muestra: el público asistente al festival de dramaturgia.

Recordemos que la razón de ser del festival fue la difusión de la cultura europea en Chile, específicamente de su dramaturgia de vanguardia. Por lo que los organizadores dieron gran importancia a la asistencia de las personas a cada una de las funciones y actividades relacionadas con el certamen; todo lo cual se vio favorecido por la gratuidad de ellas.

El perfil de los espectadores que concurrían al certamen estaba conformado – mayoritariamente- por estudiantes de teatro, personas ligadas a los institutos

⁹³ Fragmento entrevista realizada por el autor de esta tesis a Francisca Bernardi, el lunes 14 de abril de 2008.

culturales extranjeros, artistas, críticos teatrales, periodistas y público en general.

Las expectativas que tenían de las obras los asistentes al festival de dramaturgia estaban determinadas, en buena medida, por el grado de información que ellos poseían sobre éstas; razón por la cual la cobertura que hacen los medios de comunicación masiva de los eventos culturales era vital para que el público se enterase de la realización de estos y concurriera a sus jornadas.

A continuación se analizará la influencia que ejerce uno de los medios masivos en los espectadores del festival: la prensa escrita. Se ha elegido este medio por ser uno de los primeros que se preocupó por comunicar las alternativas del evento al público, desde su creación hasta su última versión, y por su fácil acceso para toda la población.

Dentro de los textos que podemos encontrar en la prensa escrita, se revisarán, de manera general, las notas de prensa y entrevistas que han aparecido a lo largo de las once ediciones del festival de dramaturgia; y posteriormente, algunos de los textos críticos sobre las obras que participaron en el certamen.

a) Notas de prensa.

La organización del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea se preocupó, desde sus inicios, por difundir la realización del certamen en los medios de comunicación nacionales, a través de comunicados de prensa, entrevistas a las participantes del certamen, críticas y reseñas de las obras. De

manera que el evento se hiciera conocido para el público que asiste habitualmente a los espectáculos teatrales.

La cobertura de los medios fue aumentando con el paso de los años: de ser muy modesta en las primeras versiones –con un par de notas de prensa- hasta ser bastante más amplia en las últimas versiones, con alrededor de setenta publicaciones sobre las jornadas del festival en medios tanto escritos como electrónicos.

Un ejemplo de este cambio lo podemos apreciar si comparamos la cobertura realizada por la prensa escrita de la cuarta versión del festival (2004) con la de la séptima (2007).

El 2004 algunos de los textos periodísticos que informaron sobre el festival de dramaturgia europea se podían clasificar en:

-Noticias: La Tercera. (25 de mayo 2004 y 6 de agosto de 2004), EL Mercurio (16/07/04, 19/08/04 y s 04/09/04).

-Entrevistas: diario Cóndor (10/08/04 a Dr. Hartmut Becher), La Segunda (01/09/04 a Albert Ostermaier) y (16/09/04 a Dea Loher).

-Críticas y reseñas críticas: El Mercurio (04/09/04 de Pedro Labra,) y “Artes y Letras” en El Mercurio (12/09/04 de Agustín Letelier); La Segunda (30/07/04), La Segunda (suplemento “Por fin es viernes: 10/09/04 de Javier Ibacache).

En cambio, en la versión del 2007 la cobertura periodística del festival aumentó notablemente. El sitio web del festival (<http://www.festivaldramaturgiaeuropea.cl>) consignaba hasta el 28 de agosto,

cerca de 51 artículos prensa. De estos 21 aparecieron en diarios y revistas; el resto fueron notas de prensa sobre el festival de sitios web, como emol.com, terra.cl, telon.cl, entre otros.

