



Compañía de Teatro La Puerta: Perfil de un colectivo independiente en busca de una poética

LUIS URETA
Director Teatro La Puerta

Ante la invitación hecha por Revista Apuntes a escribir sobre la compañía de teatro La Puerta, cuna y motor que ha visto el desarrollo de mi opción en la dirección teatral, me veo confrontado a reflexionar sobre lo que ha sido la materialización y desarrollo de nuestros proyectos, ayudado con la perspectiva que permiten los ocho años que me separan de la creación de nuestro colectivo.

En primer lugar, elaboraré una descripción sintética de las obras realizadas, acompañándola de algunos de los planteamientos ideológicos y estéticos que desarrollamos a propósito de las temáticas inherentes a cada una de ellas. Dicho sea de paso, la búsqueda de una poética a desarrollar al interior de nuestro grupo sólo ha venido a inquietarnos mucho después de la realización de buena parte de nuestra producción artística. Nuestros comienzos no se caracterizaron por una afirmación de una determinada tendencia o propuesta, sino más bien fueron el fruto de nuestro descontento (en ese momento) frente a una escasa oferta dramática y a determinados problemas temáticos que nos parecía oportuno y necesario abordar.

Independientemente de búsquedas estéticas, de eventuales logros escénicos, de diversidad de géneros y estilos experimentados, de problemáticas abordadas y de autores seleccionados, surge como hilo conductor y condición indispensable para la existencia, y sobre todo para **la continuidad** de nuestro grupo, la sutil y a la vez compleja trama de lazos afectivos que a lo largo del tiempo han venido desarrollándose entre quienes conformamos La Puerta. No es ocioso referir-

se a este punto y, aunque pudiera parecer un asunto lindante en lo doméstico, estoy cierto que sin las afinidades afectivas que han cristalizado en **las personas** que hoy dan materialidad al grupo, nuestro quehacer creativo distaría mucho de la productividad que nos ha caracterizado. Es este amor el que ha permitido la asistencia y materialización de los personajes conjurados en cada ensayo, el que ha favorecido la realización de viajes e itinerancias, las discusiones, los encuentros y desencuentros entre nosotros, aspectos que, no siendo parte del concepto académico de lo que entendemos como teatro, son de una importancia determinante y vital al momento de definir mi experiencia concreta en la actividad teatral. Comienzo, entonces, este esbozo revisionista declarando mi amor irrestricto hacia quienes forman parte de La Puerta, gracias a quienes este acto de fe que es el teatro cobra presencia real: a ustedes Paula, Rodrigo, Juan Pablo, Gastón, Karin, Panchito, Aliocha y en especial a Roxana, compañera incansable y manantial inagotable de talento y ternura.

COMEDIA FUNERARIA

A partir de textos seleccionados de la creación poética de Nicanor Parra, en marzo de 1991 un grupo de estudiantes recién egresados y otros a punto de egresar de las carreras de actuación y diseño teatral de la Universidad de Chile, los cuales habíamos formado parte del elenco de la obra **Marat-Sade** (dirigida por Fernando González), nos propusimos emprender nues-

tro primer acercamiento a la creación teatral independiente. La obra se llamó **Comedia funeraria** y la compañía, La Puerta. Fue el inicio de un trabajo escénico que aún hoy, 1998, continúa, siempre enmarcado por la experimentación teatral y la independencia artística.

No era la primera vez que se había intentado llevar a escena una obra teatral inspirada en el creador de la antipoesía. Ya lo habían hecho anteriormente Jaime Vadell con **Hojas de Parra**, obra de corta permanencia en cartelera debido a razones totalmente extraartísticas y el Teatro de la Universidad Católica con **Todas las colorinas tienen pecas**, entre otras. Tampoco fue el último intento, más tarde vendrían las obras **Parricidio**, **Parranda** y **525 Líneas**.

En términos generales podemos decir que **Comedia funeraria** se desarrollaba en un estudio televisivo, en el que un excéntrico animador proponía como tema de la noche una pregunta capital: *¿Existe o no existe la vida de ultratumba?* Varios serían los personajes invitados a dilucidar la cuestión. Entre ellos veríamos a una chica aeróbica, un psiquiatra, una loca en el cementerio y finalmente, al mismísimo Cristo de Elqui, quien será el invitado estelar de la noche. El público también tendría una importante participación en la obra, integrándose a la grabación del programa y quebrando, de paso, con el concepto —por cierto, ya bastante a mal traer— de la cuarta pared.

