

A continuación, un capítulo dedicado a Compañía La Puerta, publicado originalmente en el libro *Nomadismos y Ensamblajes. Compañías teatrales en Chile 1990-2008* (Santiago, Cuarto Propio, 2009), de Fernanda Carvajal y Camila van Diest.

Teatro La Puerta

La maniobra del *umbral* y las redefiniciones de la *signatura colectiva*.

El año 1991, tras el montaje de la obra/egreso *Marat Sade* dirigida por Fernando González, un grupo de sus actores, que finalizaban así sus estudios en la carrera de actuación en de la Escuela de Teatro de Universidad de Chile, decidieron reunirse para formar la compañía La Puerta¹.

A partir de su nombre, este grupo trazaría una *signatura colectiva* que permite pensar en la imagen del *umbral* como una forma de expresar la configuración de su poética y su posicionamiento en el campo teatral. Como figura, el portal sugiere una amplia gama de signos e interpretaciones, que van desde aquella zona “entre” territorios, fijando un intersticio entre una y otra propuesta estética, hasta espacio de acceso abierto a transeúntes (sean personas y/o conceptos); desde aquella puerta entreabierta, sugerente y ambigua, hasta aquella que cierra el acceso, dando pie a la latencia. Todos estos aspectos, implican una materia conceptual de amplio potencial semántico, que es abordado de uno y otro modo, a nivel de las poéticas o de su configuración organizativa, en el devenir de la compañía.

Quizá más que otros grupos teatrales aquí estudiadas y debido a su larga trayectoria, La Puerta muestra una inusual versatilidad en el trabajo con los lenguajes teatrales, que nos permite hablar de una *caligrafía escénica* intensamente exploratoria y lúdica². En efecto, a lo largo de su itinerario teatral, la poética de La Puerta ha manifestado claras inflexiones, que permiten

¹ Se trataba de los actores: Paola Lazen, el Andrés Céspedes, José Patricio Contreras y Luis Ureta. Resulta revelador que el nombre escogido por este grupo de actores, estuviera preñado con el concepto de umbral, precisamente al comienzo de los años noventa. Esta era la época en que se trazaba la frontera entre el autoritarismo y la pactada restauración democrática, a la vez que el proceso de transformación del mismo campo teatral, expresado en la redefinición de tradiciones, poéticas y prácticas, que surgieron con el choque entre lo que se venía haciendo desde los años 80 y las nuevas propuestas de las generaciones más jóvenes.

² En efecto, Soledad Lagos, señala: “Creo que ellos se ubican en un espacio muy lúdico, pero al mismo tiempo muy serio, o sea que trata problemáticas muy existenciales, de un modo casi juguetón. Eso es lo que más me llama la atención, que son temas densos, que no se vuelven light en escena, pero sí tu ves que se emplean una cantidad de técnicas para que el público entre también en este juego, en esta sensación de que no son cosas tan lejanas a sus propias vidas”. Entrevista a Soledad Lagos, realizada en noviembre del 2006.

distinguir diferentes ciclos creativos correlativos a lo que, sugerentemente, Mauricio Barría, ha apuntado como el desplazamiento desde “una *política de la visualidad* hacia lo que podría llamarse una *política de la audición*” (Barría, 2008. 84).

Entenderemos bajo la idea de una *política de la visualidad*, la aproximación de esta compañía en sus primeros años de vida, a los códigos de lo que en Chile se denominó *teatro imagen*. La opción por lo intersticial arraigada en La Puerta, se expresó en un primer momento en obras situadas “en el borde entre lo literario y lo dramático” (Barría), entre el arraigo en la palabra y una búsqueda entorno a otros recursos, gestuales y visuales, precisamente en el contexto de debates en torno a la renovación de lo teatral que enfrentaban el protagonismo del texto al énfasis en la puesta en escena (teatro imagen) a principio de los noventa. También, en el hecho de haber sido un grupo de procedencia universitaria, que escogía textos “cultos” de la tradición literaria y filosófica para montarlos con recursos teatrales ligados a la tradición popular, callejera, carnalesca, que era más ajena a la tradición académica en ese momento.

Mas tarde, su poética expresaría un giro más decidido hacia la dramaturgia —trabajando con textos chilenos y luego con escrituras provenientes de la dramaturgia europea contemporánea— dando lugar a una *política de la audición*, asociada a un nuevo énfasis que daba “espacio a la palabra como eje de la construcción escénica, entendida ésta sin embargo también como materia sonora y no sólo como significado, tesis o sentido [...]; y en segundo lugar, proponiendo esta técnica productiva de la escucha en la que los diversos materiales se conectan polifónicamente imponiéndose unos sobre otros” (Barría, 2008, 84).

La idea de umbral se expresó privilegiadamente, de ahí en más, en una lectura de textos europeos anclada al contexto latinoamericano, para activar problemáticas descartadas por las escrituras locales. También, en algunos recursos escénicos como la incorporación de aspectos biográficos de los actores en la puesta en escena. Ello da cuenta de los cruces que pueden darse, a nivel de la disposición del actor, “entre la ‘representación teatral’ y el ‘performance’ como un aporte personal al contexto de la obra en el sentido en que en este último se ve la vida del performer. El actor está trabajando con su propio material” (Rizk, 2001, 96). Aspecto que, como veremos, será muy importante en el giro, en sus últimas obras, hacia una *estética postdramática*.

Todo lo anterior, por otra parte, es inseparable de las mutaciones en la configuración de lo grupal en La Puerta a lo largo de su trayectoria, pues las formas organizativas y los procesos creativos están estrechamente ligados. La composición estructural de los miembros de La Puerta ha variado desde formas más colectivas, hacia disposiciones más flexibles, del modo núcleo/periferia. Por otra parte, a lo largo de sus 18 años de vida, las actividades de la compañía se han centralizado en el montaje de obras, de modo similar a La María o Teatro de Chile, lo

que marca una diferencia respecto a grupos que amplían su quehacer hacia otros rubros, como La Peste, Equilibrio Precario y La Patogallina.

Los cambios organizacionales que ha experimentado La Puerta a lo largo de su historia, también nos permitirá reflexionar en torno a *las definiciones de la autoría teatral al interior de los grupos*. Si bien cada compañía inscribe su autoría en términos de una *signatura o firma colectiva* dada por su nombre propio, se puede observar las distintas maneras en que se manifiesta en ellas, la relación entre autoría colectiva y autoría individual. Ya que consiste en una relación dinámica, la hemos planteado en términos de figura/fondo, en la medida que en distintos momentos de su historia, cada agrupación, en un juego de planos que sobresalen, puede volver más terso el contorno de la figura de un autor individual (director/dramaturgo), o bien resaltar el fondo colectivo (diversas autorías involucradas en el proceso creativo)³. Así, será crucial tener a la vista las variaciones en la *signatura colectiva* a lo largo del itinerario creativo de La Puerta. En especial al revisar también, las diversas estrategias de sostenimiento desplegadas por el grupo, así como la colaboración y negociación con los más diversos espacios institucionales, a lo largo de las distintas etapas de su trayectoria.

Este capítulo tendrá entonces tres apartados. En el primero veremos el contexto en el que surge la compañía La Puerta, para constatar cómo el grupo irrumpe y se posiciona en el campo teatral a lo largo de su primer ciclo de búsqueda creativa, en torno a una *política de la visualidad*. En el segundo apartado, constataremos las primeras inflexiones hacia una *política de la audición*; enfocándonos en una de las intervenciones del grupo en la Muestra de Dramaturgia Nacional, como una experiencia de tránsito entre el primer y el segundo ciclo de búsquedas creativas. Por último en la tercera parte, nos focalizaremos en las obras que La Puerta ha realizado de la mano de la dramaturgia europea contemporánea, donde veremos el giro hacia lo postdramático en sus obras. A propósito de los últimos montajes de La Puerta, nos detendremos también en algunas reflexiones sobre la internacionalización del grupo y sobre la activa posición que la compañía toma hacia el problema del público.

I. La posición intersticial de la signatura colectiva

No hay nada que sea más conmovedor que la capacidad que puede tener un actor y una actriz de generosamente prestarse para dar cuenta de una visión de mundo, que opina sobre ese mundo, y que

³ En relación al concepto de signatura colectiva como firma grupal, para concebir el problema de la autoría en las compañías teatrales y su dinámica en términos de figura/fondo ver: Carvajal, Fernanda. *Teatro La Puerta: resignificaciones de la signatura colectiva*; 2008, texto inédito.

hace un esfuerzo por querer comunicar esta percepción y esta visión de manera colectiva, no individual. Me subo al escenario junto con otros. Ese desarrollo, o ese procedimiento colectivo, cuando es producto del diálogo, me parece muy conmovedor.

Luis Ureta

La primera obra de la compañía fue *Comedia Funeraria* (1991), montaje de creación colectiva, gestado a partir de improvisaciones con textos de Nicanor Parra. La transferencia de textos poéticos de Parra al teatro tenía ya antecedentes; en 1970, el TIT⁴ había montado *Todas las colorinas tienen pecas* y en 1977, Teatro La Feria estrenó *Hojas de Parra*, lo que en el contexto dictatorial, tuvo como consecuencia un violento hecho de censura “indirecta”; el incendio de la carpa circense que Teatro la Feria utilizaba como escenario. Los actores de La Puerta, reanudan esta tradición⁵ fundando un estrecho vínculo con el poeta —ensayaron en algunas ocasiones en el living de la casa de Parra, quien además colaboró con el grupo en la búsqueda de financiamiento— y habilitando un proceso creativo que, en línea con las nuevas tendencias de la época, prescindía del texto dramaturgico convencional. En su lugar, ponía en práctica la escritura escénica en base a textos literarios e improvisaciones actorales, a cargo del director. Ello dio lugar a un montaje que producía un cruce entre cultura de masas, poesía y cultura pop, trasladando los textos de antipoesía al dispositivo del programa televisivo⁶.

