

TEATRO
UNIVERSIDAD CATÓLICA



20 años

Compañía La Puerta

TRILOGÍA BICENTENARIO

JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE

temporada
2010
BICENTENARIO **teuc**

20 años

Compañía La Puerta

TRILOGÍA BICENTENARIO

JULIO - AGOSTO - SEPTIEMBRE

Cuadernillo de Mediación Cultural TEUC N° 22 • 20 años Compañía La Puerta/ Trilogía Bicentenario
Esta publicación ofrece claves y herramientas para facilitar y promover desde diferentes perspectivas, la comprensión de la trilogía presentada en los 20 años de la Cia. La Puerta. Está concebida como una iniciativa de mediación cultural en el marco del Programa de Formación de Públicos del TEUC.

Trilogía Compañía de Teatro La Puerta

LA TRILOGÍA BICENTENARIO DE LA COMPAÑÍA LA PUERTA HA SIDO UN PROYECTO REALIZADO GRACIAS AL FINANCIAMIENTO DE LA LÍNEA BICENTENARIO PARA FORTALECIMIENTO DE ELENOS ESTABLES, FONDART 2008

Hombre acosado por demonios ante un espejo

Re-escritura de la obra *Los Invasores*, de Egon Wolf

FICHA ARTÍSTICA

Dramaturgia: Rolando Jara
 Dirección: Luis Ureta
 Diseño Escenografía, Iluminación y Multimedia: Cristián Reyes
 Vestuario: Camilo Saavedra
 Música: Marcello Martínez
 Producción: Cristián Malla, Daniela Capetillo
 Elenco: Roxana Naranjo, Macarena Silva, Rocío González, Sergio Piña • Jaime Omeñaca

Plaga

Re-escritura de *La Man/ís religiosa*, de Alejandro Sieveking

FICHA ARTÍSTICA

Dramaturgia: Coca Ouarte
 Dirección: Luis Ureta
 Diseño Escenografía, Iluminación y Multimedia: Cristián Reyes
 Vestuario: Macarena Ahumada
 Música: Marcello Martínez
 Producción: Cristián Malla
 Elenco: Roxana Naranjo, Macarena Silva, Rocío González, Sergio Piña, Andrés Velasco, Jorge Antezana

Páramo

Re-escritura de la obra *Amo y Señor*, de Germán Luco Cruchaga

FICHA ARTÍSTICA

Dramaturgia: Mauricio Barría
 Dirección: Luis Ureta
 Diseño Escenografía, Iluminación y Multimedia: Cristián Reyes
 Vestuario: Macarena Ahumada
 Música: Marcello Martínez
 Producción: Cristián Malla, Macarena Silva
 Elenco: Roxana Naranjo, Macarena Silva, Sergio Piña, Cesar Caillet, Jorge Antezana

Fotografías de: Andrés Lagos, Cristián Malla, Jaime Reyes



CONTENIDO

- Editorial, por Inés Stranger
- La Puerta: umbrales de una poética. Retrospectiva crítica, por Fernanda Carvajal
- Entrevista a Luis Ureta: una aproximación a sus 20 años de trayectoria, por Amalá Saint-Pierrey Constanza Alvarado
- Hacia un concepto de "reescritura", por Luis Ureta y Rolando Jara
- Lo que invade: reescritura de Los Invasores de Egon Wolff, por Rolando Jara
- El propósito del actor, por Sergio Piña,
- Volver sobre Amo y Señor de Luco Cruchaga, por Mauricio Barría
- Un puzzle para armar: de La Mantis Religiosa a Plaga, por Coca Duarte
- De la interfaz a la puesta en escena. Propuesta de diseño integral, por Cristian Reyes
- Huellas
- Mi espacio a través de La Puerta, por Alejandra Serey
- Unas muy productivas afinidades electivas: el trabajo de la compañía La Puerta con obras escritas en lengua alemana, por Soledad Lagos



Editorial

Por Inés Stranger

El Teatro de la Universidad Católica acoge, en esta Programación 2010, la Trilogía Bicentenario con la que la compañía de Teatro La Puerta celebra sus veinte años de existencia.