La obra fue el inicio de un ininterrumpido proceso de búsqueda de un lenguaje escénico propio, particular y distintivo. En ella estaría la semilla de algunas premisas teórico-prácticas que se irían definiendo en el futuro y que aún hoy continúan en la prosecución de su consolidación.

PENSAR ES SUFRIR

Pensar es sufrir constituye el segundo trabajo escénico de la compañía La Puerta. La obra surge a partir de una solicitud del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Diego Portales y fue presentada en esa casa de estudios. Tema: Libre elección.

En virtud de autores y teorías que en aquel

momento ocupaban nuestra atención, recogimos algunos textos de la copiosa obra poética de Antonin Artaud y elaboramos una obra que temáticamente se refería a tópicos tales como la locura, la soledad y el amor, entre otros.

Dos personajes, marcados por una relación amorosa quebrada, tal vez por la traición, tal vez por la locura, tal vez producto de ambas cosas, se relacionan en un espacio ficcional, quedando finalmente en evidencia la imposibilidad de un futuro reencuentro entre ambos. Treinta minutos de duración para una obra que sería una especie de puente entre el humor de **Comedia funeraria**, nuestra anterior producción, y **Los monstruos**, creación que, sin dejar de lado el aspecto lúdico, se concentraría también en cuestiones de una resonancia temática que estaríamos por descubrir.

En un plano más anecdótico, podemos decir que **Pensar es sufrir** fue el único trabajo de la compañía que, hasta la fecha, ha contado con la interpretación de música en vivo durante la representación.

LOS MONSTRUOS

La obra estuvo inspirada en personajes vinculados a zonas latentes del imaginario colectivo. Estos, junto con tener su origen en algunos mitos de transmisión oral, también sustentan su existencia en variadas creaciones literarias (novela, cuento) e incluso, en creaciones filmicas. Los personajes de la obra eran: Nosferatu, Frankenstein y el Hombre Lobo. Ellos serían los encargados de poner de manifiesto el habla oculta de nuestra conciencia psíquica, siendo considerados —desde esta perspectiva— como la representación física del mal. La obra proponía que esta conciencia del mal no operaba tanto en oposición al bien sino como una prueba concreta de la vecindad e interdependencia cotidiana entre lo monstruoso y lo natural.

Para mayor inquietud, las influencias y relaciones mutuas se establecían a través de figuras no sólo aparentemente opuestas sino registradas como iconos de levedad: La Luna y Caperucita Roja, ambas femeninas y destinadas a un diálogo abierto con los

monstruos de este viaje alegórico.

La obra se sostuvo en una buscada economía de elementos escenográficos y de utilería, en concordancia con un espacio vacío (Peter Brook) para el desarrollo del trabajo actoral. Es también el espacio del mundo inconsciente, habitado por lo monstruoso, lo solitario y lo insaciable de nuestro sueño. Y, ¿por qué no?, también de nuestra vigilia.

Sin duda fue **Los monstruos** la obra que permitió la consolidación de nuestro colectivo en el quehacer escénico de nuestro país. Los cinco premios recibidos en la primera versión Festival de Nuevas Tendencias del Depto. de Teatro de la Universidad de Chile; nuestras itinerancias programadas en la V Región y en el área metropolitana (gracias a las cuales pudimos conseguir nuestros primeros instrumentos de iluminación y ampliación, de radical protagonismo en el desarrollo de nuestra labor); nuestra participación en el Festival Mundial de Teatro 1993; entre otras experiencias, permitieron confirmar y reafirmar la validez de nuestra propuesta.



Rodrigo González en *Cagliostro*, 1994.

CAGLIOSTRO

Antes de ser la novela-film que hoy conocemos con el título de **Cagliostro**, Huidobro había hecho de este argumento un guión pensado para ser llevado al cine mudo. Guión cinematográfico que obtuvo un importante premio de 10.000 dólares por ofrecer las

mejores posibilidades para ser adaptado al cine, en Hollywood. Sin embargo, cuando en octubre de 1927 se estrenó **The jazz singer**, primer film sonoro, todos los proyectos de película muda se convirtieron en reliquia, entre ellos, **Cagliostro**.