Pero el hito que marcó la irrupción de La Puerta en el campo teatral, fue *Los Monstruos* (1993), una obra de creación colectiva con dirección de Luis Ureta, inspirada en versiones cinematográficas de los mitos de Nosferatu, Frankenstein y el Hombre Lobo, en la que en código grotesco, los actores utilizaban máscaras y el lenguaje corporal para caracterizar la ambigüedad entre lo monstruoso y lo humano. El escenario contemplaba un espacio despejado, con cubos blancos como única escenografía.

⁴ Taller de Investigación Teatral.

⁵ Esta tradición es reactivada también por otros grupos como Teatro Experimental ATEX, que el mismo año montó la obra *Parricidio*, también en base a textos del poeta.

⁶ “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 aerobic, 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”. (Ureta, 1998, 105).

Fue con este montaje, que la compañía accedió a una primera instancia de legitimación: el 1º Festival de Nuevas Tendencias Teatrales, organizado por la Universidad de Chile⁷. Tras el exitoso paso por este espacio⁸, la compañía fue invitada al Festival De Teatro de las Naciones, incorporando a *Los Monstruos* en la programación nacional. Finalmente, con este montaje ganaron su primer Fondart, para una itinerancia por la Región Metropolitana.

Caligrafías colectivas y políticas de la visualidad.

Durante sus primeros años, en una etapa que podemos delimitar entre 1991 y 1998, La Puerta se autocomprendía como *colectivo teatral*⁹, marcando una diferencia respecto a los modelos dominantes de la organización de los procesos creativos, que subrayaban la figura de un autor individual como motor y guía de la creación escénica.

La opción por el colectivo tenía también un sesgo generacional propio. No se trataba del modelo que caracterizó a los grupos de creación colectiva de los 70, como Ictus o Teatro El Ángel, ligados entre sí por premisas ideológicas compartidas y organizados en general en torno a cooperativas teatrales, que les daban una cierta estabilidad económica y permanencia en el tiempo¹⁰. Tampoco era el modelo que adoptaron compañías que, en torno a grupos muy numerosos, concebían el oficio como una forma de vida, con un sentido comunitario, impregnado de las significaciones festivas y rituales del teatro, a la manera del Teatro del Silencio o El Gran Circo Teatro. Ni siquiera como La Troppa, conformado por pares generacionales, estudiantes de la escuela de teatro de la Universidad Católica, que tenía la cualidad de retrotraer el quehacer teatral hacia la práctica artesanal, de taller, donde cada

⁷ Aunque, como veremos, La Puerta tiene en un primer momento, una relación divergente con su origen universitario entrando en conflicto y marcando distancia con algunos aspectos de su formación, esta primera instancia de legitimación aparece como signo de la inscripción de la compañía en la tradición de las escuelas de teatro que adquirirá continuidad a lo largo de su trayectoria, especialmente en la mediada en que el principal núcleo creativo de miembros, Luis Ureta y Roxana Naranjo, adquieran un importante rol como docentes en algunas de dichas escuelas. Pero en ese momento, a comienzo de los noventa, la tradición ligada a la formación universitaria, intentaba recuperar el rol protagónico que había tenido hasta al período previo a la dictadura, promoviendo espacios, que con menor o mayor éxito, se planteaban abiertos a la experimentación. Ver apartado sobre festivales universitarios en el Capítulo I.

⁸ El destacado desempeño de la compañía fue premiado con 5 galardones. Entre ellos podemos destacar el premio al mejor montaje, que compartió con la obra *Sótano* de la Séptima Compañía, *El sueño de Clara*, de Teatro Provisorio y *El Duelo*, de Rodrigo Pérez. También Roxana Naranjo y Andrés Céspedes fueron elegidos como mejores actores y Luis Ureta fue distinguido por su labor como director.

⁹ Gesto que comparte, en esos años, con un grupo como La Troppa, aunque desde poéticas muy distintas.

¹⁰ Es decir, grupos como el Ictus y la sala La Comedia o Teatro el Ángel y su sala homónima.

miembro manejaba todas las competencias del oficio en dirección opuesta a la especialización de tareas¹¹.

Los integrantes de La Puerta se habían formado en el espacio universitario intervenido y eran herederos de esa tradición, marcada por la especialización que divide el trabajo teatral entre roles de técnicos y artísticos. De ahí que aunque contaban con la colaboración esporádica de distintos diseñadores teatrales, eran ante todo un *colectivo de actores*. Ello definirá también su acercamiento al *teatro imagen*, en términos de un énfasis en lo visual, pero siempre al servicio de la actuación: “vestuarios, maquillaje, iluminación, [se utilizan] siempre dentro del marco en que estos aspectos apoyan *los hallazgos actorales*” (Ureta, 1998, 110).

La creación dramaturgica había estado ausente del proceso de su formación¹². Y esto, en parte había promovido la idea dentro del grupo de que el texto se elaboraba recogiendo elementos de las improvisaciones, en un ida y vuelta: había un proceso escritura, que luego se probaba y retroalimentaba en el ensayo. Esta metodología empleada por La Puerta en esos años, proponía una forma horizontal de comprender la autoría: aún cuando Luis Ureta asumiera el rol de organizador, era la intersección de los aportes de cada uno de los miembros del grupo, lo que daba lugar a un texto performativo producido colectivamente. En ese contexto, la figura del dramaturgo aparecía como individual, externa y en cierto sentido cargada de una autoridad, asociada al mandato de la formación universitaria:

Buscábamos diferenciarnos del teatro que tenía al texto como punto de partida, que consideraba al dramaturgo como el sujeto al que debía uno remitirse para querer decir algo [...] queríamos liberarnos de lo que habíamos hecho habitualmente en la escuela (estamos hablando de la época de recién egresados), de asumir textos o estructuras dramáticas más o menos convencionales. En ese sentido, las primeras obras no tenían un desarrollo cronológico, y apelaban más bien a una fuerte presencia de imágenes en alguna medida inéditas, por lo menos para nosotros, y suponíamos también que para el resto de la audiencia (LU2)¹³.

¹¹ Los integrantes de La Troppa, abocados a la manufactura de cada uno de los elementos y engranajes que componían la maquinaria de sus obras, redefinían lo colectivo a partir de la disolución entre roles de diseño y actuación.

¹² Ureta señala: “no tuve cursos de dramaturgia en la escuela, no existía” Entrevista realizada en Noviembre del 2006 en adelante LU1.

¹³ Entrevista realizada e Luis Ureta en diciembre del 2007, en adelante citada como LU2.

Este alejamiento de la dramaturgia en sentido convencional, obligó al grupo a recurrir a otros métodos y materiales teatrales, a abrirse a otros espacios formativos no institucionalizados, para generar una serie de cruces que impregnaron su caligrafía escénica. Así, las primeras obras de La Puerta, fueron afectadas, contaminadas, influidas por el trabajo teatral y la metodología de actuación elaborada por Andrés Pérez, con quien Luis Ureta realizó un taller a comienzo de los noventa, fuera del espacio universitario.

De un modo equivalente a las innovaciones escénicas introducidas por Ramón Griffero, Andrés Pérez, desde una vertiente distinta que tenía mayor arraigo en la tradición y el imaginario popular, introdujo en la escena nacional una serie de modificaciones a la concepción de puesta en escena asociables al teatro postmoderno. En efecto Juan Villegas, aludiendo a la tipología de teatro postmoderno propuesta por Alfonso de Toro¹⁴, sitúa el teatro de Pérez dentro de la categoría de *teatro multidimensional*, que integra diversos géneros artísticos en una obra total, donde lo gestual, antes que la palabra, rige la configuración dramática de la obra: “en el caso de las producciones de Andrés Pérez, no se llega a la eliminación del discurso verbal, pero es evidente que los signos visuales, auditivos y gestuales se magnifican en relación con los discursos dominantes en Chile antes del regreso de Pérez al espacio escenográfico nacional” (2002, 134). Así, en el marco de los nuevos lenguajes que comenzaban a introducirse y reconfigurarse en el campo nacional, podría decirse que el contacto con Andrés Pérez —quizá de modo más revelador que los aprendizajes universitarios—, marcaron este primer ciclo de búsquedas estéticas de la compañía, situándose así en un lugar intersticial, tanto a nivel estético como organizativo. Sobre la experiencia junto a Pérez, Luis Ureta, cuenta:

Hice un par de talleres con Andrés Pérez. Y ahí, la idea de que los personajes eran entidades independientes del actor, que el actor era poseído por los personajes y el teatro debiera ser una instancia que muy poco tuviese que ver con la vida, y que mucho debiera tener que ver con la poesía, con lo insólito, lo inaudito, lo que no vemos, fue una cuestión que me resonó mucho. Y los primeros montajes adherían a esa visión del teatro, en ese sentido, cuestiones que hoy me parecen muy interesantes como la biografía del propio actor, la problematización de la ficción y la realidad, eran cuestiones que en esa época no tenían lugar (LU2).

El trabajo teatral de La Puerta, estuvo en un primer momento, marcado por la huella del trabajo pedagógico de Andrés Pérez. Son huellas, indicios, justamente, porque las obras montadas por la compañía en este ciclo creativo — obras estilizadas, eclécticas y alegóricas —

¹⁴ Véase: Capítulo Fragmentos Contextuales.

se distanciaban en no pocos aspectos de la poética que Andrés Pérez hilvanó en sus obras junto al Gran Circo Teatro. En efecto, no hay en las obras de La Puerta, rastros del apego a textos de la tradición popular chilena, de los códigos circenses, de la importancia dramática y semántica de los objetos, de las escenografías en muchos casos realistas, o de la continua incitación de la participación del público, tan propias del carácter festivo que distinguía el teatro de Pérez. Aun así, había una marca en la reapropiación que hizo La Puerta del concepto de personaje, así como en la revalorización de los aspectos sonoros, plásticos y corporales, que habían estado ausentes en la formación universitaria que ellos habían tenido.

