

# LA PUERTA: umbrales de una poética

## Retrospectiva crítica

Por Fernanda Carvajal

**Teniendo a la vista los más recientes trabajos de la compañía La Puerta, volver la mirada hacia sus primeras exploraciones escénicas puede generarnos cierta extrañeza, la sensación de que estamos ante una inquietante divergencia. Podría pensarse que la poética de una compañía sería fácilmente reconocible por su carácter único, verificable en las marcas de estilo de sus obras. Sin embargo, La Puerta, con sus 20 años de vida, ha dejado inscrita en la historia del teatro chileno de la postdictadura, una poética que se resiste a parecerse a sí misma, tomando como impulso estructurante, el tránsito entre extremos discordantes. No hay otra forma de explicar las brechas (o umbrales) que se abren entre los semblantes escénicos de la poesía alquímica de una obra como *Cagliostro* (1994), el grotesco devenir animal de *Informe para una Academia* (1997), la despojada reflexión sobre la belleza de *Calias* (2007), o la cruda violencia de *Páramo* (2010).**

En las próximas líneas, antes que intentar pacificar estas bifurcaciones inscritas en la poética de La Puerta, intentaremos volverlas más nítidas, trazando una costura entre ellas a partir de dos elementos. Por un lado, tendremos en cuenta el concepto de apertura contenido en el nombre de la compañía (una puerta que se abre e invita a entrar), que a lo largo de los años ha marcado su obra con una metodología de trabajo que no violenta sus materiales dramáticos y escénicos, sino que al contrario, entabla con ellos un diálogo creativo y transformador. Por otro lado, consideraremos la permanente indagación que la compañía ha desarrollado sobre los límites de la representación, que se ha expresado en sus distintas etapas creativas, primero como cuestionamiento a la estructura aristotélica y la cuarta pared, luego como recurso a la metateatralidad y por último en un giro hacia el teatro postdramático. Estas indagaciones se corresponden a su vez con desplazamientos identificables en su poética entre una política de la visualidad, una política de la audición<sup>(1)</sup> y lo que por ahora, denominaremos una política de la medialidad. Cabe destacar que no se trata de desplazamientos cronológico-evolutivos, sino más bien de énfasis estéticos que se superponen, intersectan y transforman mutuamente en interacción con el contexto.

**L**a Puerta nace como compañía el año 1991 en medio de las transformaciones estéticas y políticas que atravesaban al todavía desarticulado campo teatral chileno, tras los cambios culturales, sociales y políticos que trajo consigo la pactada recuperación democrática. En el contexto de un aparente debilitamiento de las pulsiones colectivas, La Puerta se autocomprendió, a contrapelo, como un colectivo de actores -y ha insistido, de ahí en más y con distintos énfasis, en esta signatura colectiva a lo largo de 20 años.

Cuando decimos que las obras de su primera etapa creativa<sup>(2)</sup>, contenían una política de la visualidad, nos referimos al énfasis que éstas ponían en la actuación y en la construcción poética de imágenes escénicas (la imagen adquiría así primacía sobre la palabra, que perdía su peso ontológico y quedaba convertida en un signo que comparte el escenario con otros signos). Se trataba de una toma de posición respecto a los debates que, en los primeros años 90', enfrentaban el teatro de texto y el teatro de imagen. Incliniéndose hacia este último, la posición de La Puerta se materializó en obras que se infiltraban en la frontera entre lo dramático y lo literario, y que por lo tanto no recurrían a un texto dramático convencional, sino a materiales literarios y filosóficos, elaborados a partir de la improvisación actoral y la creación colectiva coordinada por la dirección de Luis Ureta. Su experimentación estaba dirigida a cuestionar los presupuestos aristotélicos del teatro y la ilusión de la cuarta pared, aún cuando se trataba de obras sumergidas en universos claramente ficcionales, imaginarios: la leyenda, el mito, personajes arquetípicos que iban acompañados de una estética suntuosa, proclive al uso de máscaras, maquillajes expresionistas y vestuario de caracterización. Así, la mayoría de estas obras proponían una concepción alegórica del espacio escénico, que representaba conceptos o universos simbólicos.

De modo que distanciándose de una estética que remitiera por ejemplo al teatro popular latinoamericano, la estética de La Puerta en esos años era más bien ecléctica: combinaba referencias cultas con elementos de la cultura de masas. Ello explica que se sucedieran obras que conjugaban referencias literarias y de la cultura televisiva y/o cinematográfica como *Comedia Funeraria* (1991) o *Los Monstruos* (1993), con obras como *Ulises* (1996) y *Zaratustra* (1997), que remitían a universos cultos. La mayoría de estos montajes abordaban conflictos subjetivos antes que dimensiones sociales o históricas, a través de personajes universales aparentemente desligados de la coyuntura inmediata, pero que debido al proceso de aprendizajes, duelos, conflictos, búsquedas y resoluciones que expresaban, ofrecían claves significativas para un país aún visiblemente marcado, social y biográficamente, por las heridas de la dictadura.