Argumentalmente la obra nos presenta a Giuseppe Bálsamo, más conocido como Conde de Cagliostro (alquimista italiano, un poco charlatán, un poco brujo y un poco mago) en un París que ve con agitados ojos la llegada de la inminente revolución. Cagliostro cura enfermos a distancia, resucita muertos, ejerce sus poderes naturales con tal pericia, que llega a ser llamado a la corte de Luis XVI. Los sabios de la época (Rousseau, Danton, Marat) también se empeñarán en conocer más sobre la ciencia oculta y fundarán una secta, con Cagliostro a la cabeza. Este, henchido de poder, abusará de sus conocimientos en beneficio personal. Finalmente Lorenza, la amante del nigromante, terminará suicidándose y, cuando ya es demasiado tarde, Cagliostro comprenderá sus errores internándose en la noche oscura, mientras flota en el aire el último texto de la obra, que es también el del propio Huidobro: *¿Qué pasó después? ¿Dónde fue a refugiarse? ¿Pudo vencer a la muerte? ¿Vive aún con los suyos en alguna parte?*

Un eclecticismo estético definió a nuestra propuesta. Elementos del comic se mezclaban con momentos operáticos (como las entradas de los personajes por una puerta de cinco metros de altura). Llamados por algunos críticos como *la generación del relevo*, con **Cagliostro** nuestro colectivo dio un paso importante en cuanto al desarrollo de una poética propia. En ella, texto y puesta en escena operaban como ejes que, aunque complementarios, mantenían entre sí una no despreciable relación de independencia.

ZARATRUSTRAS

¿Por qué hacer el **Zaratustra**?

Son muchas las vetas del pensamiento nietzscheano que resuenan todavía en nosotros: el concepto de la muerte de Dios, la problemática del hombre enfrentado a la tiranía de la mediocridad, el tremendo

desafío que implica afirmar nuestra identidad individual frente a los demás sin dejarse intimidar por el fantasma de la culpa...

¿Quién podría permanecer inalterable frente a tamaña provocación?

Nosotros no. Montar **Zaratustra** se nos presentó como una necesidad urgente. La lectura y relectura de la obra nos permitió asistir a repetidos pasajes de un desenfreno poético que todavía hoy no nos deja de perturbar.

Sin duda el desafío era enorme. ¿Cómo abordar a un pensador que tanto en su vida como en su obra se nos presentaba tan controvertido como contradictorio? ¿Cómo seleccionar dentro de la vastedad de una obra monumental como la suya? ¿Cómo aunar, por último, conceptos aparentemente disímiles tales como *lo teatral con lo filosófico*? ¿Era posible? Nuestra versión de **Así hablaba Zaratustra** quiso, en parte, hacerse cargo de algunas de estas consideraciones.

Luis Dubó y Paula Silva en *Zaratustra*, 1995.



Rodrigo González, Roxana Naranjo, Paula Silva, Luis Dubó y Juan Pablo Yáñez en *Ulises*, 1996.

Zaratustra es Nietzsche y Nietzsche es Zaratustra. Al menos contábamos con una noción teatral. Contábamos con un personaje. Ahora quedaba escucharlo. Dejar que resonara en nosotros. Era necesario entonces saber escucharle. Vaciarnos para permitir ser habitados no sólo por su inteligencia sino también por su espíritu danzarín. Esta fue la premisa que rigió desde un comienzo el desarrollo de nuestra creación.

Más de cien funciones realizadas, giras fuera del país y una serie de experiencias humanas, dan cuenta de una obra cuyos logros pueden medirse en directa relación con los riesgos que implicaba embarcarse en tamaña aventura. A mayor altura de salto, mayor es la posibilidad de un rebote significativo. Tal fue nuestra experiencia con **Zaratustra**.

ULISES

Ulises es la adaptación teatral del célebre poema homérico **La Odisea** escrito en las postrimerías del siglo VIII A.C. La obra nos llama la atención por la multiplicidad de temas y personajes que en ella aparecen. Está consagrada al regreso de Ulises, quien tuvo que afrontar múltiples peligros por tierra y mar antes

de llegar a su patria, Itaca. Nuestra adaptación teatral puso acento en la larga epopeya de Ulises en los nueve años que tardó su retorno y en la preparación de la venganza contra los pretendientes de Penélope, su esposa, quienes han transformado el palacio en un burdel.

La obra se nos presenta como una novela de aventuras que arrastra a su héroe por países fabulosos. Episodios terroríficos se alternan con peripecias maravillosas. Ulises dio cuenta de su astucia y su inteligencia para escapar de la crueldad del ciclope Polifemo o de la seducción de la diosa Circe. Los mares misteriosos que atraviesa (y que los historiadores sitúan en el Mediterráneo) representan para nosotros las etapas de un viaje iniciático. He aquí uno de los mayores atractivos de la pieza, es decir, su posible interpretación psicoanalítica. Ulises, el héroe, es al mismo tiempo fiel e inconstante; su carácter se templará en la lucha contra la adversidad y las fuerzas naturales. Estas características hacen de **Ulises** una aventura individual y al mismo tiempo eterna.