De este modo, las primeras obras de la compañía, *Comedia Funeraria* (1991), *Los Monstruos* (1993), *Cagliostro* (1994), *Zarathustra* (1995), o *Ulises* (1996), basadas en textos poéticos, filosóficos y literarios, permitían a la compañía adentrarse en un repertorio de personajes universales, aparentemente desligados de la coyuntura inmediata, pero que debido al proceso de aprendizajes, duelos, conflictos, búsquedas y resoluciones que éstos presentaban, ofrecían claves que se tornaban significativas para un presente que todavía resentía las heridas que la dictadura había dejado en el cuerpo social y en las biografías individuales. Para una generación que se replanteaba los términos de su politicidad, sin necesariamente oponer lo individual a lo colectivo, lo afectivo a lo político; el mito, la alegoría, y lo poético, aparecían como recursos restauradores. Así, Ureta señalaba, que estas obras apelaban “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 *Zarathustra*— pero siempre épico” (Ureta, 1998, 111). Resuena en las palabras del director, lo apuntado por Hurtado en relación al teatro de los noventa:

Hay una necesidad de tal sensibilidad emocional y psíquica de reubicar al sujeto en sus coordenadas fundamentales, haciendo explotar las contingencias para remontarse a los factores originarios, que pareciera *necesario remitirse al mito y al rito para poder asirlos*. Es justamente ese tipo de lenguaje el que es capaz de iluminar simultáneamente zonas profundas de la siquis como los fundamentos antropológicos y culturales de larga data histórica. Entonces, sin ocultar o evadir el enfrentamiento de la memoria histórica reciente, se metaforiza esta realidad en un ámbito traspuesto, que lo engloba y proyecta en el espacio y el tiempo (Hurtado, 1997, 19, el subrayado es nuestro).

A nivel de las formas y lenguajes escénicos utilizados, La Puerta modeló su caligrafía escénica en torno a una *política de la imagen*. La mayoría de estos montajes concebían el espacio como superficie abstracta, metafórica, con escasa incorporación de utilería como decorado y una iluminación que utilizaba diversas gamas de colores. Así, en *Cagliostro* el

diseño espacial —a cargo de Gastón Vega, como en la mayoría de estas obras—, consistía en un panel de madera figurativo, de estilo constructivista, dibujos de alquimia en el suelo, y una activa iluminación que envolvía cada cuadro con un color específico, mientras que *Zaratustra* contaba con un espacio circular que buscaba materializar el eterno retorno¹⁵.

Las obras contaban con una variada galería de personajes, que obedecían a tipos arquetípicos (de modo que los actores hacían más de un papel) y el trabajo actoral siempre incorporaba recursos cómicos, bufonescos. La música era enfatizada como elemento dramático, que dialogaba o entraba en tensión con los demás elementos, y en ocasiones era creada especialmente para la obra, como en el caso de *Zaratustra*, donde contaron con la colaboración del músico Pablo Toledo. La composición plástica se bosquejaba especialmente sobre el cuerpo del actor a partir de coreografías, maquillajes, máscaras o vestuarios alusivos y vistosos. Aquí es interesante mencionar el caso de *Ulises*, donde los diversos personajes mitológicos que encuentra Ulises en su trayecto —como el cíclope o las sirenas—, son personificados por los actores, a partir de recursos plásticos que trasladan algunos dispositivos del teatro callejero a la sala. También se utilizan en ese montaje títeres con manipuladores a la vista y teatro de sombras. Por último, los rasgos que cuestionaban la representación como sistema unitario de sentido, aspecto definitorio de lo postmoderno en la práctica escénica, se asociaban a las rupturas de la cuarta pared y la dislocación de la estructura dramática aristotélica.

Es preciso resaltar también, a nivel organizativo, un aspecto fundamental para los miembros de la compañía: las afinidades afectivas y la amistad aparecen fuertemente realizadas en esta etapa, lo que será una constante a lo largo del itinerario del grupo. Ureta señala que éstas son una “condición indispensable para la existencia y sobre todo para la continuidad” pues “sin las personas que hoy dan materialidad al grupo, nuestro quehacer creativo distaría mucho de la productividad que nos ha caracterizado”, agregando:

[...]independiente de las búsquedas estéticas, de eventuales logros escénicos [...] es la trama de lazos afectivos... la 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 (Ureta, 1998, 104, el subrayado es nuestro).

¹⁵ El eterno retorno es un concepto temporal propuesto por Friederich Nietzsche en distintos textos, y que a grandes rasgos, se refiere a una concepción circular de la historia y el transcurso de los acontecimientos, que se opone a la idea de la historia como una línea recta que avanza en forma progresiva.

El motor afectivo sobre el cual La Puerta ha entendido su quehacer teatral, tal como señala Ureta, es refractario a la profesionalización promovida desde el espacio académico, como principio privilegiado y acreditación del trabajo teatral. La configuración de lo colectivo en torno a la amistad, también es renuente al presupuesto de la emergencia y consolidación de un teatro de directores y a aquellos discursos afines que han concebido a la agrupación teatral como un modelo residual, propio de décadas anteriores. Así, aunque desde un primer momento Luis Ureta asumió el rol de director retirándose de la actuación¹⁶, en este ciclo creativo La Puerta se caracterizó resaltar una *signatura colectiva* donde era el *fondo* de lo colectivo el que ocupaba el primer plano, desdibujando los contornos de la *figura* de un autor individual. Podríamos entonces pensar que La Puerta aparece a principio de los noventa, como una figura sintomática, como un antecedente o *umbral hacia* formas posteriores de agrupación, especialmente entre los teatristas más ligados a la tradición universitaria, que surgieron a partir de la segunda mitad de los noventa.

II. El giro hacia una política de la audición y las redefiniciones de la signatura colectiva.

Apertura hacia la dramaturgia y posicionamientos institucionales.

El primer ciclo de búsqueda de La Puerta, tendió a cerrarse alrededor de 1998, cuando el grupo comenzó a incorporar el texto dramaturgico tanto de autores nacionales como extranjeros (la obra que marca este giro es *Cocodrilo* del dramaturgo Paco Zarzozo¹⁷), lo que trajo consigo una reestructuración de la organización del trabajo creativo y una nueva conjugación de lo grupal. Se produjo un relevo de buena parte de los miembros permanentes del grupo, y se unieron a la compañía actores de una generación más joven, que entraron en contacto con Luis Ureta a través de su labor de docencia. Así, Roxana Naranjo cuenta: “Después entró gente del Gustavo Meza, porque casualmente el Luis hizo clases ahí. Entonces el Luis empezó a tomar el rol de director que llama, que invita actores, y coincidió que estas

¹⁶ La única obra de la compañía donde Luis Ureta se desempeñó como actor fue en *Comedia Funeraria*.

¹⁷ Entre 1998 y 2003, La Puerta realizó las siguientes obras: *Dios ha muerto* (2000), de Marco Antonio de La Parra; *La Cándida Eréndida*, 2001, *El juego de las palabras* (2001), de Peter Handke; *Edipo Asesor* (2001), de Benjamin Galemiri; *Esperpentos Rabiosamente Inmortales* (2003), de Juan Radrigán, *Los Negros*, de Jean Genet, *Tengo un tumor en el Espíritu*, de Peter Brook (2003)

personas que llamó, eran amigos, y que son personas sumamente generosas y talentosas” (RN)¹⁸.

El grupo comenzó a adquirir una estructura más clásica en la que el director, como un orquestador de la puesta en escena, guiaba el proceso de ensayos, cambiando el procedimiento de creación colectiva que primaba en la etapa anterior. La figura de Luis Ureta como director tendió así a volverse más nítida y visible, dejando en un trasfondo más difuso la confluencia de las otras autorías, actorales y de diseño, que participan en el proceso creativo, afectando los términos de la *signatura colectiva*, probablemente debido a la escisión del grupo¹⁹, que llevó a una flexibilización de la estructura más cohesionada que la compañía tenía en los primeros años.

Aunque montaron otros textos extranjeros (entre los que jugó un papel emblemático *El juego de las palabras* de Peter Handke), nos parece relevante focalizarnos aquí en el montaje del texto de un autor nacional. El año 2001, La Puerta participó en la VII Muestra de Dramaturgia Nacional²⁰ poniendo en escena *Edipo Asesor*, de Benjamin Galemiri.

Resulta significativo el modo como se definió la participación de La Puerta en el certamen. En una propuesta que volvía a resaltar el sentido de colectivo de este grupo, al ser convocado como director, Luis Ureta decidió llamar a los actores de la compañía: “consideré importante utilizar este capital (lenguaje y estética común, lazos afectivos pre existentes, comprensión de los procesos de trabajo, conocimiento de las potencialidades de cada uno de los intérpretes, entre otros factores) a fin de facilitar este breve proceso de montaje (un mes y medio)” (Ureta 2002, 20). De este modo, en un gesto quizá no inédito, pero por lo menos

¹⁸ Entrevista a Roxana Naranjo, realizada en noviembre 2006 en adelante RN.

¹⁹ Nos referimos a la escisión que sufrió la compañía, con la salida de Paula Zúñiga, Daniel Alcaíno y Andrés Céspedes, que luego darían origen al Teatro El Cancerbero.