Los medios escritos que publicaron más noticias sobre el certamen fueron⁹⁴:

- El Mercurio (6)
- La Segunda (5)
- La Tercera (4)
- Publmetro (2)
- La Cuarta (2)
- La Nación (1)
- La Hora (1)
- Revista *El Sábado* del Mercurio (1)
- Revista *Wikén* del Mercurio (1)

Este progresivo aumento en la cantidad textos periodísticos que informan sobre las obras, actores y directores y actividades que se desarrollaron en el marco del festival influyó en que éste se fuese haciendo cada vez más conocido y reconocido por el público. La importancia de estos textos radica en que ayudaban a las personas a formarse una opinión sobre la calidad de las obras y por ende, la del festival en su conjunto.

b) Críticas de teatro.

Otro elemento que tiene incidencia en las expectativas de los asistentes del festival es la crítica de teatro realizada a las obras.

⁹⁴ Fuente: <http://www.festivaldramaturgiaeuropea.cl/prensa.php>. Se excluyen de este recuento los textos aparecidos en Internet.

En efecto, las opiniones de los críticos también son indicadores para los lectores de los diarios, revistas o sitios en Internet de la calidad del evento e influyen en la decisión de asistir o no a él “...el crítico es un factor más en la descodificación que afecta a todo espectador cuando se propone comprender una obra...” (González del Valle, 54)⁹⁵.

Estos comentarios actúan como cánones que son seguidos por algunas personas e inciden poderosamente en las expectativas que tengan al asistir a las funciones y nos predisponen al momento de juzgar la representación que observamos.

El objetivo de estos textos críticos es “...orientar y explicar al público acerca de lo que sucede en el ámbito artístico (artes plásticas, música, teatro, cine, televisión, video, libros). Su mayor o menor importancia al igual que la columna, radica en el nombre del autor” (Santibáñez, 32)⁹⁶.

En el caso de las reseñas de las obras publicadas en la prensa y en textos como el programa del festival el objetivo es similar. La reseña “(...) conforma una fusión de noticia y crítica, pero es una valoración esencialmente periodística (...) La reseña es un tipo de artículo que da cuenta y a la vez valora un hecho cultural.” (Santibáñez, 32-33)⁹⁷.

⁹⁵ González del Valle, Luis, *El Canon: reflexiones sobre la recepción literaria teatral* (Pérez de Ayala ante Benavente), Madrid: Huerga y Fierro editores, 1993.

⁹⁶ Santibáñez, Abraham y otro. *Géneros periodísticos*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 1997.

⁹⁷ Santibáñez, Abraham. Op. Cit., pp. 32-33.

El investigador Patrice Pavis señala que la descripción del espectáculo teatral no es una tarea sencilla, debido a la naturaleza misma de la obra:

En lugar de concebir el análisis del espectáculo como una descripción de un objeto estático, hemos de considerarlo como un relato, como una manera de hablar de un acontecimiento pasado que no tiene la autoridad de un texto escrito pero que constituye una documentación más general sobre lo que ha ocurrido y que nos narra varios relatos: el de la fábula, de los acontecimientos, el de la arqueología y el de la antropología que cuestiona una cultura enterrada bajo los sedimentos de la historia (Pavis, 47)⁹⁸

El autor francés, además, insiste en la necesidad que los críticos que asistan a las funciones de las obras, pues:

El analista rinde cuenta a un auditor, o a un lector, que (las más de las veces, pero no necesariamente) ha visto igualmente el mismo espectáculo. Por lo tanto, en sentido estricto, no hay análisis si el analista no asiste personalmente a la representación “en directo”, en tiempo y lugar reales, sin el filtro deformador de las grabaciones o los testimonios. (Pavis, 19)⁹⁹

El crítico es un espectador como cualquier otro y requiere ser parte del espectáculo, para poder transmitir su visión del montaje de la obra, ya sea positiva o negativamente.

La mayoría de las críticas y reseñas –durante los once años del certamen- han sido positivas con la calidad de la muestra y la organización del festival. Sin embargo, esto no siempre fue así.

⁹⁸ Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: Teatro, Mimo, Danza, Cine*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.

