

Compañía de teatro La Puerta.

Tentativas sobre un colectivo en búsqueda

LUIS URETA LETELIER*

FUNDADOR Y DIRECTOR DE LA COMPAÑÍA DE TEATRO LA PUERTA

La *poética de la audición*¹, concepto con el que Mauricio Barría se ha referido recientemente al trabajo de nuestro grupo, puede pesquisararse como una de las primeras opciones estéticas (y éticas) que definieron el origen del proyecto de la compañía que es ahora La Puerta. Esta poética está asociada a una vocación por entender la actividad teatral de manera abierta donde ni el autor, ni el director, ni el equipo de actores, ni el equipo de diseño, ni ningún agente individual de la puesta en escena debiera ejercer una relación de poder impositivo que signifique la subordinación de ninguno de los integrantes del equipo. Se trata, entonces, de la puesta en acción de un complejo sistema que relaciona a personas y competencias, los cuales se vinculan orientados en la perspectiva de la producción artística, todo lo cual supone la interacción de un gran número de decisiones creativas entre los llamados a sentirse protagonistas del trabajo teatral. En este ámbito, la adecuada interrelación entre cada uno de los integrantes que componen la compañía (actores, técnicos, diseñadores, productores, director, músicos) y el eficaz diálogo de sus saberes, permite la configuración de una discursividad personal y colectiva a la vez, traducida finalmente en los múltiples vectores significantes que componen la puesta en escena. Desde esta perspectiva, es posible entender la variada propuesta artística y estética presente *en y entre* nuestras producciones. En este sentido, podemos decir que la gran diversidad de pro-

puestas artísticas de las obras que La Puerta ha dise-
minado a lo largo de su trayectoria, se funda en el
hallazgo de diversas soluciones creativas que han
respondido, en principio, al acto de escuchar —con
la inocencia que nos es todavía posible— las deman-
das de los distintos materiales que decidimos po-
ner en escena y de asumir, bajo esta premisa, sin
preconcepciones rigidizantes, los desafíos y tomas
de partido que cada proyecto en particular exige.

Accionando desde el nombre

En concordancia con lo anterior, sería posi-
ble aceptar la idea de que el concepto del umbral
(acuñando ésta idea de Fernanda Carvajal y Camila
van Diest) ha operado como un eje paradigmático
desde el cual nuestro colectivo viene realizando parte
importante de sus producciones. En nuestro caso,
la aplicación del concepto se puede comprender de
múltiples maneras. En primer lugar, podríamos
asociarlo a su interpretación más inmediata, en tanto
lugar de cambio, de cruce, de tránsito liminar en el
que, en el ámbito de la creación artística, las fron-
teras de lo real tienden a desdibujarse para ofrecer
múltiples interpretaciones de un determinado acon-
tecimiento, en este caso escénico. En un segundo
ámbito, el concepto de umbral puede ser abordado
en relación al ejercicio práctico de la actuación, lo
cual supone la redefinición de los límites entre el

rol y la persona, entre el actor y el personaje, generando una nueva dinámica en el modo de trabajo del intérprete devenido en *performer*. Consecuentemente, y a partir de las tensiones producidas en la convivencia de los binomios antes señalados, el espectador también es invitado a cruzar el umbral que lo separa de *lo escénico*, completando la puesta en escena de acuerdo a sus percepciones, a su contexto histórico e, incluso, biográfico; pasando a ser también un creador de aquello que desde el escenario se entrega, premeditadamente, como material inacabado. Situar en el espacio 'problemático' del umbral es situarse en un lugar de crisis y como grupo nos resulta todavía estimulante asumir el desafío que significa construir umbrales que invitan a ser traspasados. Gran parte de nuestras obras han abordado precisamente esta cuestión como parte medular en su concepción como proyecto y luego en su posterior traducción escénica. En *El juego de las preguntas*³, por ejemplo, hacíamos nuestra la idea de que el viaje metafórico propuesto por Peter Handke no buscaba tanto encontrar respuestas a las preguntas que los actores planteaban, sino que se trataba de un ejercicio en el que cada uno podría descubrir cuál es su pregunta (actores y espectadores). La pregunta operaba ahí como el umbral sobre el cual hablamos ahora. Otro ejemplo asociado a esta problemática se encuentra presente en nuestra última producción *Hombre acosado por demonios ante un espejo*, de Rolando Jara (re escritura de *Los invasores*, de Egon Wolff). Allí, la pregunta transversal que recorre la obra *¿qué es lo que nos invade hoy?*, encuentra múltiples respuestas (escénicas y textuales) que testimonian, mediante una serie de procedimientos actorales, espaciales, sonoros y lingüísticos, incorporados a la puesta en escena, nuestro interés por relacionarnos con la pregunta y sus posibles interpretaciones. Un momento específico del montaje dice relación con la cita escénica de una de las primeras cintas del director austríaco Michael Haneke⁴ procedimiento escénico que ope-