²⁰ El año 2001, La Muestra de Dramaturgia Nacional sufrió diversas modificaciones (que luego no se tradujeron en medidas permanentes). En primer lugar cambió de nombre pasando a llamarse Concurso Abierto de Teatro Chileno Contemporáneo; también cambio de escenario, trasladándose desde el Anfiteatro del Museo de Bellas Artes a la sala San Ginés de Bellavista, y por último, con el fin de ganar un lugar más distintivo respecto a otros festivales estivales, se realizó en temporada invernal, en julio. Además se introdujeron cambios en las bases, diferenciando entre autores consolidados y autores emergentes para la elección de textos. Y en un incipiente gesto de descentralización, se extendió, por primera vez, parte de la Muestra a Valparaíso y Concepción. Para esta VII versión, se presentaron un total de 77 textos, de los cuales nueve fueron seleccionados para su puesta en escena. Una vez finalizada la Muestra, dos de los montajes presentados pasaron a cartelera, logrando exitosas temporadas: *Edipo Asesor*, fue estrenada en el teatro San Ginés²⁰, y *El desvarío* de Jorge Díaz, dirigida por Alejandro Trejo, se exhibió en el Teatro Antonio Varas. Ambos montajes, fueron elogiados por la crítica, que señaló que “con ambas obras, destacadas en La Muestra de Dramaturgia, un público más masivo tiene ahora acceso a un teatro de fuerte actualidad, a una reflexión sobre el país y a propuestas textuales y escénicas que rompen con los acostumbrados límites de nuestra inveterada vocación por el realismo” (Piña, 2001, E9).

inhabitual y ciertamente fructífero, Ureta reditúa la entidad compañía en una instancia que se caracteriza por convocar a directores, subrayando la *signatura colectiva*, echando luz sobre el fondo tras la figura, en un espacio que promueve las autorías individuales (lo que muestra que las dinámicas entre figura/fondo en las compañías teatrales, a diferencia del teatro de director con elencos, se encuentran en permanente transformación y pueden operar de diversas maneras). Así, el propio director señalaba en una nota publicada en El Mercurio “‘No es lo mismo encargarle una obra a un grupo establecido que a una suma de actores convocados por un director’, dice refiriéndose a la formula mas utilizada en la Muestra” (*El Mercurio*, 1 de agosto 2001, C12).

Edipo Asesor

Edipo Asesor, el texto dramaturgico de Benjamin Galemiri que montó La Puerta, yuxtaponía temas como el sexo y el poder, trasladando el mito de Edipo al escenario de los asesores políticos. Así, la pieza alude a nuestra realidad política, haciendo referencia a todo el mecanismo que rodea a un Estado que quiere minimizar su rol ejecutivo, delegando fragmentariamente la elaboración y ejecución de sus políticas públicas a diversas consultoras y organizaciones privadas. Como señala Rizk:

La trama de este *Edipo Asesor* neo bíblico, con ribetes de tragedia griega, como indica el título, se desarrolla en el palacio del Rey Saúl a donde llega el nuevo asesor, Oziel, a reemplazar con sus ideas novedosas al antiguo asesor Jeremías. Al utilizar aunque obviamente en tanto *parodia*, la tragedia griega y *desplazar el énfasis de la figura del héroe griego en conflicto con su destino, al asesor manipulador*, Galemiri no solo está invirtiendo el rol que cumplían los cortesanos de antaño al colocar en un primer plano su función coral, si no también, redefiniéndolo para un presente (Rizk, 2008,7, el subrayado es nuestro).

En su agudo análisis del texto, la autora interpreta la figura del asesor, icono de la política chilena de los noventa, como un “enclave autoritario”, surgido en la dictadura a modo de relevo del político tradicional. Así señala que Galemiri opta por concentrarse en el período de transición, tomando la figura del asesor para tematizar las contradicciones de este proceso, bajo un orden jurídico establecido por la dictadura —expresado en la actual vigencia de la Constitución de 1980—. Para Rizk el escritor dejaría ver cómo, “sin la presencia de estos asesores [...] el andamio político, económico, social, sobre el que se mantienen las instituciones presentes, no se hubiera podido construir. El dramaturgo en este sentido está estableciendo una

continuidad entre la narrativa histórica del máximo héroe o rey tirano (como se lo quiera llamar) y el manejo administrativo del Estado” (7).

Desde esta perspectiva, Galemiri aparecía como una de las voces que “erosionan con sus discursos las hegemonías culturales que hicieron posible los excesos de violencia a los que llegaron las dictaduras” (5). El dramaturgo estaría enfatizando “que la transición del militarismo a la democracia no es un proceso libre de conflictos internos, siendo la misma definición de la democracia la que está en juego” (13). Como evidencia de un sistema institucional más proclive a la inclusión que al rechazo, *Edipo Asesor*, fue uno de los textos más valorados en el marco de una instancia financiada y fomentada por el propio aparato estatal impugnado por Galemiri. Justamente, porque uno de los objetivos más arraigados en La Muestra, es que los textos seleccionados abran una “reflexión sobre el Chile actual” (Piña), que “puedan permitir que la sociedad chilena se mire en un espejo refractario, que algo le pueda revelar” (LU2).

En el texto titulado “Encuentro de dos poéticas”, publicado en la *Revista Teatrae n°5*, Luis Ureta reflexiona sobre los desafíos que, en su momento, implicó para La Puerta, montar *Edipo Asesor*: Para el director, la poética escénica de la compañía, caracterizada por “un lenguaje escénico evocador de un carácter simbólico, la generación de atmósferas y la selección de textos cargados de una fuerte impronta poética” (22), contrastaba con la poética dramática de Galemiri “por lo general brutal, disparatada”, que “linda entre la cita culta y el comentario pedestre” (22).

Este choque o divergencia entre ambas poéticas, marcó la lectura que La Puerta hizo de la obra de Galemiri, generando un desplazamiento de algunos de los requerimientos originales del texto. Por un lado, había un desfase entre la edad de los actores y de los personajes, que Ureta aprovechó como “un elemento distanciador que permitiría tanto al actor como al público, comprender la obra desde un punto de vista más racional que emocional” (Ureta, 2002, 21)²¹. Por otra parte, si bien Galemiri proponía que *Edipo Asesor* fuera la obra con “más locaciones que haya habido en la historia del teatro” (22), La Puerta se limitó a utilizar el palacio del rey Saúl como “locación” única, produciendo, a través de la banda sonora, algunos de los espacios suprimidos. También — utilizando como referencia el film *Relaciones Peligrosas*, de Stephen Frears— se utilizaron vestuarios del siglo XVII, que se intercalaron con coreografías en base al

²¹ Ureta señala que renunciaron a caracterizar a los personajes, de modo que “la apropiación de las edades de los personajes se concentrarían (...) en la comprensión del valor que aquella información adquiriría a nivel referencial” (Ureta, 2002, 22), lo que puede relacionarse, por ejemplo, en el caso de los asesores Oziel (el joven) y Jeremías (el viejo) con las figuras entre el asesor dictatorial/concertacionista, como señalábamos arriba.

ritmo de mambos y melodías medievales. Un aspecto novedoso, fue la inclusión de las didascalias del autor en la voz del “coro esperpéntico”, recurso que no se había experimentado antes con los textos de Galemiri. Por último, a nivel de la dramaturgia, la compañía puso hincapié en el padecimiento de los personajes:

La risa burlona de la escritura de *Edipo Asesor* escondía a nuestro juicio, un gesto de desasosiego del que no nos quisimos desentender. En otras palabras, la simulación de la tragedia misma: Edipo, voilá. Intentamos con nuestra versión de *Edipo Asesor* que este padecimiento lograra encontrar su expresión escénica, de ahí el giro estilístico de la obra al momento de la revelación de Oziel a su padre ‘usted me tiró a las aguas del Mapocho, padre’, o la insinuación al menos de este giro (Ureta, 2002, 22).

Este vuelco hacia lo existencial, marca una lectura distinta de la obra a la que hace, por ejemplo Rizk, quien leía el recurso de la tragedia griega en términos de parodia. A diferencia de esa interpretación La Puerta impregnó la obra de una atmósfera existencial, en un apego más fiel a los códigos de la tragedia. Así, Ureta cuenta:

El hincapié en el padecimiento de los personajes, era para él una cuestión bastante infrecuente: que sus obras fueran entendidas desde un lugar más doloroso y no fundamentalmente en un juego verbal. A mi me parecía que si aparecía Edipo citado, debía haber dolor, sin perder por cierto el sello que tiene Benjamín en su escritura, que dice relación con la proposición de situaciones muy teñidas por el humor, la ironía. Pero que creo que si se implementa o utiliza el mito griego debía también incorporarse esta otra arista. Y en ese sentido tratamos de que existiera una corriente subterránea debajo de toda esa parafernalia grandilocuente que el texto impone (LU2).

Todo lo anterior, hizo visible cómo la conjugación de dos poéticas fuertemente asentadas —la de la escritura escénica por un lado y la dramaturgia por otro—, generó un diálogo productivo, que dio lugar a una obra singular dentro de la producción tanto de La Puerta como de Galemiri²².

²² Ello fue resaltado por la crítica, que señaló, por ejemplo que “se consolida una nueva pareja creativa en el teatro”; que “la sintonía entre Ureta y Galemiri no registra evidencia anterior” (*El Mercurio*, 2001, 1 de agosto), o que se asentaba “una de las dramaturgias chilenas mas renovadoras de los últimos años en Chile, potenciada por el rigor de la compañía *La Puerta*” (Piña, 2001, E9). Así, se hacía efectiva, en un nivel micro, la maniobra del umbral, como señala Ureta: “*La Puerta* se abrió a Galemiri y Galemiri se abrió a *La Puerta*” (Ureta, 2002, 22).

Así, el hecho de que la obra adquiriera una vida propia, que se prolongó más allá del evento de La Muestra (haciendo efectivo, por lo demás, uno de los objetivos más importantes, pero pocas veces alcanzados de esta instancia: que los montajes pasen a la cartelera nacional), no sólo se asocia a la cualidad del texto de Galemiri, a la sensibilidad e ingenio de Ureta para dirigirlo y de La Puerta para ponerlo en escena, sino también, a la existencia de la entidad compañía, que pudo darle esa forma excepcional y la continuidad en el tiempo.