⁹⁹ Pavis, Patrice. Op. Cit., p. 47

Por ejemplo, en la cuarta versión del festival los críticos nacionales Javier Ibacache y Agustín Letelier y el crítico alemán Jürgen Berger, emitieron expresiones elogiosas del certamen. Ibacache señaló que:

(...) el Festival de Dramaturgia Europea se consolidó en su cuarta versión como una vitrina de alta convocatoria, donde la oferta de piezas de reciente escritura se mezcló con el debate, el análisis y el diálogo entre los invitados extranjeros y quienes están movilizando en Chile la renovación de las formas teatrales. (Ibacache, 19)¹⁰⁰.

Similar fue la visión de Agustín Letelier, quien indicó “La variedad de propuestas dramáticas y de interpretaciones teatrales, hacen de este festival un acontecimiento que va mucho más allá de la simple apreciación de las obras presentadas durante estos días.” (Letelier, p. E5).

A Jürgen Berger, uno de los críticos teatrales más importantes de Alemania, le llamó la atención poderosamente:

...lo asincrónico de la recepción de los textos de teatro. Mientras que en los países de habla alemana aún se están procesando las teorías de la deconstrucción, los sudamericanos encuentran en los textos en forma muy directa sus propias realidades de vida y los toman como una guía para el ensayo práctico de nuevas formas teatrales. (Berger, *Süddeutsche Zeitung*)¹⁰¹.

Al presenciar los debates que se produjeron después de las funciones de las obras, Berger señaló “Pareciera que en Chile existe una fuerte necesidad de

¹⁰⁰ Ibacache, Javier. “El saldo del festival de dramaturgia europea” en *Por fin Viernes* del diario *La Segunda*, viernes 10 de septiembre de 2004.

¹⁰¹ Berger, Jürgen. “Los Andes son distintos” en *Süddeutsche Zeitung*, del 21 de septiembre de 2004 en: http://www.festivaldramaturgiaeuropea.cl/anteriores/Festival_2004/Prensa/SZ-21092004_espanol.doc

una intensiva cultura de discusión. Ante eso, el invitado extranjero no puede más que asombrarse ante la función catalítica (sic) que el teatro puede tener.” (Berger, *Süddeutsche Zeitung*)¹⁰².

La opinión disidente, con respecto a la calidad de esa versión del festival de dramaturgia europea, correspondió al crítico Pedro Labra, quien realizó un negativo balance del FDEC 2004 una vez que se estrenaron las obras participantes.

Labra señaló:

La más débil edición hasta hoy del Festival de Dramaturgia Europea tiene un poco sustancioso balance y, peor aún, varios desastres evidentes. Eso obliga a los organizadores a repensar en el futuro el criterio de selección de las obras y de los directores de los semimontajes. Desde luego, los jurados al elegir textos no deben guiarse tanto por sus gustos personales, sino considerar el enriquecimiento del medio. Por otra parte, entregar el riesgoso problema de resolver cómo escenificar estos textos complejos a quienes no están preparados ni disponen de tiempo y dedicación para la tarea es definitivamente perder todo ese enorme esfuerzo de producción.” (Labra, *El Mercurio*)¹⁰³.

Lo relevante de tener distintas lecturas sobre la calidad de las obras que se presentaron en el festival, fue que permitieron ampliar la gama de opciones que tenían los asistentes a las funciones, pues estas opiniones les podían ayudar al momento de elegir qué obra iban a ver o para contrastar su visión personal sobre el espectáculo presenciado con la del crítico.

¹⁰² Berger, Jürgen. Op. Cit.

¹⁰³ Labra, Pedro. “Temporada 2004: Sólo dos hallazgos”, en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 4 de septiembre de 2004, (Cuerpo C).

Para terminar, la crítica también ofreció opiniones sobre donde deberían apuntar los esfuerzos de los organizadores del festival para las próximas versiones.

Pedro Labra señalaba en su crítica en *El Mercurio* del 28 de agosto de 2007:

En su séptima edición, el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea se muestra consolidado en su impecable producción y, sobre todo, en su reconocida importancia. Es, claro, un encuentro y una fiesta para especialistas, pero a estas alturas ya es innegable su efecto multiplicador e influencia innovadora en el medio. Por lo mismo, el próximo paso debería ser aumentar funciones –hoy son dos por cada semimontaje- para que más interesados pudieran ir (Labra, C 15)¹⁰⁴.