Que una compañía de teatro celebre veinte años de trayectoria y de creación ininterrumpida es un motivo de alegría para todos los que formamos parte del medio teatral. La persistencia en el tiempo es un valor en sí misma en estos tiempos vertiginosos, donde los compromisos humanos tienden a volverse desechables o al menos intermitentes.

Que la compañía La Puerta tenga además un repertorio de estrenos memorables y una línea de trabajo experimental sostenida por veinte años ya merece nuestra admiración. La Puerta es un grupo de personas rigurosas que, dirigidas por Luis Ureta, han realizado un proyecto artístico coherente donde la investigación de nuevos lenguajes escénicos ha nutrido la escena chilena de nuevas formas de relato.

Diríamos sin exagerar que la compañía La Puerta ha ayudado a comprender la naturaleza teatral de textos post-dramáticos dándoles una viabilidad escénica que parecía imposible a su lectura. En este sentido, ha ampliado el repertorio de los lenguajes y redefinido el relato dramático, lo que resulta especialmente interesante para comprender la dramaturgia contemporánea.

En la Trilogía Bicentenario que nos convoca, no se ha querido realizar adaptaciones fieles de la trama de las obras teatrales *La Mantis religiosa* de Alejandro Sieveking, *Amo y Señor* de Luco Cruchaga o *Los Invasores* de Egon Wolf, sino realizar una reescritura que rescata los elementos estructurales de las mismas, lo que ha significado hacer muchos desplazamientos simbólicos. Conocer la naturaleza de este proyecto ayudará sin duda a la comprensión de la propuesta presentada a cada una de las tres obras que forman parte de la trilogía *Plaga*, *Páramo* y *Hombre acosado por demonios ante un espejo*, pues se trata de operaciones poco frecuentes y que requieren de un poco de esfuerzo de interpretación.

Invitamos a los espectadores del Teatro de la Universidad Católica a tomar contacto y familiarizarse con estas formas narrativas, pues forma parte de nuestro proyecto artístico hacer avanzar las categorías con las que nos enfrentamos a la creación y la recepción de las obras teatrales.

Lo invitamos también a visitar nuestra página web www.teuc.cl y a participar de nuestros Encuentros con el público donde recogeremos y acogemos estas conversaciones.

LA PUERTA: umbrales de una poética Retrospectiva crítica

Por Fernanda Carvajal

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

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

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

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

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



II

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

A comienzos del nuevo milenio, y tras una década de gobiernos de la Concertación, se habla restablecido la institucionalidad cultural que se vio atravesada, en diversos planos, por las tensiones producidas debido al asentamiento de las políticas neoliberales en este período, en las cuales no podemos ahondar aquí (4). En el camino, el campo teatral se diversificó y complejizó, desarrollando además una progresiva internacionalización. En relación a esto último, a partir del año 2002, La Puerta ha tenido un constante intercambio con el medio teatral europeo donde su trabajo ha tenido importantes repercusiones (6). Este intercambio surge, en parte, por la estrecha relación del grupo con el Goethe Institut y debido a su permanente participación en el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, que se realiza desde el año 2001. En este certamen, La Puerta montó (entre muchas otras) obras como *Heidi Hoya no trabaja aquí* (2002) y *Electronic City* (2003) de los autores alemanes René Pollesch y Falk Richter

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

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

III

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

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



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

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



Para finalizar estas líneas, quisiera señalar que las obras de la última trilogía de La Puerta expresan la preocupación de la compañía y los escritores convocados hacia la tradición dramática chilena, que la revitaliza y desacraliza a la vez. La dramaturgia chilena del siglo XX podría ser pensada como archivo de la imaginación dramática de un siglo (91), lo que puede tener como consecuencia un momento regresivo y otro crítico.