**II.** Hacia fines de los años 90', la poética de La Puerta daría un giro más decidido hacia la dramaturgia trabajando con textos chilenos y también con escrituras foráneas. Este vuelco se concretó, en parte, debido a que el texto dramático fue recuperando su legitimidad tras una década en que la dramaturgia nacional fue intensivamente apuntalada a través de espacios oficiales como La Muestra de Dramaturgia Nacional<sup>(3)</sup> certamen donde La Puerta participó en sucesivas ocasiones, poniendo en escena textos de autores locales - y también, de iniciativas independientes vinculadas a la Asociación de Dramaturgos Nacionales (ADN) y al surgimiento de diversos talleres de creación. En esta etapa, también se da un cambio en la definición grupal de La Puerta, que comenzó a organizarse a partir de un núcleo permanente de integrantes - en este caso Luis Ureta, Roxana Naranjo y Cristián Matta- que convocaba alternativamente a actores y diseñadores de una periferia relativamente estable. El vuelco sobre el texto estuvo así acompañado de importantes obras como *Edipo Asesor* (2001), del dramaturgo chileno Benjamin Galemiri o *El juego de las preguntas* (2001) del escritor austriaco Peter Handke, que permitieron al grupo adentrarse en un teatro que no se limitaba tan sólo a contar una historia, sino que hacía evidente los procedimientos teatrales y reflexionaba sobre sí mismo (metateatralidad). En este punto del itinerario creativo de La Puerta se genera el deslizamiento hacia una política de la audición. Nos referimos al nuevo lugar que la compañía le otorga a la palabra como soporte escénico, entendido en una doble dimensión: por un lado, subrayando la materialidad corporal y plástica de la palabra hablada y por otro, dándole protagonismo a la palabra como núcleo significante para la estructura dramática.

A comienzos del nuevo milenio, y tras una década de gobiernos de la Concertación, se había restablecido la institucionalidad cultural que se vio atravesada, en diversos planos, por las tensiones producidas debido al asentamiento de las políticas neoliberales en este período, en las cuales no podemos ahondar aquí<sup>(4)</sup>. En el camino, el campo teatral se diversificó y complejizó, desarrollando además una progresiva internacionalización. En relación a esto último, a partir del año 2002, La Puerta ha tenido un constante intercambio con el medio teatral europeo donde su trabajo ha tenido importantes repercusiones<sup>(5)</sup>. Este intercambio surge, en parte, por la estrecha relación del grupo con el Goethe Institut y debido a su permanente participación en el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, que se realiza desde el año 2001. En este certamen, La Puerta montó (entre muchas otras) obras como *Heidi Ho ya no trabaja aquí* (2002) y *Electronic City* (2003) de los autores alemanes René Pollesch y Falk Richter

respectivamente, que elaboraban teatralmente una aguda crítica al sistema económico y sus consecuencias en la precarización laboral y los procesos de subjetivación, que las tornaba atingentes a nuestro contexto. Este vuelco sobre textos dramáticos europeos, iría acompañado de una inflexión en los conceptos actorales y escénicos de la compañía. Por un lado, el grupo comenzó a incorporar en sus obras un uso cada vez más intensivo de dispositivos tecnológicos y audiovisuales, que tensionaban la actuación y la representación, profundizando su reflexión sobre los límites de lo teatral. Y por otro, inició una exploración hacia los elementos postdramáticos del teatro. Esto es, la recodificación de lo teatral en términos de una resistencia a la representación, lo que quiere decir, no que la representación sea suprimida (si acaso ello fuera posible), sino que es tensionada, llevada a sus límites. Esos límites son forzados a través de un uso intensivo del cuerpo y de la autorepresentación del actor, que comienza a incorporar aspectos de su biografía en la escena, dejando de "representar" otra cosa (dejando de caracterizar un personaje, por ejemplo).