Agustín Letelier expresa:

El Festival de Dramaturgia Contemporánea ha alcanzado un alto grado de madurez. Este es un lugar privilegiado para el diálogo entre los ocho países europeos que participan y Chile (...) Hacia el futuro (...) quedaría realizar una réplica en alguno o varios de los países europeos para hacer que conozcan allá dramaturgos más relevantes (Letelier, E 18)¹⁰⁵.

En definitiva, el gran aporte que realizaron los medios de masivos de comunicación –en este caso particular, la prensa escrita- al Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea tuvo que ver con su capacidad de acercar al público a este evento cultural, de manera que se cumpliera con el objetivo central de los organizadores de difundir la dramaturgia europea de

¹⁰⁴ Labra, Pedro. "Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Lo mejor hasta el momento: la juvenil obra suiza", en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, viernes 31 de agosto de 2007, p. C 15 (Cuerpo C).

¹⁰⁵ Letelier, Agustín. "7º Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Disfunción familiar y fragmentación del texto", en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 9 de septiembre de 2007, p. E18 (Artes y Letras).

vanguardia en Chile. Las personas que se interesaron por asistir a la muestra requerían información actualizada sobre las obras y las actividades que se desarrollaban a su alrededor; es por esto que la prensa escrita surgió como un medio apropiado para que ellos pudieran formarse una opinión sobre la calidad del espectáculo. No obstante lo anterior, la cobertura del evento realizada por la prensa escrita pudo ser mejor y más variada –sobre todo en una mayor cantidad de textos críticos que analizasen en profundidad la calidad de los textos y sus respectivas puestas en escena-; lo cual hubiese servido a los espectadores para tener una perspectiva más global del FDEC.

Textos periodísticos como las notas de prensa y críticas teatrales, revisados en esta investigación, - a pesar de no ser demasiados- desempeñaron un rol orientador para el público, pues le ayudaron a interiorizarse de los semi montajes y decidir a cuál función asistirían. Estos textos permitieron que los espectadores generasen sus propias expectativas con respecto a lo que presenciaron, haciendo que el FDEC y sus obras se transformasen en un evento atractivo de la cartelera cultural del país, al cual valía la pena asistir.

Finalmente, la prensa escrita no sólo actuó como un medio de difusión de las obras participantes y actividades anexas del festival, sino que también como una instancia que permitió evaluar la calidad del espectáculo presentado y sugerir vías para que este evento mejorase en sus futuras versiones.

VII. Conclusiones.

Al momento sintetizar las principales conclusiones del presente estudio podemos señalar que:

- El Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea – realizado entre los años 2001 y 2011- surgió con el objetivo principal de servir de instancia de diálogo cultural entre Chile y Europa, poniendo en contacto a directores de teatro, actores, críticos y público chileno con la dramaturgia europea de vanguardia.

- Ante esta declaración de principios, esta tesis se propuso realizar un análisis crítico de la recepción que tuvo el FDEC en el ambiente cultural del país, para comprobar si el certamen cumplió con los postulados de ser efectivamente un espacio que generase un diálogo intercultural entre los artistas chilenos y europeos, a través del análisis de una de las obras que fueron parte de este festival.

- Luego de revisar los elementos constitutivos que conformaron este evento cultural y de analizar cómo operaba el proceso de recepción teatral de las obras que intervinieron en la muestra de dramaturgia –a través del camino seguido por el texto *Mi joven corazón idiota* de la alemana Anja Hilling, desde su contexto de producción en Europa hasta el de su recepción en Chile-, se concluyó que sí se generaba el pretendido diálogo entre la culturas europea y chilena. Éste se verificaba en el momento en que el espectador vio la puesta en escena y construyó activamente, junto a los productores que intervinieron en ella con sus concreciones, el significado final de la obra teatral.