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

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

1. La conceptualización del Trajo de La Puerta en términos de políticas de la visualidad y políticas de la audición ha sido propuesta por Mauricio Bara. Ver: Bara, Mauricio. "Calas o el electo fuera de sí". En Revista /Artes n° 130. Santiago, Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile 2008, pp.83-89.
2. La primera etapa creativa de la compañía, estuvo atravesada por las "marcas de escuela" de dos grandes maestros del teatro chileno. En primer lugar, el mando González, que dejó una marca de nacimiento en el grupo a partir de la obra *Maral/Sade*, tras la cual un grupo de actores funda Teatro La Puerta. Y en segundo lugar, Andrés Pérez, con *Quien Luis Urela* realizó algunos talleres, que influyeron en la concepción de personaje presente en las obras de La Puerta en este período.
3. La Muestra de Dramaturgia Nacional surgió el año 1994.
4. Para una contextualización de las lesiones que atravesaron el campo teatral en el período, ver el capítulo "Fragmentos contextuales" en Carvajal y van Diest, Op.Cit.
5. Ver, artículo en esta presente edición de la investigadora Solooad Lagm: "Unas muy productivas afinidades electivas: el trabajo de Luis Urela y la Compañía 'La Puerta' con obras esenias en lengua alemana

6. Este proyecto es un inspirado en Kallias, cartas sobre la educación estética del hombre, de F. Schiller. y surgió en el contexto de la convocatoria del festival de Scillefflage 1200n de Manheim, homenaje a Friederich Schiller. Otro hilo conductor en la exitosa internacionalización de Teatro La Puerta fue su participación con *Electroni: City* en el Young Directors Projects en el Festival de Opera y Teatro de Salburgo, Austria.
7. M.Espinosa y R.Miranda han entendido este tipo de indagaciones tecnológicas como transmedialidad, mediación y producción. Ver: Mula:iones escénicas. Medenortosis, transmedialidad y producción en el teatro chileno contemporáneo., Santiago: Ril, 2000.
8. En el momento en que escribimos este texto, la tercera obra de la trilogía, *Hombre acosado por demonios ante un espejo* escrita por Rolando Jara y en *Los Invasores* de Egon Wolff, aún no ha sido estrenada. Será necesario tener una perspectiva de las tres obras, para emprender nuestro proyecto de análisis.
9. Para una reflexión ampliada de la relación entre archivo y teatro ver: Carvajal, Fernanda. "Encarnar el Archivo. Notas sobre archivo y artes del cuerpo." en: *Archivo/prospectos de Arte*. Ediciones COAINDICE, Valparaíso, Chile, 2010, pp.43-51.



Entrevista a Luis Ureta: una aproximación a sus 20 años de

Al, oa

¿Cuáles son las nociones fundamentales que se encuentran en el origen de la compañía La Puerta y que siguen estando presentes hasta hoy?

Resulta evidente que las producciones de La Puerta han evidenciado importantes cambios estéticos a lo largo de estas décadas de producción teatral. Esta evolución ha incidido tanto en la elección de los materiales de los cuales nuestro grupo se nutre al momento de abordar un nuevo proyecto, como en los mecanismos o estrategias de trabajo al interior del grupo. Mauricio Barria habla de un "desplazamiento de La Puerta desde una poética de la visualidad a una poética de la audición". Personalmente interpreto este concepto de la poética de la audición como una actitud. Actitud que sobre la base del simple hecho de escuchar -con la inocencia que nos es todavía posible y sin preconcepciones rigidizantes- podremos asumir con mayor libertad y creatividad los desafíos y tomas de partido que cada proyecto en particular demanda. En este sentido, esta poética estaría asociada a una vocación por entender la actividad teatral de manera abierta, donde ni el autor, ni el director, ni el equipo de actores, ni el equipo de diseño, ni ningún agente individual de la puesta en escena debiera ejercer una relación de poder impositivo que signifique la subordinación de ninguno de los integrantes del equipo. Se trata, entonces, de la puesta en acción de un sistema de relaciones que -a partir de la confianza en las competencias y responsabilidades individuales- favorece la configuración de una discursividad personal y colectiva a la vez. Desde esta perspectiva, es posible entender la variada propuesta artística y estética presente en y entre nuestras producciones.