Por último podríamos relacionar, la incorporación de *Edipo Asesor* al itinerario creativo de La Puerta, con algunos eventos que sucedieron inmediatamente después del montaje de esta obra. El primero de ellos, se relaciona con que Luis Ureta y La Puerta, con sus 10 años de vida fueron destacados, el mismo año 2001, por el Círculo de Críticos de Arte. En concordancia con los criterios sobre lo teatral predominantes en el campo teatral, estrechamente vinculados a los parámetros establecidos por la Muestra de Dramaturgia, es posible pensar que dicho reconocimiento también haya sido favorecido por el exitoso montaje del texto de un autor nacional, para una compañía de indudable rigurosidad y calidad estética, pero que a lo largo de su trayectoria había privilegiado textos poéticos que derivaban en una dramaturgia para la escena, y que en general, había tomado textos de dramaturgos extranjeros. Con ello, la compañía consolidaba su posición en el campo teatral nacional, de modo, que por ejemplo, seis años más tarde, el año 2006, Luis Ureta será llamado a asumir la función de director artístico y presidente del jurado de la XII Muestra de Dramaturgia Nacional.

Por último, *Edipo Asesor* constituyó también un puente para retomar el contacto con el Goethe Institut —inaugurado con el montaje de *Zaratustra*, que tuvo una temporada en el centro cultural— vínculo que ha sido determinante desde entonces en la trayectoria del grupo. En efecto, Luis Ureta señala que: “el director del Goethe fue a ver una versión que hicimos del *Edipo Asesor*, de Galemiri, y muy contento con el trabajo escénico de esa obra, me invitó a participar del segundo Festival de Dramaturgia Europea contemporánea, y desde ahí seguimos trabajando durante 4 años con textos alemanes” (LU1).

III. El umbral hacia los campos metropolitanos

El giro hacia lo postdramático

Una de las cosas que me parecen importantes de mi encuentro con la dramaturgia europea es el nivel de problematización del sistema económico, que es algo que he echado de menos en nuestra escritura: el modo en el que el neocapitalismo incide y afecta nuestro comportamiento, nuestra vida barrial, que está desapareciendo, nuestras relaciones interpersonales, etc.

Luis Ureta

Para el cambio de milenio, el campo teatral había adquirido una mayor complejidad: se habían diversificado las salas teatrales, las escuelas de teatro, los festivales y muestras tanto nacionales como internacionales. En este contexto, La Puerta manifestó una nueva inflexión en su itinerario. Por una parte, el grupo consolidó su estructura en torno a un núcleo creativo —el director Luis Ureta, la actriz Roxana Naranjo y el productor e iluminador Cristián Matta— que convoca a actores de una periferia más o menos estable (en la que destacan los actores Macarena Silva, Marcela de la Carrera, María Paz Grandjean y Andrés Velasco, entre otros). Y por otra, se da inicio a una intensa exploración escénica en torno a la dramaturgia europea contemporánea. Así, esta etapa, ha ido de la mano del fortalecimiento de la figura de Luis Ureta como director teatral y a la vez, de una progresiva redefinición de lo colectivo, que vuelve a remover la disposición entre la figura/autor y el fondo/compañía.

A nivel de las poéticas, el primer antecedente en este nuevo camino exploratorio, fue la obra *El Juego de las preguntas*, de Peter Handke, donde la compañía comenzó a trabajar con mayor énfasis sobre elementos reflexivos que inscribían en escena indicaciones en torno a la propia práctica teatral, en un giro formal autorreflexivo o *metateatral*. Como señala Pavis, la metateatralidad refiere a aquél teatro que se “auto representa”, donde “la escenificación no se conforma con contar una historia, sino que refleja el teatro y reflexiona sobre él, integrando este reflejo/reflexión más o menos orgánicamente en la representación. En este caso, y a diferencia de la representación brechtiana, ya no es únicamente el actor quien revela su relación con el papel, sino el conjunto del equipo teatral que se escenifica en segundo grado” (Pavis, 2008, 290). En torno al montaje de *El juego de las preguntas*, Ureta comenta:

Quizás sea de las primeras obras que nosotros asumimos como colectivo en donde el teatro se mira a sí mismo, la realidad se cuestiona a sí misma, una obra en donde un par de personajes, el actor y la actriz, debaten sobre su quehacer. De manera incipiente esa disquisición se ha seguido proyectando en nosotros. Lo propio ocurre con el título de la

obra, esto de hacer preguntas más que querer entregar respuestas, es una cuestión que sigue resonando en nosotros de una manera bien persistente (LU2)²³.

Pero lo que podría considerarse un hito fundamental, que marcó el giro hacia el segundo ciclo de búsqueda de la compañía, fue el contacto con la obra del director y dramaturgo alemán René Pollesch, producido durante el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea organizado por el Goethe Institut. Fue en el marco de este festival que la compañía montó dos textos de Pollesch: *Hedi Ho ya no trabaja aquí* (2002) y luego *Sex, según Mae West* (2004).

Este dramaturgo propone un teatro que tiene su propio *modus operandi*, donde el texto dramático no imagina personajes, sino que ha sido escrito para las actrices que trabajan con el director, aspecto que resalta la dificultad que tienen los textos de este autor para ser montados en otros contextos, por otros teatristas). Se trata de una dramaturgia que se caracteriza por presentar una suerte de negación a ser interpretada: al prescindir de personajes, rechaza la caracterización actoral y cómo única didascalía, tiene, por ejemplo, indicaciones para el trabajo vocal, específicamente el uso del grito en ciertos pasajes.

Es con este y con otro tipo de textos europeos que se instala en la poética de La Puerta, lo que Barría distinguió como un giro hacia una *política de la audición o de la escucha del material*, que viene de la mano de una política visual despojada, donde se dejan atrás recursos como la máscara, el maquillaje expresionista y el vestuario de caracterización que primaban en las primeras obras del grupo. Y es que, tal como sucede con la escritura dramática de Pollesch, buena parte de los textos de dramaturgia europea contemporánea, plantean una recodificación de lo teatral en términos de una *resistencia a la representación*, dando paso a lo que se ha

²³ Es interesante apuntar que el montaje de esta obra significó un importante esfuerzo para la compañía en términos de producción; pues se montó y estrenó en el Museo Salvador Allende: “el espacio era una antigua capilla con piso de tierra, muy deteriorada, estoy hablando de un espacio de 10 por 20 metros. Y el trabajo fue muy intenso porque significó hacer un teatro... bueno esa ha sido la historia de nuestro grupo, digamos, donde llegamos hacemos un teatro... hay que poner graderías, colgar focos, hacer la instalación eléctrica, en fin, armar las condiciones para que la obra habite ese espacio y el público pueda estar en alguna medida cómodo” (LU2). Además, en este montaje comenzó a colaborar con el grupo Cristián Matta, quien asumió roles de producción, estableciendo vínculos con empresas, para conseguir los materiales necesarios para la escenografía, que en este caso eran sal y fierro, instalando la modalidad del trueque: “A la empresa de fierro, yo a cambio le ofrecí entradas para sus clientes y una carta de acuerdo con un medio, radio cooperativa, en que iba a aparecer que su empresa auspició la obra, entonces es una oferta interesante (...) la empresa al principio no tenía mucho interés porque sus clientes normalmente no iban al teatro. Pero yo le dije bueno, si no van todos sus clientes, pueden ir todos sus trabajadores (...) nosotros nos dimos cuenta que ellos ocuparon todas sus entradas, y fueron o sea, obreros metalúrgicos, recepcionistas, secretarías, juniors, gerentes de producción” (entrevista a Cristián Matta, noviembre 2006)

denominado como *teatro postdramático* (Lehmann)²⁴, categoría que será productiva para comprender las obras más recientes de La Puerta.

A diferencia de lo que sucedía con las primeras obras de la compañía, que cuestionaban la estructura aristotélica y la cuarta pared, o más adelante, cuando usaban el recurso de la *metateatralidad* con la introducción de elementos autorreflexivos en escena, el *teatro postdramático*, no tiene como eje poner en crisis la representación, ni dislocar el presupuesto del teatro como espejismo de lo real sino que plantea que: “A diferencia de lo que ocurría en las vanguardias, este teatro ya no tiene como punto de llegada el cuestionamiento de un modelo de representación unitario y con ello la denuncia de los límites del sentido lógico, de la verdad o de las abstracciones racionalistas, sino que este estado se adopta ya como punto de partida previo” (Cornago, 2006, 225). Lo postdramático busca conducir a la representación hacia sus límites, a sus zonas de resistencia, donde ésta queda cancelada, desequilibrada, habilitando la irrupción de una experiencia inmediata con “lo real”. Esas resistencias a la representación acontecen como infiltraciones de la materialidad física y gestual del cuerpo, como la *autorepresentación* del actor, que “ofrece su presencia a la escena”, rechazando su rol de significar otra cosa:

Se hace pasar la obra por un mecanismo de desestabilización en paralelo a un violento trabajo con el cuerpo que busca la apertura de un espacio de intensidades, lo que exige un movimiento hacia los márgenes del espacio consensuado y convencional de la representación tanto a nivel físico como lógico. Así se consigue crear un espacio otro de (re) presentación que solo puede hacerse visible de manera preformativa, es decir, como acción en proceso, como acontecimiento y presencia inmediata. No es sólo un espacio de negación, sino sobre todo y en primer lugar, un espacio de afirmación de unas intensidades expresadas en modo sensorial antes que intelectual” (Cornago, 2006, 231-232).

La escena se concibe así como un momento vivo, en proceso, en tránsito, antes que como un resultado o un objeto artístico consumado. Ahora bien, si los elementos performáticos, la materialidad corporal, sonora y espacial saltan aquí a primer plano, lo cierto es que el teatro postdramático no implica la desaparición de los aspectos semánticos de la puesta en escena — los signos teatrales asociados a elementos escenográficos o acciones dramáticas concretas—; más bien unos y otros aparecen tensionados. Y no niega tampoco el texto, más bien, entabla una

²⁴ El concepto teatro postdramático fue acuñado por Hans-Thies Lehmann. Para mayores referencias ver: Lehmann Hans-Thies, *Postdramatisches Theatre*. Frankfurt am Main: der Autorensn, 1999 o la traducción francesa: Lehmann Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique*, (trad. Philippe-henri Ledru). Paris: L'Arche, 2002.

relación de fricción con el plano textual, interroga la verdad de la palabra de modo que ésta no puede ya funcionar de manera ilusionista, transparente o armónica (Cornago, 2006).