INFORME PARA UNA ACADEMIA

El cuento **Informe para una academia** fue escrito, según los investigadores de la cronología literaria kafkiana, durante la segunda semana de abril de 1917 y es, junto a **La Metamorfosis**, el texto de Kafka que más ediciones registra hasta la fecha.

La obra nos presenta a un simio que, frente a un imaginario equipo de científicos, se encarga de exponer detalladamente los pormenores que constituyeron su captura en la Costa de Oro y su posterior acceso a una vida prácticamente humana. Este es, en términos generales, la situación argumental planteada en el texto original. En él, llama la atención, obviando la gran multiplicidad de problemas de orden filosófico planteados, el gran atractivo y teatralidad de su protagonista: un mono.

La presencia de animales no es poco frecuente en la literatura de Kafka, sino que posee la particularidad de permitir, casi siempre, que los animales sean permutados por seres humanos o por pueblos ente-



Roxana Naranjo en *Informe para una academia*, 1997.

ros. En este sentido, el bestiario kafkiano se nos presenta como un desfile en el cual, en términos metafóricos, pasan frente a nosotros las más pequeñas y más grandes virtudes y defectos de los hombres. Esto ocurre también en **Informe para una academia**.

Varias son las interpretaciones que permite la obra literaria y de ellas se hizo cargo nuestra versión teatral. Entre otras, podemos ver en ella una posible metáfora sobre la asimilación de un individuo o comunidad dentro de un medio ajeno; o bien, podríamos interpretar *la simiesca vida anterior* del protagonista como una alegoría sobre el estado infantil del ser humano; finalmente, podríamos entender el texto como una fábula sobre las diferencias que definen las naturalezas entre los hombres y los animales. (Esta última lectura, a la luz de las recientes experiencias de la genética y la biotecnología, cobra especial valor en cuanto a su contingencia y alcances). En gran medida, este último aspecto justificó la inclusión de algunos fragmentos del **Kaspar**, de Peter Handke, en nuestra obra. En efecto, ambos personajes comparten la experiencia de haber sido seducidos por el establishment a abandonar sus pulsaciones individuales... En otras palabras, a traicionar su propia naturaleza.

La caracterización del protagonista de la obra fue siempre de una importancia vital. Ella debía ir en

concordancia con la especial y más importante característica de la obra: el espectador tendrá frente a sí a un conferencista definido por una particular condición: es un simio (según nuestra versión, un chimpancé).

La obra acaparó los más unánimes juicios de público y crítica, siendo merecedora de nominaciones y premios tanto del Círculo de Críticos de Arte como de la Asociación de Periodistas de Espectáculos. Formó parte, junto con **La metamorfosis**, del programa teatral itinerante del Ministerio de Educación, 1998.

LA METAMORFOSIS

La metamorfosis constituye la parte culminante del proyecto **Dos historias de animales**, el cual halla su complemento en **Informe para una academia**.