¿Qué idea está presente en el sugerente nombre de la compañía: La Puerta?

Sería posible aceptar la idea de que el concepto del umbral (parafraseando el término de Fernanda Carvajal y Camila Van Diest) (2) opera como un eje desde el cual nuestro colectivo ha venido realizando parte importante de sus producciones. En nuestro caso, la aplicación del concepto se puede interpretar de múltiples maneras. En primer lugar, podríamos asociarlo a su interpretación más inmediata, como lugar de cambio, de cruce, de tránsito liminar en el que las fronteras de lo real tienden a desdibujarse para ofrecer múltiples interpretaciones de un determinado acontecimiento,



en este caso en el ámbito de la creación escénica. En un segundo lugar y más específicamente, el concepto de umbral está presente en el ejercicio práctico de la actuación, en tanto éste supone la redefinición de los límites entre el rol y la persona, entre el actor y el personaje, generando una nueva dinámica en el modo de trabajo del intérprete devenido *performer*. En esta misma línea, el espectador también es invitado a cruzar el umbral que lo separa de lo escénico, completando la puesta en escena de acuerdo a sus percepciones, a su contexto histórico e incluso biográfico. El objetivo es establecer un diálogo fructífero con el público que asiste a nuestras obras, que, en última instancia representa el cuerpo social con el cual deseamos entablar un contacto visible.

¿Cómo se dibuja la trayectoria que la compañía La Puerta ha recorrido en estos 20 años?

Desde una mirada retrospectiva, analizando los treinta estrenos realizados por nuestro colectivo a la fecha (ver cronología), es posible hablar de cuatro etapas.

En una primera etapa (1991-1998), nuestro grupo se preocupó de poner en escena obras cuyas problemáticas se inspiraban en fuentes que no tenían una relación directa con la escritura teatral; se trataba siempre de textos poéticos, literarios o incluso filosóficos que eran llevados a escena a través del método de creación colectiva. Esta modalidad significó para nuestro grupo un tipo de trabajo de largo aliento para cada una de las obras estrenadas, en las cuales las nociones de ensayo y error encontraban una expresión ampliamente justificada. A este período corresponden, entre otras, la obra *Comedia funeraria*, cuya primera función la realizamos en el living de la casa del antipoeta Nicanor Parra; la trilogía de obras a partir de las adaptaciones de *Cagliostro* la novela film de Huidobro; Ulises, a partir de



La Odisea de Homero; y *Zaratustra*, creación teatral realizada sobre la base del poema filosófico de Nietzsche y primera obra de La Puerta presentada en el extranjero, superando el centenar de funciones.

El segundo período (1998-2001) está constituido por un conjunto de obras dramáticas de autores teatrales que encontraron en nosotros resonancias suficientes para su posterior traducción escénica. Inaugura esta etapa la obra *Cocodrilo* de Paco Zaroso, seguida por estrenos de los más relevantes autores nacionales de los noventa. Entre los lúbulos estrenados destacan las obras *Edipo Asesor* de Benjamín Galemiri, estrenada en el marco de la VII versión de la Muestra de Dramaturgia Nacional; *Dios ha muerto* de Marco Antonio de la Parra, cuya obra estrenamos en la calle Chucre Manzur cuando, como La Puerta, abrimos el espacio que bautizamos como Galpón 7, hoy todavía en actividad. Finalmente, podemos agregar dentro de este período la obra *Esperpentos Rabiosamente Inmortales* de Juan Radrigán, estrenada inicialmente en el Teatro Antonio Varas y luego reestrenada en el desaparecido teatro El Conventillo.