Eso es lo que sucede en efecto, en *Sex según Mae West*, obra-disertación, que toma como punto de partida los constructos en torno a la subjetividad femenina (la figura de la prostituta, los estereotipos sobre el amor y la sensibilidad femeninas), para trazar una implacable crítica al neocapitalismo, cuya operatoria se habría infiltrado en las esferas más frágiles de la intimidad²⁵. Las actrices ponen en escena un torrente discursivo a tres voces que introduce algunas acciones dramáticas²⁶, y cuyo hilo conductor se monta en una densa argumentación social y filosófica, que el espectador difícilmente puede captar en una sola mirada de la obra. Este torrente es fisurado por el grito, que irrumpe a modo de trastorno neurológico, remedando el *síndrome de Tourette*²⁷ (Ibacache, 2005). El grito como gesto vocal que subraya frases puntuales (muchas de las cuales se repiten una y otra vez), en un importante esfuerzo muscular de las actrices, produce un exceso físico, un momento de desestabilización, que entra en tensión con la excesiva intelectualidad del texto. Y aunque el grito, como resistencia a la interpretación semántica, puede tomarse sólo como lo que es —un grito—, lo cierto es que el excedente físico, el agotamiento físico que implica el grito para la actriz, y no sólo la reiteración de la palabra pronunciada, operan como refuerzo ideológico, en una obra que justamente, tematiza la explotación simbólica del rol de la mujer en el capitalismo avanzado.

Otro elemento que se añadía al espacio de tensiones y resistencias que componía la puesta en escena de *Sex...*, en su intento por llevar la representación a sus límites, fue el hecho de que las actrices introdujeran elementos autobiográficos en algunos fragmentos de la obra. De esa manera, se producía una zona difusa, en que la propia vida de la actriz quedaba implicada en el proceso escénico. Por ejemplo, Tatiana Molina, decía un texto que refería a pasajes de su vida familiar y de pareja y hacia el final de la obra, con un susurro, Roxana Naranjo pronunciaba el nombre *Luis*, dirigiéndose a Luis Ureta, su pareja en la vida real en ese momento y director de la

²⁵ Así, sobre el texto Pollesch comenta: “Si en una obra se une la sexualidad con el dinero seguramente no habrá problemas. Todos estarán de acuerdo. Pero si relacionamos amor con dinero, veremos que la sociedad no lo tolera. En *Sex...*, tratamos de unir justamente esos dos conceptos” (*Página 12*, 1 de junio 2006, 45).

²⁶ El baile cobraba en efecto una función importante en escena. También se utilizaron recursos audiovisuales para complementar situaciones concretas, como por ejemplo cuando el personaje de María Paz Grandjean, vomita en un baño y vemos en línea, su rostro expulsando a través de una cámara.

²⁷ El Síndrome de Tourette, es un trastorno neurológico que produce movimientos y sonidos vocales involuntarios y repetidos que en algunos casos, incluyen palabras y frases inapropiadas o incongruentes (Ibacache, 2005).

obra, en un giro hacia a lo íntimo y lo personal²⁸. El gesto de Roxana Naranjo, traía a la presencia la figura del director, un rol en general ocultado, la mano invisible del montaje, que queda así indicado como par y como único sujeto masculino señalado *en* escena. De alguna manera quedaba así marcada la condición incompleta de la obra, como realidad abierta a sucesivas modificaciones. Pero también, se hace explícito aquí el cruce entre el espacio de las relaciones laborales/afectivas que atraviesa el trabajo teatral.

El susurro de Roxana Naranjo, a la luz de la trama entre subjetividad femenina, relaciones laborales y capitalismo, que contiene *Sex...*, puede interpretarse como un recurso a partir del cual La Puerta se hace cargo autocríticamente de las tensiones implicadas en el espacio de creación teatral. Al dejar al descubierto, generosamente, un espacio del orden del mundo privado de la actriz, que atraviesa su condición de “mujer pública” (en este caso, justamente, *la actriz* que expone su intimidad en la tribuna del escenario), nos permite plantear la pregunta sobre las distintas formas que adquieren en el trabajo teatral, las relaciones actriz/director, marido/mujer (como relación de creación, de amor, como relación pedagógica o incluso en contextos precisos, de “proletarización”²⁹). Pregunta que se introduce en zonas complejas de las dinámicas que delinear los contornos entre figura y fondo, que involucran también variables de género y que aquí dejamos sólo esbozadas.

Muchos de los aspectos aquí señalados son retomados en otros procesos creativos, especialmente, en *Calias, tentativas sobre la Belleza*, con dramaturgia de Rolando Jara, quien tomó como referencia problemáticas de la filosofía del arte de Friederich Schiller, específicamente *Kallias, cartas sobre la educación estética del hombre*, “estableciendo una relación entre el discurso teatral y el ensayo” (Jara, 2008, 49). Aunque en el próximo apartado nos referiremos al contexto en que surge este proyecto, en este punto es interesante notar cómo La Puerta retoma en este trabajo una concepción fuertemente colectiva del proceso creativo, que incluyó además de los actores, la voz de un otro (el dramaturgo Rolando Jara), que colaboró puntualmente en esa ocasión con la compañía:

²⁸ Luis Ureta, además del rol de director, hacía el trabajo de sonido en *Sex...* En la exhibición de la obra en el Goethe Institut, la mesa de sonido estaba ubicada junto al público en la parte de atrás de la sala, de modo que cuando la actriz Roxana Naranjo nombraba a Luis, lo volvía visible al público. En ese sentido también, lo “traía a escena”.

²⁹ Así calificaba Ricardo Bartís la relación entre actores y directores en determinados contextos de producción (Ver: Capítulo “Fragmentos contextuales”). Se trata por supuesto de un posible tipo de relación que puede emerger en contextos puntuales, bajo ninguna circunstancia hablamos aquí de un estado de cosas permanente.

Junto con el re descubrimiento de la biografía, la obra y la estética schilleriana, fuimos involucrándonos en aspectos no considerados en el proyecto original, agregando elementos testimoniales aportados por los integrantes de la compañía, es decir, la propia experiencia de lo bello, lo que dio origen a la incorporación de algunos de esos testimonios como material textual o propios del dispositivo escénico, que complementaron y complejizaron la puesta en escena. De este modo, lo liminal y lo performático fueron conceptos que se transformaron en exigencias procedimentales arrojadas a todos los involucrados en el desarrollo del proyecto (Ureta, 2008, 47).

El montaje trabajaba también en base a una concepción de obra como proceso, aspecto que queda enfatizado especialmente por los materiales que habitan el espacio escénico que aludían al imaginario del albañil, de una obra de construcción inconclusa, “donde no es posible determinar si la obra se construirá finalmente o se trata del estado de deterioro de una obra inacabada”; como enfatiza Ureta: “la obra en su doble connotación, ha querido expresar así el estado en que se ha desarrollado nuestra reflexión en torno a lo bello” (48). De alguna manera este montaje, que como veremos, marca un importante hito de consagración para la compañía, reedita la signatura colectiva desde lenguajes contemporáneos, reactualizando la figura del umbral como un motor de permanente indagación y reformulación de su lenguaje y propuesta.

Umbral hacia los campos metropolitanos:

Un último apartado lo dedicaremos a la interesante estrategia de internacionalización que ha tenido La Puerta, proceso fuertemente apuntalado por el estrecho y permanente vínculo que la compañía ha entablado con el Goethe Institut. Como señalábamos arriba, el lazo de la compañía con el instituto cultural alemán, se inicia el año 2002, cuando ésta participa por primera vez en el Festival de Dramaturgia Europea con la obra *Heidi Ho ya no trabaja aquí*. Tras esta experiencia, el Instituto Goethe invitó a Luis Ureta a conocer el medio teatral alemán, asistiendo a los festivales de Berlín y Manheim. *Electronic City* fue montada por la compañía el 2003, en la tercera versión del mismo festival, adelantando incluso, en una decena de días, el estreno alemán de la misma obra, en el Schauspielhaus de Bochum.

El texto del director y dramaturgo alemán Falk Richter, se centra en la problemática de la flexibilidad laboral y está inspirado en el libro *La Corrosión del carácter*, de Richard Sennet. A grandes rasgos, la obra muestra la historia de amor entre dos personajes en posiciones opuestas en la escala social: Joy, la cajera de una cadena internacional de supermercados que es constantemente trasladada de una ciudad a otra y Tom, el ejecutivo de una empresa transnacional que transita por hoteles siempre idénticos, para resolver negocios en distintas

capitales metropolitanas. Ambos personajes, pese a sus diferencias, están inmersos en un mismo sistema laboral donde los individuos se sienten intercambiables, en estado de riesgo, proceso que se expresa en una afectividad deteriorada, en relaciones virtualizadas, permanentemente mediadas por la tecnología. El lugar de encuentro en el que Tom y Joy se enamoran, era un aeropuerto, presentado como un lugar deslocalizado, de modo que era imposible asociar a los personajes o a la ficción a un lugar concreto dentro del mapa.

La puesta en escena exploraba, por un lado, la introducción de recursos mediales, grabaciones en video y proyecciones en línea. En el plano actoral, los actores tenían una actitud de naturalidad en escena; en general permanecían ahí casi todo el tiempo, incluso cuando no les tocaba actuar (excepto aquellos que “personificaban” a Tom y Joy), lo que puede leerse como un gesto que, “mas allá de la realización concreta de su papel”, les hacía “adquirir una vocación de actuación antes que de interpretación, transformando la escena en un espacio de operaciones” (Cornago, 2006, 236).