ra desde el campo de la intermedialidad vinculando a la obra de Jara y la obra de Wolff con el texto espectacular y su dimensión discursiva. En un momento de la acción, cuando se explicita la condición de invasores de los personajes *Sombra* y *La andrógina* en el espacio privado de *M* aparece, proyectada sobre la plataforma escenográfica de la obra, parte del público que asiste en ese mismo momento a la puesta en escena. De esta manera, a modo de espejo refractario, el espacio es invadido por el público, el cual, a su vez, ha sido invadido por los actores mediante la imposición del uso del dispositivo de un circuito cerrado que los ha trasladado de manera arbitraria desde el ámbito del anonimato de la platea, al espacio protagónico del escenario. El concepto de umbral ha vuelto a ser visitado aquí, de manera escénica y por tanto dramática, generando interpretaciones que fisuran la relación cerrada que supone una puesta en escena dedicada a escenificar un texto (en el sentido de graficarlo). La imagen de una puesta en escena que orada un texto, que evidencia su proceso y su búsqueda y, volviendo a Handke, que se hace cargo de sus preguntas, es una apuesta que continúa entusiasmándonos y provocando en nosotros el emprendimiento de nuevos desafíos artísticos.

Procedimientos

El derrotero de nuestra compañía puede sintetizarse en cuatro etapas de acción creativa.

PRIMERA ETAPA (1991-1998) Nuestro grupo se preocupó de poner en escena obras cuyas problemáticas se inspiraban en *fuentes* que no tenían una relación directa con la escritura teatral: se trataba siempre de textos poéticos, literarios, o incluso filosóficos, que eran llevados a escena a través del método de creación colectiva.

SEGUNDA ETAPA (1998-2001) Constituida por un conjunto de obras dramáticas de autores

teatrales (fundamentalmente chilenos) que encontraron en nosotros resonancias suficientes para su posterior traducción escénica.

TERCERA ETAPA (2002-2009) Conecta da con nuestra participación ininterrumpida, desde hace nueve años, en la Muestra de Dramaturgia Europea Contemporánea, la cual nos ha relacionado con autores que problematizan al teatro desde aspectos formales asociados a las estructuras dramáticas, como en la relación al concepto de superficie textual.

Pollesch como autor aleph

Cuando en 2002 Hartmut Becher, director del Instituto Goethe de la época e impulsor fundacional de la Muestra de Dramaturgia Europea Contemporánea⁵, me propuso dirigir el semi montaje de la obra *Heidi Hoh ya no trabaja aquí*, de René Pollesch, yo estaba lejos de poder dimensionar el futuro efecto que aquella invitación tendría para mí y para la compañía. Luego de leer el texto asumí que las nociones aprendidas en la universidad, y posteriormente puestas en la práctica en el ejercicio de la dirección teatral, habían perdido su vigencia ante las particulares reglas que el texto evidenciaba. Entre otros aspectos, la obra era portadora de una total indiferencia por lo que se entiende convencionalmente por obra teatral. Por ejemplo, desaparecía en ella toda noción de intriga; es decir no hay historia que contar, no hay historia que interpretar y, por tanto, no hay historia que actuar y menos que dirigir; se problematizaba, en consecuencia, el lugar de la representación. Dado que no hay representación, difícilmente podría haber un lugar en el que ésta pudiera ocurrir. Si se considera que cuando ingresé a estudiar Teatro a la Universidad de Chile, la escuela se llamaba Departamento de Artes de la Representación, es posible desprender las consecuencias que esta eliminación

de los referentes teatrales suponía para mí. Quedaban obsoletos los viejos paradigmas y se echaba a andar una nueva concepción de lo que comencé a entender, junto a los integrantes de La Puerta, como teatro. A pesar del desafío que significaba enfrentarse a un material desconocido, decidimos como compañía asumir la experiencia, en concordancia con nuestra permanente vocación por la experimentación teatral. En un primer momento nuestras motivaciones se nutrieron por la riqueza ideológica que el texto planteaba. Luego, nuestro grupo fue evolucionando en la elaboración de una propuesta estética más definida, asumiendo decisiones relacionadas con la utilización del espacio, que quedarían alojadas en el ADN de nuestra poética teatral.