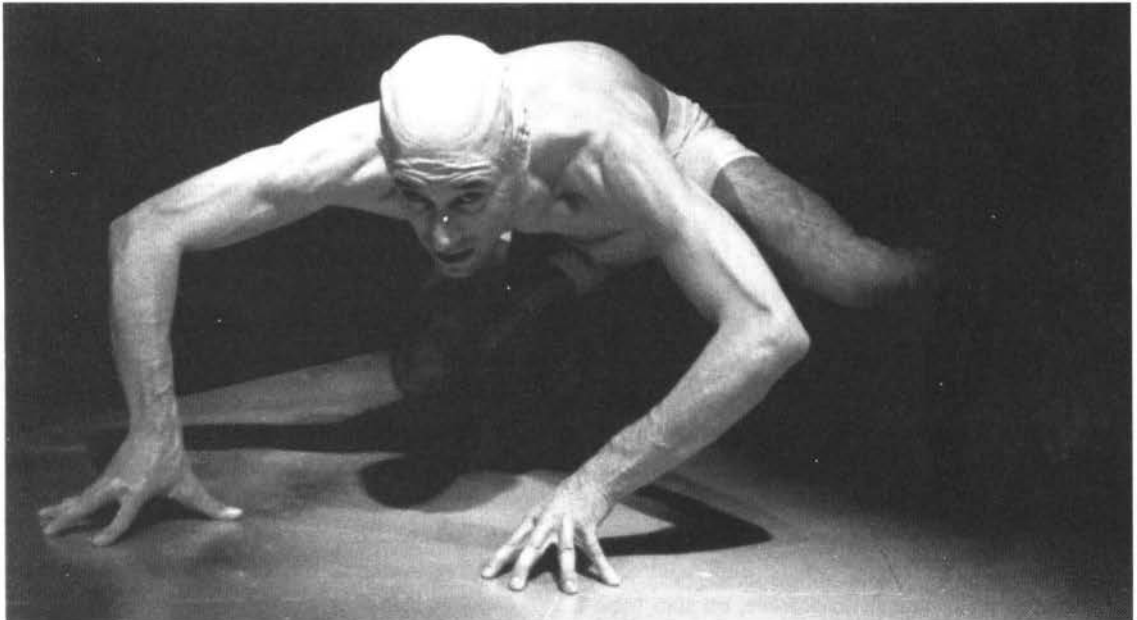
En varias ocasiones aludió Kafka al papel fundamental que desempeña el sueño como elemento configurador de su obra. Refiriéndose a **La metamorfosis** (*Die Verwandlung*, 1915), Kafka describe su obra como *un sueño terrible, una imagen sobrecogedora que revela una realidad que es mucho más fuerte que la*

imaginación. Esto es lo terrible de la vida, lo trágico del arte.

De *inquietos sueños* se despierta una mañana el vendedor viajero Gregorio Samsa para verse transformado en un monstruoso insecto. Cree seguir soñando, pero la visión de su cuarto y de una serie de objetos familiares empieza a convencerlo de lo contrario. Intenta, no obstante, dormir un poco más y olvidar *todas estas locuras*, pero ahora es su propio cuerpo el que lo convence: dada su nueva configuración física, le resulta imposible salir de la cama. Es entonces cuando comienza su aterradora pesadilla.

Nuestra adaptación teatral de la obra (realizada en formato de unipersonal) puso especial énfasis en la percepción entregada a través de los ojos de su protagonista quien, ante un mundo absurdo y sin sentido, se convierte en escarabajo no sólo para huir de su familia y de su padre, sino para encontrar un escape allí donde nadie antes pudo encontrarlo. Huye a su vez del gerente, del trabajo y de los burócratas, cometiendo algo así como un autoatentado, un acto terrorista surgido de la mala conciencia, en el que la negación es tan alienada como el objeto negado.

Juan Francisco Melo en *La metamorfosis*, 1997.





Roxana Naranjo, Paula Silva, Juan Pablo Yáñez
y Rodrigo González en *La voluntad de morir*, 1998.

LA VOLUNTAD DE MORIR

La voluntad de morir es la última creación escénica de La Puerta, basada en un texto no dramático.

La obra respondió a nuestra reflexión en torno a los motivos e implicancias del fenómeno del suicidio. En ella, de la mano de suicidas reales y ficticios (literarios), el espectador era invitado a conocer, en los cincuenta minutos de duración de la pieza, las razones que impulsaron, entre otros, a Van Gogh, Ofelia, Antígona y Judas, a acabar voluntariamente con su existencia.

Los recientes casos de suicidios masivos en distintas latitudes del planeta (1993 Waco, Texas 70 personas; 1994 Suiza, 48 miembros del Templo Solar; 1997 California, 39 miembros de la secta Heaven Gate, entre otros) y la importante cantidad de suicidios de adolescentes y artistas que últimamente han estremecido a nuestro propio país (Adolfo Couve, por citar un caso reciente), son evidencias que confirman la vigencia de un tema complejo y frente al cual no es fácil establecer una postura categórica. En este sentido, la obra quiso propiciar la reflexión sobre el tema y permitir un acercamiento sensible, no sólo hacia el

espíritu del suicida, sino también hacia aquellos que han quedado padeciendo su ausencia, sus deudos.

La obra fue el producto de ocho meses de ardua investigación y creación. La elaboración de la dramaturgia —caracterizada por un discurso fragmentado, que tiende más a sugerir que a explicitar— se desarrolló de acuerdo a las propuestas actorales y a las numerosas improvisaciones. Apareció, por otro lado, el problema de la selección y utilización de los objetos que formarían parte de nuestra obra. La mayoría de ellos fueron elementos cotidianos que, despojados de su utilización práctica, se nos revelaron como iconos portadores de un fuerte potencial paradigmático que, con elocuencia, permitían el acceso a distintos niveles de percepción. Tal es el caso de la selección de los distintos zapatos utilizados en la secuencia final de la obra.