La tercera etapa (2002- 2009) está conectada con las escrituras europeas y en particular con las escrituras en lengua alemana. Nuestra participación ininterrumpida desde hace nueve años en el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea (3), ha importado para la compañía una experiencia tremendamente relevante en lo que dice relación con las poéticas y materiales textuales llegados desde contextos, tradiciones y realidades socioculturales significativamente diferentes a las nuestras. Testimonio de ello es la primera obra que inaugura esta etapa, *Heidi Hoya no trabaja aquí* de René Pollesch (más tarde también pondríamos en escena la obra *Sex, según Mae West* del mismo autor).

Una cuarta etapa (2007-2010), todavía abierta y en pleno dinamismo, está íntimamente ligada al concepto de reescritura y se inaugura con el estreno de la obra *Callias*, tentativas sobre la belleza de Rolando Jara, estrenada en Alemania, en el 14th Internacional Schillertage. A este lúbulu se suman las tres obras que integran el Proyecto Bicentenario 2010 de La Puerta: *Plaga*, *Páramo* y *Hombre acosado por demonios ante un espejo*.

¿Cómo fue para ti como director de la compañía el encuentro con la dramaturgia europea?

Cuando en el año 2002 Hartmut Becher, director del Instituto Goethe de la época e impulsor fundacional del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea me propuso dirigir el semi-montaje de la obra *Heidi hoh ya no trabaja aquí* de René Pollesch, yo estaba lejos de poder dimensionar el futuro efecto que aquella invitación tendría para mí y para la Compañía. Luego de leer el texto asumi que las nociones aprendidas en la Universidad y posteriormente puestas en la práctica en el ejercicio de la dirección teatral, hablan perdido su vigencia ante las particulares reglas que el texto evidenciaba. Por ejemplo, desaparecía en la obra toda noción de intriga; es decir no hay historia que contar, no hay historia que interpretar, y por tanto, no hay historia que actuar y menos que dirigir; se problematizaba, en consecuencia, el lugar de la representación. En el encuentro que tuvimos con la dramaturgia europea, se echó a andar una nueva concepción del acontecimiento teatral.

¿Cómo se ha proyectado en la compañía el vínculo que han establecido con la dramaturgia europea?

A la primera experiencia de semi-montaje en el contexto del Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea, le han seguido ocho trabajos, los cuales, casi sin excepción, se han traducido finalmente en montajes teatrales que han tenido un lugar en la cartelera nacional. El contacto con estos materiales textuales contemporáneos nos ha permitido también establecer vínculos artísticos y humanos con creadores de Alemania, Austria y Suiza, fortaleciendo nuestra dinámica interna y nuestra oferta hacia la comunidad teatral de nuestro país. Gracias a esto, por ejemplo, nuestra compañía fue invitada a participar competitivamente en la sección jóvenes directores teatrales en el Festival de Teatro de Salzburgo con la versión 2.0 de la obra *Electronic City* de Falk Richter (obra montada el 2006 en el Teatro UC), con quien tuvimos un interesante debate frente a la audiencia que abarrotó el teatro el día del estreno y las posteriores funciones.

¿Cómo surge este giro hacia el Proyecto Bicentenario en desarrollo?

El Proyecto Bicentenario de la Compañía La Puerta, el cual tiene como eje de acción la reescritura de tres obras dramáticas siglo XX, surge a partir de la necesidad de conectar nuestro quehacer escénico, el cual se venía nutriendo de manera sistemática de materiales dramaturgúrgico europeos, con dramaturgias surgidas en nuestro propio país. Queríamos, con ello, generar anclajes con nuestra realidad a partir de la relación directa con nuestro contexto socio cultural. Así, los múltiples desplazamientos que habían operado en montajes anteriores dejaban de ser necesarios en los actuales montajes, al compartir dramaturgos y equipo de montaje un imaginario común. Del mismo modo, nos importaba que esta nueva conexión fortaleciera nuestro deseo de querer establecer nítidas señales de contacto, desde una perspectiva programática, entre una agrupación teatral contemporánea y su tradición teatral y escritural!

¿Qué función tiene la noción de reescritura en este proyecto?