- Esta representación escénica (significante) es la materialización de las propuestas de lectura del texto dramático por parte de los productores del espectáculo (director, escenógrafo y actores). Esta propuesta de concretización fue presentada a los espectadores en el momento de la puesta en escena, quienes crearon sus propias concreciones –de acuerdo a sus respectivos horizontes de expectativas- y las confrontaron con lo visto en el escenario. De esta fusión de concretizaciones surgió el sentido (significado) final de la obra, el cual va a estar siempre mediatizado por el contexto social en que se produce. En el caso de *Mi joven corazón idiota*, la directora del montaje, Francisca Bernardi, y su compañía tuvieron que realizar un trabajo de apropiación de la traducción del texto original- que fue encontrado deficiente por la directora-, lo cual implicó una serie de relecturas del mismo; que llevaron al grupo teatral a modificarlo en pos de la puesta en escena, a través de recursos como la incorporación del personaje de una narradora de la historia y de la proyección de dibujos durante el desarrollo de ésta. Todos estos cambios tuvieron como finalidad facilitar la recepción de la puesta en escena del público asistente a la función de la obra; en otras palabras, lo realizado por la compañía teatral fue adaptar el texto traducido del alemán (cultura de origen o partida) a un lenguaje escénico que fuese más cercano y comprensible para el público nacional (cultura de destino).

- Este diálogo cultural también se produjo en las actividades que rodearon el desarrollo del festival como: talleres de dramaturgia, coloquios, mesas redondas, conversaciones del público post función con los actores, directores, autores, críticos e invitados provenientes del extranjero. Además, la extensión de este festival a regiones, donde se presentan algunos de los semi montajes y lecturas dramatizadas de las obras, sirvió para ampliar los alcances que tenía el evento en la comunidad cultural chilena.

- El intercambio cultural entre Europa y Chile no sólo es un camino que va desde la cultura europea a la cultura chilena, sino que se está convirtiendo en una vía de ida y vuelta. Prueba de ello fueron la presentación en Alemania (Mülheim) y en Austria (Salzburgo) del montaje chileno de la obra alemana *Electronic City* de Falk Richter, dirigido por Luis Ureta; la intervención de la obra *Canto Minor de los alemanes* Roland Schimmelpfennig y Justine del Corte en la muestra de dramaturgia en honor del centenario de Pablo Neruda “5 veces Neruda” del Teatro Nacional Chileno; y la participación jóvenes dramaturgos chilenos en España, quienes se presentaron con algunas de sus obras en las Primeras Jornadas de Dramaturgia Chilena Contemporánea. A las instancias anteriores hay que sumar la reciente presentación en mayo de 2013 de la compañía teatral *La Puerta* –dirigida por Luis Ureta- en la 38ª versión del Festival de Mülheim “Stücke 2013”, con el montaje de otra obra de un autor alemán: *La Cosa (Das Ding)* del dramaturgo Philipp Löhle (1978). Este mismo montaje se exhibió, posteriormente, en el teatro principal del Centro Cultural Matucana 100 de Santiago de Chile, en el mes de agosto de este año.

- A lo largo de las once versiones del FDEC, la cobertura de los medios masivos de comunicación, en especial de la prensa escrita – a través de notas de prensa y críticas teatrales- permitió difundir el evento a la población interesada en asistir a espectáculos teatrales y, además, sirvió como parámetro para evaluar la calidad de las obras pertenecientes a la muestra. Pese a lo anterior, se pudo apreciar que la recepción crítica fue escasa en relación con la mayoría de las obras participantes y con la globalidad de cada versión del festival. La mayor parte de las reseñas teatrales vinculadas al evento aparecieron en publicaciones como *El Mercurio*, *La Tercera* y *La Segunda*, medios donde escriben habitualmente críticos que asistieron al festival desde sus comienzos, como: Pedro Labra, Carola Oyarzún, Javier Ibacache, Agustín Letelier, entre otros. Este fenómeno podría explicarse por la escasa periodicidad en la

publicación de este tipo de textos en la prensa escrita; sumado a que ellos son producto del esfuerzo de unos pocos críticos interesados – como los ya citados- en difundir el festival de dramaturgia a los lectores de sus respectivos periódicos. Lo anteriormente descrito, demuestra la necesidad de aumentar la recepción crítica de eventos artísticos, como lo fue el FDEC, de forma de evaluar de mejor manera su aporte a la cultura nacional y para que el público que asiste a ellos pueda formarse una opinión más fundamentada sobre la calidad de las obras que los conforman.