CUARTA ETAPA (2007-2010) Una derivación desprendida de nuestra relación con los textos europeos contemporáneos se expresa actualmente en El Proyecto Bicentenario de la Compañía La Puerta, el cual tiene como eje de acción la re-escritura de tres obras dramáticas del siglo XX. Este proyecto surge a partir de la necesidad de conectar nuestro quehacer escénico, el cual, como se ha dicho, se venía nutriendo de manera sistemática de materiales dramáticos europeos con dramaturgias surgidas en nuestro propio país. Hemos querido, con ello, generar anclajes con nuestra realidad a partir de la relación directa con nuestro contexto socio cultural. Así, los múltiples desplazamientos que habían operado en las versiones escénicas de obras como *Palabras y Cuerpos* y *Los Mountainbikers*, por ejemplo, dejaban de ser necesarios en los actuales montajes, al compartir dramaturgos y equipo de montaje en un imaginario común. Del mismo modo, nos importaba que esta nueva conexión fortaleciera nuestro deseo de querer establecer nítidas señales de contacto, desde una perspectiva programática, entre una agrupación teatral contemporánea y su tradición teatral y escritural. En este contexto, la noción de re-escritura cumple una doble función. Su expresión surge como un puente que

nos vincula, identitariamente, con parte de las voces de la dramaturgia chilena contemporánea y, a su vez, con nuestro acervo histórico, al hacer dialogar los nuevos textos de estos jóvenes autores con las obras y autores que les sirvieron de fuente de inspiración. El antecedente inmediato de esta vocación se encuentra en la obra que inaugura esta cuarta etapa de trabajo colectivo. Hablamos de la obra *Calías, tentativas sobre la belleza*, de Rolando Jara, estrenada en Alemania, en el "14th International Schillertage", título al que se suman las tres obras que integran el Proyecto Bicentenario 2010 de La Puerta. Se trata de la búsqueda de nuevos códigos capaces de testimoniar con eficacia la vehiculación expresiva de los nuevos desafíos alojados al interior de esta opción escénica. La problematización respecto del inicio, fusión y término de una obra que quiere dialogar con otra, el eventual tras-paso de un personaje de un texto que habita otra obra, la dislocación de los espacios y la convivencia de lo real y lo virtual, son ideas fuerza que movilizan, entre otras, nuestras actuales apetencias. En este sentido seguimos interesados en profundizar en el misterioso proceso de la creación teatral donde la circulación de los mundos interiores de los integrantes del grupo que a través de improvisaciones y búsquedas escénicas como síntoma de la capacidad lograr acuerdos (procedimientos escénicos) que los contengan y a la vez superen los impulsos iniciales individuales para dialogar con nuestras audiencias, es lo que en definitiva alimenta cada una de las obras estrenadas por La Puerta. Es decir, la aspiración de establecer un diálogo fructífero con el público que asiste a nuestras obras, que, en última instancia, representa el cuerpo social con el cual deseamos entablar un contacto visible.

Re-escritura con síntoma

Con la puesta en escena de las obras que componen el Proyecto Bicentenario *Plaga, Páramo y Hombre acosado por fantasmas ante un espejo*, —de Coca Duarte, Mauricio Barría y Rolando Jara, respectivamente—, la compañía La Puerta ha profundizado en los procedimientos teatrales que han definido sus trabajos escénicos en los últimos años. En este marco, el concepto de transmedialidad aparece como un eje capaz de manejar con eficacia los contenidos asociados de cada una de las obras. De este modo, se ofrece un trabajo de tipo interdisciplinario, el cual ha significado la ampliación de los límites de la actividad teatral (en el sentido clásico del concepto), empleando también otros medios expresivos, tales como los propios del lenguaje cinematográfico: el documental, la computación, las artes visuales, etc. Se ha optado, en este sentido, por la idea de una hibridez estilística. Esta hibridez aparece en este contexto como aquella estrategia escénica que tiene lugar en los márgenes, en las orillas de una rama del arte (teatro), donde orilla/margen/umbral no implica necesariamente exclusión/discriminación, sino la articulación de nuevas interacciones expresivas. Lo anterior supone la asimilación de dos procesos: de la transposición de una unidad teatral (material dramático en el caso de la reescritura, donde la nueva obra dialoga con la obra original, estableciendo puntos de conexión y de autonomía), y de la mezcla de diversos medios de representación (actuación, espacio escénico, soporte audiovisual, etc).

A partir esta nueva experiencia escénica, en la que un autor convocado por la compañía escribe conociendo a los intérpretes que actuarán posteriormente su propia obra y desarrolla un proyecto teatral —sin renunciar a sus particulares motivaciones y lineamientos estéticos— consciente de las fortalezas y debilidades de aquellos intérpretes que asumirán posteriormente la concreción escénica del

proyecto dramaturgico en ciernes. Sin duda, este hecho es relevante como procedimiento e importará una serie de consecuencias en las modalidades de trabajo en cada uno de los distintos agentes creadores involucrados en el montaje.