Así sucedía en *Sex según Mae West* (2005), basada en un texto del ya mencionado René Pollesch. Esta obra indagaba en los cruces entre la sexualidad, el amor y el consumo, para problematizar los estereotipos en torno a la subjetividad femenina en el mundo neoliberal. Las actrices pronunciaban extensos monólogos-disertaciones que, en un importante esfuerzo muscular, eran sucesivamente interrumpidos por gritos que subrayaban frases puntuales, produciendo un exceso físico de materialidad corporal que entraba en tensión con la excesiva intelectualidad del texto y operaba como refuerzo ideológico en una obra que, justamente, tematizaba la explotación física y simbólica de la mujer en el capitalismo avanzado. La obra incorporaba grabaciones y proyecciones en vivo y fue uno de los primeros montajes en que las actrices incorporaron, aunque aún veladamente, algunos textos testimoniales que las ubicaban ante el público como sujetos biográficos. Por su parte *Calias, tentativas sobre la Belleza* (2007), obra que marca un retorno de La Puerta al trabajo con un dramaturgo chileno, Rolando Jara, es un ensayo teatral sobre la belleza, que incorpora procedimientos postdramáticos y tecnológicos bajo un concepto procesual de obra<sup>(6)</sup>. Aquí se incorporaron orgánicamente pantallas, circuitos cerrados de televisión y grabadoras de audio, dispositivos que al "redimensionar" e "interferir" la corporalidad del actor, tensionaban a la vez que complementaban la búsqueda postdramática donde el actor se auto-representa infiltrando "realidad" en el montaje.

**III.** Para terminar, nos interesa consignar aquí un último deslizamiento en la poética de Teatro La Puerta, hacia lo que aún tentativamente llamamos política de la medialidad.<sup>(7)</sup> que viene a añadirse, complejizándola, a la política de la audición. Desde nuestra perspectiva, este deslizamiento ya mostraba indicios en *Calias* (2007)- y en menor medida en otras obras que han introducido elementos tecnológicos ya desde el año 2002 -pero queda asentado con el Proyecto Bicentenario, conformado por las obras *Plaga* de Coca Duarte (2009), *Páramo* de Mauricio Barría (2010) y *Hombre acosado por Demonios ante un espejo* de Rolando Jara (2010). Estas obras son el resultado de un proceso de reescritura dramática y escénica de tres textos clásicos de la dramaturgia chilena: *La Mantis Religiosa* de Alejandro Sieveking (1970), *Amo y Señor* de Germán Luco Cruchaga (1926) y *Los Invasores* de Egon Wolff (1963). Se trata de un proceso de re-elaboración escénica y dramática, que se ha concretado a partir de la colaboración de los dramaturgos Coca Duarte, Mauricio Barría y Rolando Jara, la poética escénica y actoral de La Puerta y el trabajo de Cristián Reyes que despliega una fina escritura escénica a partir de la plataforma audiovisual de cada montaje.

Cuando hablamos de políticas de la medialidad, aludimos a la materialización de una imaginación técnica de lo escénico, que reflexiona sobre los procedimientos teatrales a partir de elementos que relativizan el estatuto del cuerpo vivo e inmediato del actor como posibilidad actoral-teatral exclusiva, pero también, rompen con la ilusión de una relación actor/espectador en directo, limpia de mediaciones. Estas experimentaciones no son nuevas, tienen larga data en las artes preformativas y visuales; pero sí marcan un giro significativo en el itinerario creativo de La Puerta. La introducción de pantallas, cámaras, transparencias, filtros y cromas, no sólo engruesan y complejizan el estatuto de la representación para volver a exhibirlo, tematizarlo y desmenuzarlo. Además, hacen ingresar a la escena dispositivos como la televisión, pero no ya semánticamente (como formato, contenido, estética, ritmo) sino que los incorpora técnicamente (así sucede emblemáticamente con el uso del croma), como elementos estructurales del montaje. Dicho en otras palabras, estos dispositivos de reproducción técnica, pasan a inscribir un código propio que opera como suplemento de la estructura de la representación teatral.



Este giro tiene también un co-relato en el nivel de lo temático, que contiene su propia operación de “mediación” en el ejercicio de reescritura. Duarte, Barriá y Jara han emprendido respectivamente un riguroso trabajo de relectura, que indaga en los agujeros de los textos de Sieveking, Luco Cruchaga y Wolff, para reactualizarlos y abordar desde ellos preguntas sumamente contemporáneas que atraviesan al Chile del presente. Así sucede por ejemplo, con la pregunta por la comunidad en *Plaga*. La posibilidad que surge para las hermanas de recomponer la familia fracturada con la llegada del exterminador de insectos (la añoranza de Violeta por volver a ser tres), expresa la nostalgia por la comunidad, imposibilitada por huellas del pasado (dictatorial) y del futuro (neoliberal). Es decir, imposibilitada tanto por la ausencia de Adela, la hermana que se ha ido en busca de un futuro mejor, bajo las promesas del optimismo neoliberal, pero también, por un pasado histórico quebrantado, que irrumpe con la referencia cifrada a la dictadura inscrita en el galpón (“11”) que custodian los guardias de seguridad. En *Páramo*, por su parte, el personaje del inmigrante porta consigo la interpelación del extranjero (el otro, el fuera-de-la-ley) a la identidad nacional y su “represión” como violencia fundante, y es el nudo clave para reflexionar sobre la construcción de la identidad nacional (y sus exclusiones). Pero también, el migrante nos advierte sobre las nuevas relaciones de explotación y precarización que se articulan en el capitalismo contemporáneo, dando lugar a condiciones de vida despiadadas.