- La principal contribución del Festival de Dramaturgia a la cultura chilena radica en haber abierto un canal de comunicación con la cultura europea que antes no existía. Este diálogo intercultural –aún imperfecto- ofreció a ambas culturas una posibilidad de contrastar e integrar sus distintas cosmovisiones. Reforzando lo anterior, el FDEC sirvió como espacio de difusión y de discusión en torno a la dramaturgia europea de vanguardia, a través del diálogo sostenido entre obras y autores del viejo continente y la comunidad teatral chilena. Producto de esto varias obras que se presentaron en el festival pasaron a la cartelera comercial, como fue el caso de *Mi joven corazón idiota*. También hay que destacar que el diálogo cultural se vio enriquecido con la posibilidad que tuvo el público asistente a las funciones de conversar sobre la puesta en escena con los directores, actores, críticos teatrales nacionales y extranjeros y, en muchos casos, los autores de las obras representadas; estos foros fueron muy valorados por los espectadores, los artistas y organizadores del festival, ya que les permitieron reflexionar sobre las similitudes y diferencias entre la cultura chilena y europea.

- En último término, el producto de todo este acervo cultural no solo se concentró en la capital sino que también se expandió a otras regiones del país, gracias al programa de extensión desarrollado por el FDEC. Éste permitió llevar algunos de los semi montajes que se presentaron, en la respectiva versión del festival, para que tanto los artistas como el público de regiones pudieran observarlos y participar de los talleres y foros que se realizaron en torno al festival de dramaturgia.

Finalmente, como proyecciones de la tesis tenemos que:

- Este trabajo de investigación puede ser de utilidad a investigadores de las áreas de las ciencias sociales y humanistas –como un primer acercamiento- para adentrarse en el estudio de fenómenos culturales recientes y comprender las repercusiones que estos tienen para los países que son parte de ellos.
- Se pueden profundizar los estudios concernientes al FDEC y de sus alcances en la cultura del país, mediante la ampliación del corpus de las obras estudiadas y del análisis de las relaciones que puedan surgir entre ellas, a través de una revisión diacrónica de sus distintas versiones.
- También se pueden establecer conexiones entre el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea y otros eventos teatrales que se han realizado en el país como la Muestra Nacional de Dramaturgia, el Festival de Teatro Santiago a Mil, el Festival de Dramaturgia Norteamericana y el Festival de Dramaturgia Universitaria Breve.

VIII. Bibliografía consultada.

a) Bibliografía General:

1. Argenot, Marc [ed.]. *Teoría literaria*, Ciudad de México: Editorial Siglo XXI, 1993.
2. Bürger, Peter [ed.]. *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros, S. A., 1987.
3. Ette, Ottmar. *Dimensiones de la obra: iconotextualidad, fonotextualidad, intermedialidad* en <http://www.uni-potsdam.de/u/romanistik/ette/ette19.htm>
4. González del Valle, Luis, *El Canon: reflexiones sobre la recepción literaria teatral* (Pérez de Ayala ante Benavente), Madrid: Huerga y Fierro editores, 1993.
5. Jauss, Hans-Robert. "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria" [Apuntes Estética Literaria], en: *Cuadernos de Literatura*, Nº 1 (1993).
6. Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía*, Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1998.
7. Martínez Bonati, Félix. *La ficción narrativa: su lógica y ontología*, Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2001.
8. Santibáñez, Abraham y otro. *Géneros periodísticos*, Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales, 1997.