PROPUESTA ESCÉNICA

Esta retrospectiva, tal vez realizada demasiado aprisa, (pero, ¿qué no nos sucede hoy demasiado aprisa?) nos puede ayudar a configurar algunos aspectos distintivos y singulares de la propuesta escénica de La Puerta:

- Creación teatral a partir **no de la literatura dramática** (obra dramática) sino de diversas fuentes, fundamentalmente literarias y temáticas.
- Fuerte presencia del género poético (literario), sobre todo en la primera etapa de conformación (Parra, Huidobro, Artaud).
- Ruptura de las unidades aristotélicas y del concepto de cuarta pared.
- Dramaturgia creada paralelamente a la realización de los ensayos.

Si bien la dramaturgia recoge los aportes realizados por los actores en las improvisaciones de cada obra, la configuración formal del texto final es realizada fuera de los ensayos, siendo entregado el texto de manera progresiva.

- Fuerte acento en el training psicofísico del actor y en la improvisación.

- Habitualmente, los actores interpretan más de un rol, teniendo el concepto de **personaje** una fuerte y marcada connotación al interior del grupo. (Esto, a diferencia de otras agrupaciones, donde la primacía radica más en el actor que interpreta el papel que en el personaje interpretado).
- Fuerte acento en lo visual: maquillajes, vestuarios, iluminación, etc., siempre dentro del marco que estos aspectos **apoyan** los hallazgos actorales. En ningún caso es el actor quien estará al servicio del espacio escénico. (Esto, por ejemplo, se opone al concepto de *instalación escenográfica*, la cual, a nuestro juicio, es en sí misma ya una obra acabada, con su propio lenguaje y códigos).
- Presencia de bandas de música incidental y atmosférica, creadas la mayoría de las veces especialmente para cada obra.
- Apelación al carácter mítico de las historias y los personajes. En las obras realizadas, escuchamos y conocemos a personajes que nos hablan desde *lo histórico, lo universal*, desde un mundo pretérito, tal vez atemporal como en **Zaratustra**, pero siempre épico. Ello implica, entre otras cosas, una interpretación actoral no realista.
- Presencia del monólogo interno en la presentación y desarrollo de los personajes (aspectos fuertemente presente en **La voluntad de morir**).
- Robo indiscriminado de material recogido de diferentes disciplinas y autores. En lenguaje ilustrado, *intertexto* o *metalenguaje*.

Quedan, por cierto, muchos elementos por desarrollar y dilucidar respecto a los ejes cardinales del trabajo teatral de La Puerta. La vida es constante cambio y el teatro, como reflejo de ésta, también lo vivimos en permanente reconstrucción y replanteamiento. De ello darán cuenta nuestras más recientes aventuras teatrales: **Cocodrilo**, del español Paco Zarzoso, estrenada hace menos de un mes, y nuestro proyecto de inminente realización: **Dios ha muerto**,

de Marco Antonio de la Parra. Ambas son las primeras obras que nuestro colectivo realizará a partir de un texto dramático. Emulando al vate que dio origen a nuestra primera obra: *El respetable público dirá*.

CRONOLOGÍA TEATRAL DE LA PUERTA

- 1991 **Comedia funeraria**
Creación teatral basada en textos de Nicanor Parra
- 1992 **Pensar es sufrir**
Creación teatral basada en textos de Antonin Artaud
- 1993 **Los monstruos**
Creación teatral a partir de los mitos de Nosferatu, Frankenstein y El Hombre Lobo
- 1994 **Cagliostro**
Creación teatral a partir de la novela homónima de Vicente Huidobro
- 1995 **Zaratustra**
Creación teatral a partir del texto **Así hablaba Zaratustra**, de Friedrich Nietzsche
- 1996 **Ulises**
Creación teatral a partir de **La Odisea**, de Homero
- 1997 **Informe para una academia**
La metamorfosis
Creaciones teatrales a partir de los textos homónimos de Franz Kafka, los cuales conformaron el díptico **Dos historias de animales**
- 1998 **La voluntad de morir**
Creación teatral a partir del tema del suicidio
- 1998 **Cocodrilo**
Original del dramaturgo español Paco Zarzoso
- En preparación: **Dios ha muerto**
Original de Marco Antonio de la Parra