Nuestra reflexión sobre la re-escritura se ha nutrido, por un lado, de la idea borgeana de un corpus literario o *metatexto* (en el caso de la dramaturgia) como también (en el caso de la puesta en escena) de la problematización planteada por Baudrillard en lo referido a las tensiones existentes entre realidad/verdad y simulación/simulacro. Los múltiples desplazamientos derivados de estos dos ejes, son los que nos han movilizado, en parte, en la implementación del actual proyecto, el cual ha traído consigo múltiples y ricas preguntas al interior de cada proceso creativo y algunas respuestas escénicas que han querido proyectar expresivamente las múltiples demandas que el quehacer del teatro contemporáneo exige de nosotros.

La Compañía de Teatro La Puerta ha decidido celebrar sus 20 años de vida re-escribiendo las tres obras de los autores teatrales chilenos seleccionados (a través de la revisiones efectuadas por dramaturgos, director, diseñadores, actores, actrices y productores) queriendo con ello reafirmar, nuestro interés y valorización por nuestra tradición teatral, dimensionando, desde el presente, las zonas significativas y los rasgos identitarios que atraviesan la *praxis* escritural y escénica del teatro en Chile de ayer y hoy.

Cronología de obras de la compañía de teatro La Puerta: 2010-1991

2010

Hombre acosado por demonios ante un espejo, de Rolando Jara

Paramo, de Mauricio Barría

2009

Plaga, de Coca Duarte

Idilio final, de Jens Nielsen

2008

Palabras y cuerpos, de Martín Heckmanns

Los mountainbikers, de Volker Schmidt

2007- 2008

Calias, tentativas sobre la belleza, de Rolando Jara

2006

Putas errantes, de Theresia Walser

Nadar como perro, de Reto Finguer

2005

Inocencia, de Dea Loher

Sex, según Mae West, de René Pollesch

2004

Electronic city, de Falk Richter

El lujurioso sol de verano, de Benjamín Galemiri

2003

El peso de la pureza, de Mauricio Barría

Esperpentos rabiosamente inmortales, de Juan Radrigán

2002

Heidi Hoh ya no trabaja aquí, de René Pollesch

Zoológico de noche, de Michel Azama

2001

Edipo asesor, de Benjamín Galemiri

El juego de las preguntas, de Peter Handke

1999

La cándida eréndida, (Creación teatral a partir de la adaptación del texto homónimo de Gabriel García Márquez)

Dios ha muerto, de Marco Antonio de la Parra

1998

Cocodrilo, de Paco Zarzoso

La voluntad de morir, (Creación teatral a partir del tema del suicidio)

1997

Informe para una academia, (Creación teatral a partir de la adaptación del texto homónimo de Kafka)

La metamorfosis, (Creación teatral a partir de la adaptación del texto homónimo de Kafka)

1996

Ulises, (Creación teatral a partir de la adaptación de *La Odisea*, de Homero)

1995

Zaratustra, (Creación teatral a partir de la adaptación del texto homónimo de Friedrich Nietzsche)

1994

Cagliostro, (Creación teatral a partir de la adaptación de la novela *Cagliostro* de Vicente Huidobro)

1993

Los monstruos, (Creación teatral a partir de personajes del cine de terror)

1992

Pensar es sufrir, (Creación teatral a partir de la adaptación de textos de Antonin Artaud)

1991

Comedia funeraria, (Creación teatral a partir de la adaptación de textos de Nicanor Parra)

*Luis Ureta Letelier. Licenciado en Artes con mención en actuación teatral de la Universidad de Chile. Fundador y Director de la compañía de Teatro La Puerta. Profesor de actuación en las escuelas de teatro de la Universidad Finis Terrae, Universidad Católica y Universidad Mayor.

¹ La conceptualización del trabajo de La Puerta, en términos de políticas de la visualidad y políticas de la audición, ha sido propuesta por Mauricio Barría. Ver: Barría, Mauricio. "Calías o el efecto fuera de sí". En revista *Apuntes* N° 130. Santiago, Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile 2008, pp. 83-89.

² Fernanda Carvajal. Socióloga, autora del libro *Nomadismos y ensamblajes, compañías teatrales en Chile, 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio, 2009, junto a Camila van Diest.

³ *El juego de las preguntas*. Ed. Alfaguara, Madrid, 1992 (1989). Obra estrena por La Puerta, 2001, en el Museo de la Solidaridad.

⁴ *Funny Games*, Michael Haneke, Austria 1997.

⁵ Creado en 2001 por iniciativa de la gestora cultural Caioia Sota, el Centro Cultural de España, el Goethe Institut y el Instituto Chileno Francés, el festival constituye una importante plataforma de intercambio teatral entre Chile y Europa.