9. Sunkel, Guillermo (Coord.). *El consumo cultural en América Latina: Construcción teórica y líneas de investigación*, Santafé de Bogotá: Convenio Andrés Bello, 1999.
10. _____ . “Una mirada otra. La cultura desde el consumo” en <http://www.comminit.com/la/teoriasdecambio/lacth/lasld-346.html>
11. Warning, Rainer [ed.]. *Estética de la recepción*, Madrid: Visor Dis., S. A., 1989.

b) Bibliografía Específica:

12. Armendáriz A., Maite. “V Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Expresiones de un mundo desolado”, en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 28 de agosto de 2005, p. E10, E 11 (Artes y Letras).
13. Berger, Jürgen. “Los Andes son distintos” en *Süddeutsche Zeitung*, del 21 de septiembre de 2004 en:
http://www.festivaldramaturgiaeuropea.cl/antecedentes/Festival_2004/Prensa/SZ-21092004_espanol.doc
14. Cabello, Marcelo. “Chile se interesa por la dramaturgia europea”, entrevista al Dr. H. Becher en *Cóndor*, 10 de agosto de 2004.
15. Cornejo Yarmuch, Viviana. “Los sueldos del Fondart para mí gusto son indignos en: <http://www.plagio.cl/?go=articulo&code=1741>

16. De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 1992.
17. Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*, Madrid: Arco/Libro, S. L., 1999.
18. Hurtado, María de la Luz. "La escritura dramática vs. La escena en el teatro chileno de fin de siglo" en Kohut, Karl/ Morales S., José [eds.]. *Literatura chilena hoy: la difícil transición*, Frankfurt/Main y Madrid, 2002.
19. Hilling, Anja. *Mi joven corazón idiota (Mein junges idiotisches Herz)*, traducción del alemán al español de Luis Carlos Sotelo, Bogotá., 2005. Traducción auspiciada por Goethe-Institut.
20. Ibacache, Javier. "El saldo del festival de dramaturgia europea" en: *La Segunda*, Santiago de Chile, viernes 10 de septiembre de 2004, p. 19 (*Por fin Viernes*).
21. Labra, Pedro. "Temporada 2004: Sólo dos hallazgos", en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 4 de septiembre de 2004, (Cuerpo C).
22. _____. "Sexto Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Por muchos años" , en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, sábado 2 de septiembre de 2006, p. C 21 (Cuerpo C).
23. _____. "Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Lo mejor hasta el momento: la juvenil obra suiza", en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, viernes 31 de agosto de 2007, p. C 15 (Cuerpo C).

24. _____. “XI Festival de Dramaturgia Europea: F minas en la delantera”, en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, miércoles 7 de septiembre de 2011, p. C 15 (Cuerpo C).
25. Letelier, Agustín. “IV Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Un diálogo fructífero”, en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 12 de septiembre de 2004, p. E 5 (Artes y Letras).
26. _____. “V Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Un teatro no complaciente”, en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 25 de septiembre de 2005, p. E 22 (Artes y Letras).
27. _____. “Festival de dramaturgia europea: miradas para un diálogo”, en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 17 de septiembre de 2006, p. E 15 (Artes y Letras).
28. _____. “7  Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea: Disfunción familiar y fragmentación del texto”, en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, domingo 9 de septiembre de 2007, p. E18 (Artes y Letras).
29. Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos: Teatro, Mimo, Danza, Cine*, Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 2000.
30. _____. *El teatro y su recepción semiológica, cruce de culturas y postmodernismo*, La Habana: UNEAC: Casa de Las Américas: Embajada de Francia en Cuba, 1994.

31. Tordera Sáez, Antonio. "Teoría y técnica del análisis teatral" en Talens, Jenaro y otros. *Elementos para una semiótica del texto artístico*, Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1983.
32. Ubersfeld, Anne. *La escuela del espectador*, Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de escena en España, 1996.
33. Valdés Urrutia, Cecilia. "III Festival de Teatro Europeo Contemporáneo. Al límite: Obras del desnudamiento"
http://www.festivaldramaturgiaeuropea.cl/anteriores/Festival_2003/Prensa/EI_Mercurio_2109.doc