Una de las opciones más interesantes, decía relación con el concepto que utilizaron para el espacio escénico. Como describe Ureta, la obra “es una conferencia, eso gira y se transforma en un reality show, después gira y es un programa de televisión, después gira y es la ficción de un aeropuerto” (LU1). De este modo, la anécdota circulaba por una variedad de formatos y géneros televisivos, redefiniendo permanentemente el estatuto de la ficción³⁰.

El texto de Richter, permitía pensar cómo el capitalismo avanzado altera el modo en que el trabajo componía tradicionalmente la subjetividad. Dejado atrás un modelo de trabajo basado en una experiencia acumulable y comunicable, de la cual cada individuo sería portador a lo largo de una vida como parte de su matriz identitaria, el nuevo trabajador flexible debe estar permanentemente dispuesto al cambio, configurando una subjetividad versátil, adaptable, de un modo que resulta funcional a los requerimientos de permanente innovación del mercado. Un sistema que introduce otro tipo de jerarquías y desigualdades, claramente expresadas en los personajes de Tom

³⁰ Cristian Mayorga, escenógrafo de la compañía, hace una distinción que ilumina nuestro análisis: distingue el *espacio* escénico como algo abstracto, que solo cumple la función de contener y el *lugar escénico* como la esfera de lo reconocible y habitable. La construcción de lugares en escena implicaría una operación mimética que busca que cada lugar opere como significativo que el espectador pueda llenar con distintos significados. De esta manera, al preguntarle cómo operaba esta distinción en *Electronic City*, Mayorga señala: “*Electronic City* era un espacio poblado de lugares. Era un dispositivo para lograr que un espacio se poblara de lugares y para ir cambiando los lugares constantemente. Y la obra fue de hecho todo el rato un lugar, estaba la mesa de conferencias y la caseta de Tom, que mostraba distintos lugares todo el tiempo, creados a partir de un fondo pintado, un recurso muy simple, pero también muy efectivo dentro de la simpleza”. Entrevista a Cristián Mayorga, realizada en noviembre del 2006.

y Joy. Así el personaje “proletarizado” representado por Joy, la cajera, muestra uno de los extremos más perjudicados: ha rotado por diversos trabajos en los que debe adquirir habilidades simples, que la vuelven fácilmente reemplazable, y en las que ni siquiera es necesario el contacto con los clientes:

Y en realidad para lo único que estoy aquí es para sujetar la etiqueta delante de ese scanner infrarrojo de mierda y al final presionar la letra suma, recibir el dinero y meterlo en la caja en un pequeño recipiente, desde donde el cliente puede sacarlo solo, mientras yo puedo hacer pasar los siguientes sándwiches y paquetitos de sushi por el scanner. Antes de eso, durante tres semanas, clasifiqué calzones Calvin Klein por talla en una bodega de mercaderías en Singapur, antes de eso trabajé en un congelador para United Airlines, en alguna parte de la superficie que ocupa el Aeropuerto de Atlanta, donde antes de eso había trabajado como telefonista para Coca Cola en el ámbito de servicio al cliente (Richter, 2002, 18).

En ese sentido, parece clave la escena en que a Joy se le rompe el scanner y entra en colapso: parece desproporcionada la simpleza de su tarea, frente a su incapacidad de encontrar una solución; y es que su trabajo consiste solo en manipular automáticamente dicho aparato, no en saber cómo funciona. La singularidad que otorga a un trabajador su experiencia haciéndolo difícil de sustituir, queda aquí reemplazada por la idea de oficios mecánicos, que requieren de una mano de obra poco calificada; un trabajador intercambiable, que circula por distintas empresas transnacionales, en distintos lugares del mundo. También en el discurso de Joy los lugares de trabajo (aeropuertos, shoppings, supermercados etc.), aunque estén ubicados en países concretos, parecen espacios intercambiables, deslocalizados, sin referencias a una historia o idiosincracia particular.

Así, la puesta en escena de *Electronic City*, producía una correspondencia entre el dispositivo teatral puesto en marcha y el mecanismo de equivalencia e intercambio que opera en la flexibilidad laboral. En la medida que la obra desanclaba la ficción de un espacio referencial único, cambiando permanentemente los dispositivos en que se enmarcaba la anécdota (el reality Show, el programa de tv, la teleserie, la película en el aeropuerto), producía una correlación con la permanente capacidad de innovación que exige el sistema postfordista a la subjetividad flexible.

A nivel temático, esto se expresaba también en la situación de fragilidad y vertiginosidad en que se encontraban los personajes, que cambiaban permanentemente de trabajo y de lugar³¹, entablando vínculos descorporizados y expeditos, permanentemente

³¹ El paso por distintos lugares, en el caso de Tom, se expresa en el comienzo de la obra: “Tom entra al edificio en que vive desde hace más o menos dos semanas. No conoce a nadie, pasillos interminables,

vehiculados por la tecnología. En ese marco, *Electronic City* parecía postular que el encuentro amoroso, como refugio, se esbozaría como alternativa para proyectar otra subjetividad posible que implicaría la reapropiación de la propia vida, en el territorio de los afectos, sensaciones y pulsiones que se desencadenan en el contacto con otro. De alguna manera, la obra postulaba la relación amorosa como punto de partida hacia otros procesos de empoderamiento.

El año 2004, Brigitte Fuerle, a través del Goethe Institut, invitó a Luis Ureta y La Puerta, a participar con *Electronic City* en el Young Directors Projects en el marco del Festival de Opera y teatro de Salzburgo, Austria. Evento que es, sin duda, multiplicador de capital simbólico, en tanto se invita a concursar sólo a tres directores jóvenes con trayectoria, de cualquier parte del mundo.

Como señala Labra: “mostrar en Austria una versión chilena de una pieza germana puede parecer en principio una misión descabellada, pero el montaje nacional fue saludado con opiniones más que favorables por la crítica local” (Labra, 2008, 67). En efecto, si bien *Electronic City* no alcanzó el primer lugar, la obra fue bien recibida por la crítica europea. Llama la atención que se haya acentuado “lo político” de la versión de La Puerta, por sobre el aspecto más existencial que se desprende también en ella (justamente, la problemática del amor en una sociedad de mercado altamente tecnologizada). La puesta en escena de La Puerta, ponía el acento en el personaje de Joy, que expresaba la posición más baja en la escala social, y por lo tanto permitía resaltar aspectos como la precariedad, la inestabilidad, la vulnerabilidad social. Este gesto, marcaba una opción de la compañía por señalar las condiciones de producción de la obra y las diferencias entre el contexto europeo donde se produjo el texto dramático y el contexto latinoamericano que impregnaba a la puesta en escena de otras preguntas y afecciones en torno a la temática de la flexibilización laboral.

Ello puede ser una clave para entender el comentario del crítico alemán Thomas Thieringer, quien señaló que “Ureta, marcado por el teatro de la era post-Pinochet y sobre todo interesado en la nueva dramaturgia europea, se ha propuesto hacer decididamente teatro político. En *Electronic City*, quiere poner en escena también la realidad económica de su compañía” (El Mercurio, 13 de agosto 2004, C20). Lo cierto es que como lo señalaba el epígrafe de este apartado, *Electronic City*, y también *Sex, según Mae West* (2004), aun cuando son escrituras europeas, dialogan perfectamente con las consecuencias de las políticas neoliberales arraigadas en Chile en los últimos años. Trazar más explícitamente estas

veinticinco habitacionales por piso. ¿la ciudad? Los Angeles. Nueva York, Berlín. Seattle, Tokio, Nueva México. Ni el mismo lo sabe”. (Richter, 2003, 4).

conexiones, ha sido, probablemente, una de las tareas pendiente de la crítica local. Ahora bien, retomando lo apuntado por Thieringer, el propio Luis Ureta, entiende los énfasis de su puesta en escena de la obra, como correlato de la desprotección laboral a la que está sujeta la propia compañía y en general los trabajadores teatrales, en el medio teatral chileno:

En *Electronic City* el énfasis está puesto en el personaje femenino, en Joy, en cambio las versiones europeas han puesto el énfasis en el personaje masculino, en Tom. El encuentro entre dos mundos, ocurre cuando una misma obra se puede montar en Europa, que tiene una estabilidad económica y en Latinoamérica. Así, en Europa, en el ámbito del teatro si a un actor lo van a echar, se le asegura que el último personaje que él haga sea un rol protagónico, para que le sirva como vitrina. Entonces es muy lógico que ellos apuesten y conozcan muy bien la realidad que ya tiene una seguridad económica. En cambio nosotros, miramos esa obra más desde el carrito de supermercado, de la precariedad (LU1).

Si bien es cierto que el medio artístico local no goza del mismo grado de institucionalización que el campo teatral alemán y aún posee cierta inestabilidad en términos del sustento económico de los artistas, resulta extremo definir su condición como precaria. Por una parte, en Chile en general los teatristas no se dedican de forma exclusiva a su actividad creativa sino que deben recurrir al pluriempleo para posibilitarla, lo que puede tener costos, pero también beneficios especialmente cuando los otros empleos están ligados a la docencia. . Por otra parte, esta situación se torna más crítica cuando un grupo aún sin contar con el apoyo de subsidios decide llevar a cabo un montaje, pues aún con esfuerzos de autogestión, puede suceder no sólo que no haya ganancias, sino que parte la producción sea autofinanciada con aportes de los propios miembros del grupo.

Hecha esta salvedad, lo cierto es que la conexión que realiza Ureta entre el proceso de flexibilidad laboral y el trabajo artístico, también se torna sugerente, en la medida que es justamente el modelo del trabajador creativo e intelectual, el que se vuelve paradigmático en el neoliberalismo y su demanda de versatilidad, cambio e innovación.