Aún sería necesario abordar con mayor detención cómo estos énfasis temáticos se articulan con y resignifican en el giro que hemos consignado en los procedimientos teatrales (y que hemos asociado a la conjugación entre una política de la medialidad y una política de la audición). Dicho análisis merece ser abordado con mayor detención en un ensayo monográfico, por lo que aquí sólo dejaremos trazada la pregunta, para retomarla en una reflexión futura<sup>(8)</sup>.



Para finalizar estas líneas, quisiera señalar que las obras de la última trilogía de La Puerta expresan la preocupación de la compañía y los escritores convocados hacia la tradición dramaturgica chilena, que la revitaliza y desacraliza a la vez. La dramaturgia chilena del siglo XX podría ser pensada como archivo de la imaginación dramática de un siglo<sup>(9)</sup>, lo que puede tener como consecuencia un momento regresivo y otro crítico.

Esto implicaría por un lado que como todo archivo, podría despertar la tentación conservadora de clausurar dichos textos como depositarios de un sentido originario que gozaría de autoridad intocable; un sentido al cual toda interpretación sucesiva, debería ser fiel. Pero por otro lado, la trilogía que aquí nos convoca, muestra la posibilidad de desafiar esa tentación, pues los textos aquí re-elaborados (concebidos como textos agujerados), ceden su cualidad de pieza arqueológica, osamental, para convertirse en cajas de herramientas, en documentos portadores de memoria viva, productiva, que adquiere potencialidad en el presente. Como signo de un nuevo umbral, de una nueva apertura de Teatro La Puerta hacia escritores locales, *Plaga*, *Páramo* y *Hombre acosado por Demonios ante un espejo*, marcan un renovado compromiso de la compañía hacia una lectura crítica -por cierto inquietantemente oscura- del Chile actual y la vigencia de un proyecto creativo que a sus 20 años, continúa inquietándonos.

**FERNANDA CARVAJAL.** Socióloga, autora del libro *Nomadismos y Ensamblajes, Compañías Teatrales en Chile, 1990-2008*. Santiago: Cuarto Propio, 2009, junto a Camila van Diest. Actualmente investiga y realiza estudios de Postgrado en la Universidad de Buenos Aires.

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 Barriá. Ver: Barriá, Mauricio. “Callas 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. La primera etapa creativa de la compañía, estuvo atravesada por las “marcas de escuela” de dos grandes maestros del teatro chileno. En primer lugar Fernando González, que dejó una marca de nacimiento en el grupo a partir de la obra egreso *Marat/Sade*, tras la cual un grupo de actores funda Teatro La Puerta. Y en segundo lugar, Andrés Pérez, con quien Luis Ureta realizó algunos talleres, que influyeron en concepción de personaje presente en las obras de La Puerta en este período.

3. La Muestra de Dramaturgia Nacional surgió el año 1994.

4. Para una contextualización de las tensiones que atravesaron el campo teatral en el período, ver el capítulo “Fragmentos contextuales” en Carvajal y van Diest, Op.Cit.

5. Ver artículo en este presente edición de la investigadora Soledad Lagos: Unas muy productivas afinidades electivas: el trabajo de Luis Ureta y la Compañía “La Puerta” con obras escritas en lengua alemana

6. Este proyecto estuvo inspirado en *Kallias, cartas sobre la educación estética del hombre*, de F. Schiller, y surgió como respuesta a la convocatoria del festival de Schillertage (2007) de Manheim, homenaje a Friederich Schiller. Otro hito importante en la exitosa internacionalización de Teatro La Puerta fue su participación con *Electronic City* en el Young Directors Projects en el Festival de Opera y Teatro de Salzburgo, Austria.

7. M.Espinoza y R.Miranda han entendido este tipo de indagaciones tecnológicas como transmedialidad, mediamorfosis y posproducción. Ver: *Mutaciones escénicas. Mediamorfosis, transmedialidad y posproducción en el teatro chileno contemporáneo*, Santiago: Ril, 2009.

8. En el momento en que escribimos este texto, la tercera obra de la trilogía, *Hombre acosado por demonios ante un espejo* escrita por Rolando Jara y basada en *Los Invasores* de Egon Wolff, aún no ha sido estrenada. Será necesario tener una perspectiva de las tres obras, para emprender nuestro proyecto de análisis.

9. Para una reflexión ampliada de la relación entre archivo y teatro ver: Carvajal, Fernanda. “Encarnar el Archivo. Notas sobre archivo y artes del cuerpo.” en: Archivo/prospectos de Arte. Ediciones CDAINDICE, Valparaíso, Chile, 2010, pp.43-61.