Por otro lado, podría conjeturarse, que la lectura que hizo la crítica alemana, adjudicando a la obra un énfasis en lo “político”, haya aludido también a un tema latente en la obra. Esto es, al hecho de que con el proceso internacional de flexibilización laboral, desplegado a partir de entidades como las empresas transnacionales, comienza a operar una estratificación a nivel mundial, producto de la división *internacional* del trabajo. Este problema no aparece explícitamente en el texto de Richter, donde las nacionalidades de Tom y Joy son omitidas, elipsando la reflexión en torno a la división geopolítica entre países subdesarrollados/en vías de

desarrollo/desarrollados, que en ella podría estar contenida. De esta forma, las decisiones estéticas de La Puerta, así como la alusión que hace Ureta a las condiciones de producción del teatro latinoamericano en comparación al teatro Europeo, podría actualizar esta problemática. Por otro lado, el rótulo de lo político, podría leerse también como una reedición de lecturas estereotipadas en torno al arte latinoamericano como remanente de contenido, de criticidad, en contraste con la vocación formal, desencantada del arte europeo, lo que dejaría abierta la pregunta de cómo son leídas y categorizadas las obras teatrales latinoamericanas en los centros metropolitanos.

Este episodio, como hito de internacionalización de la compañía esboza también, en otro sentido, la maniobra del umbral. La Puerta, accede a instancias de circulación, legitimación y financiamiento³² de los campos metropolitanos, de un modo que no puede pensarse en términos de transferencia unilateral del centro a la periferia. Así lo muestra el caso de la última obra de la compañía, *Calias, tentativas sobre la belleza* (2007), con dramaturgia de Rolando Jara, a la que aludimos arriba. Este proyecto teatral surgió como respuesta a la convocatoria del festival de Schillertage (2007) de Manheim, homenaje a la obra del dramaturgo, poeta y filósofo Friederich Schiller. Con *Calias...*, La Puerta volvía a un espacio de reconocimiento europeo, haciendo ingresar a él, no solamente su producción si no también la escritura dramaturgica local. La exhibición de *Calias...* en Manheim, aparece como un primer paso hacia la formulación de vínculos menos unidireccionales con la dramaturgia europea contemporánea, que comienza, por lo tanto, a modificar las modalidades con que ésta ha ingresado en el campo teatral local (Ver Capítulo I).

Un último apunte sobre los públicos

El éxito que La Puerta ha tenido en el circuito metropolitano, deja abierta la pregunta de cómo incide esta acumulación de reconocimiento y prestigio en la *recepción* de las obras de la compañía en el medio local. Es interesante mencionar, que tras el éxito de La Puerta en el festival de Salzburgo, la compañía retornó a Chile para hacer una nueva temporada de *Electronic City* en el teatro de la Universidad Católica que no tuvo suficiente repercusión. Así Ureta señala: “fue súper significativo ir y dimensionar el nivel de resonancia que tuvo allá la

³² Aunque La Puerta ha sido beneficiada en numerosas ocasiones, desde sus primeras obras, por el FONDART y también ha recurrido a la autogestión para algunos de sus montajes, es interesante remarcar como el vínculo con el Goethe ha sido constituido una interesante estrategia de producción creativa y de diversificación de las vías subsistencia del grupo a partir del acceso a fondos internacionales (a través de embajadas, centros culturales o los mismos festivales).

obra, versus la casi nula resonancia que tuvo acá. Es raro porque ese escenario es el más importante de Europa y llegar ahí para muchos, significa el fin de una carrera” (LU1). Ureta se refiere, en esta misma línea, a la poca asistencia de público que tuvieron esa temporada: “todo estaba dispuesto para que fuese una muy buena despedida de la obra, lamentablemente, la asistencia del público fue muy magra”.

Este caso, así como muchos otros, abre una interrogante en torno a la internacionalización de los grupos teatrales: si bien ésta trae consigo un gran potencial legitimador, en especial entre los pares teatrales, cabe preguntarse porqué no ha sido incorporada como un aspecto significativo en la trayectoria de los grupos a nivel de la crítica y de los medios de difusión, lo que ciertamente podría ampliar la percepción y valoración del público, iniciado y no iniciado en los códigos teatrales, en torno al teatro nacional. Así, tras esta experiencia con *Electronic City*, la compañía comienza a replantearse su política de exhibición de modo que en la entrevista realizada el año 2006, Ureta señalaba:

Después de cierto tiempo y ya más de una década haciendo teatro, nosotros nos hemos preguntado más seriamente si vale la pena hacer temporada. En el último tiempo hemos hecho obras que han estado instaladas dentro de un circuito, ligado a festivales y no tanto a la buena de Dios, presentándose en un espacio equis. Cuando las estrategias de producción clásicas de la sala, el porcentaje para la sala, llamar a la gente, conseguirse los medios, a nuestro juicio están en crisis, porque hay una falta de espectadores para el teatro y también un desconocimiento de esos pocos espectadores (LU1).

Aunque el fragmento parece a primera vista dar cuenta de un desencanto y un giro hacia una política de exhibición restringida a un circuito teatral especializado (los festivales), en realidad, muestra la preocupación de la compañía por el problema del público. Emerge así más nítidamente un interés por los espectadores, que se ha manifestado en el último tiempo en acciones concretas que la compañía ha ensayado para concebir estrategias más activas de difusión y compromiso con el problema del *impacto* de las obras, estrategias inauguradas en ocasión de una gira con la obra *Nadar como Perro* (2007), financiada por Fondart.

En un espacio tan centralizado como es el campo teatral chileno, las giras hacia regiones constituyen actualmente la instancia fundamental para diversificar la *recepción* de la práctica teatral, habilitando el acceso a públicos no acostumbrados a los espectáculos teatrales. Pero también por que estas instancias —que curiosamente disponen a los grupos a una relación más estrecha con el público favoreciendo los espacios de intercambio después de las funciones— son cruciales para amplificar el *impacto* de la práctica teatral, en el sentido del mayor o menor significado cultural social y político que ésta puede adquirir. Las giras habilitan el acceso al

espectáculo teatral en territorios desacostumbrados a esta práctica y es significativo notar cómo la mayoría de los grupos considerados en este libro valoran enormemente los espacios generados a partir de ellas.

En el caso específico de La Puerta, el grupo ideó además un plan de difusión que involucró tanto una convocatoria focalizada, como la elaboración de un cuestionario que se pasó a la concurrencia tras la función. Por un lado, con ello se buscaba entablar una relación más activa con la comunidad en aquellos lugares donde llevaron la obra y por otra, contemplaba una estrategia articulada con FONDART³³, que buscaba entregar información para un posterior balance sobre la repercusión que la obra tuvo entre esos “nuevos públicos”:

En este caso la difusión no la delegamos a encargados regionales, sino que la asumimos como una tarea del grupo. Entonces ya no le queda al encargado de cultura de la comuna hacer la difusión, sino que hay una persona específicamente destinada para estar en contacto con ese delegado y hacer un trabajo de convocatoria aparte. Y este año hicimos además un cuestionario para el público, donde preguntábamos cuál era la última obra que habían visto, qué aspectos de la obra le parecían más importantes, si era el texto, si la música y los videos aportaban, si comprendían, si se entretenían, si era importante el tema, cómo llegaron a la obra... en fin, ese tipo de encuestas sobre todo en esta modalidad de la itinerancia, esperamos que permita a Fondart elevar el nivel de seguimiento de las obras que apoyan. (LU1).

A diferencia de otros grupos como Equilibrio Precario, La Patogallina o La Peste, que también muestran una activa preocupación por los públicos, instaurando una política de *exhibición nómada*, diversificando los espacios para el teatro y desterritorializando las referencias de reconocimiento; La Puerta, al trazar un recorrido más articulado con espacios institucionales, genera otra estrategia. Entablando una relación más orgánica con espacios como Fondart y La Muestra de Dramaturgia Nacional, esta compañía busca insertar en estas instancias la preocupación por los públicos, ideando y autogestionando medidas concretas para implementarlas en espacios específicos, incluso oficiales.

³³ Aunque se trata de una iniciativa ideada y gestionada por La Puerta, ésta entra en sintonía y se enmarca a la vez, en la actual preocupación de FONDART por generar una política para medir el impacto de las obras, aún en elaboración. Al respecto, Claudia Toro señala: “[el tema del impacto] es un tema súper delicado, súper difícil que hoy estamos empezando a abordar [...] así como durante 16 años hemos ido perfeccionando instrumentos de evaluación y selección, creo que debemos darnos un tiempo, desde que se instala ahora este tema, para construir un buen instrumento de calificación, señalando primero qué queremos calificar. Porque tienes que ver algunos antecedentes básicos, como la naturaleza de la obra que estás financiando, porque puede ser un proyecto que tiene un resultado instantáneo de evento que convocaste a 30.000 personas, pero hay otros trabajos que a lo mejor en una década vamos a ver qué incidencia tuvo, ¿me entiendes?, entonces por eso es un tema delicado, muy fino donde las experiencias internacionales apuntan más a la batería de casos que ha instrumentos de evaluación parejos para todo” (Entrevista a Claudia Toro, mayo del 2008).

La versatilidad de la *maniobra del umbral*, que La Puerta pone en marcha en su apertura hacia distintas poéticas, hacia distintas generaciones de actores y hacia diversas dramaturgias, generando espacios de creación en permanente transformación, adquiere así una fisonomía más, en esta *apertura* hacia el espectador, que se gatilla como una legítima *curiosidad* hacia ese otro sin el cual la práctica teatral no llegaría a constituirse. A su modo y en los más diversos contextos, La Puerta instala así una política hacia la recepción de sus obras, que pone en marcha habilidades y recursos concretos que buscan contrapesar el problema de cómo evadir la autorrestricción del arte y cómo encontrar los modos de otorgarle mayor impacto sin detrimento de la complejidad de su discurso (Mosquera, 2006).