La reescritura, como expresión surge como un puente que nos vincula identitariamente con parte de las voces de la dramaturgia chilena contemporánea y, a su vez, con nuestro acervo histórico, al hacer dialogar los nuevos textos de estos jóvenes autores, con las obras y autores que les sirvieron de fuente de inspiración.

¿Cómo ha sido el trabajo de puesta en escena de las obras que componen el Proyecto Bicentenario de La Puerta?

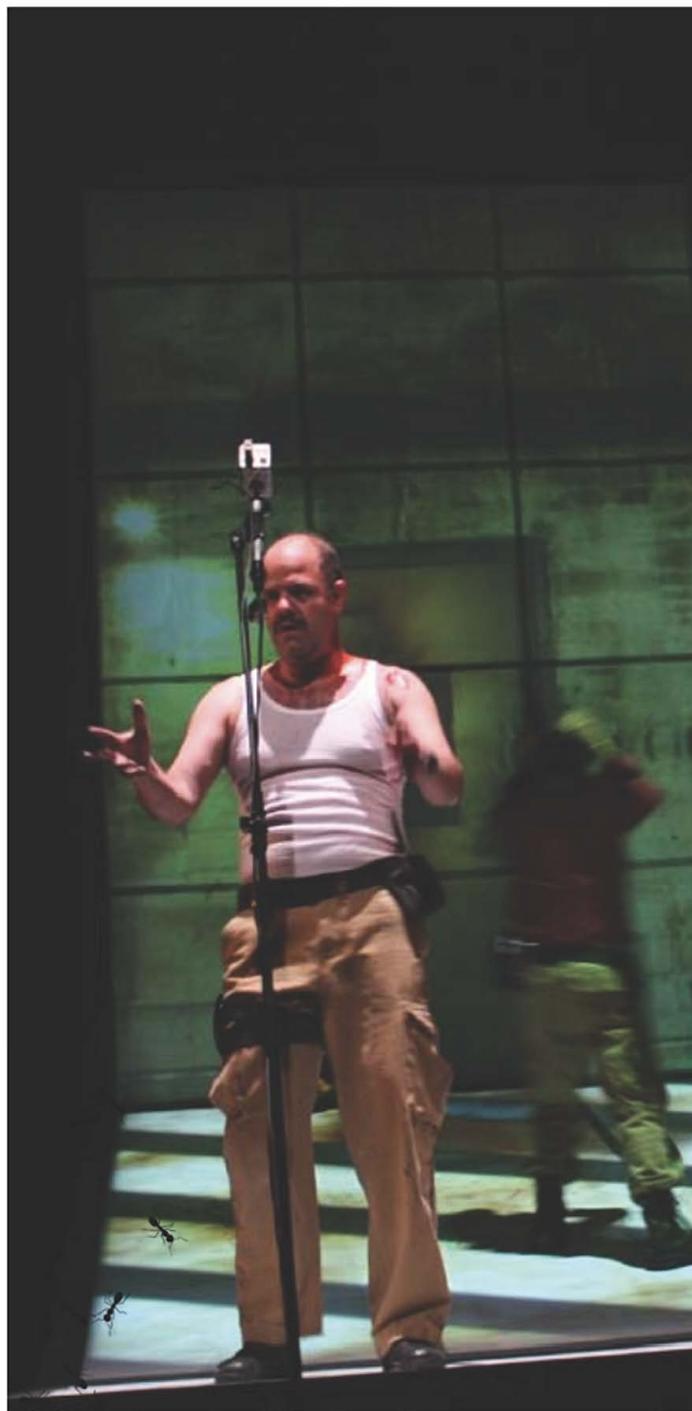
En la puesta en escena de *Plaga*, *Páramo* y *Hombre acosado por Demonios ante un espejo*-de Coca Duarte, Mauricio Barría y Rolando Jara, respectivamente- la compañía ha profundizado en los procedimientos teatrales que han definido sus trabajos escénicos en los últimos años. De este modo, se ofrece un trabajo de tipo interdisciplinar, el cual ha significado la ampliación de los límites de la actividad teatral (en el sentido clásico del concepto), empleando también otros medios expresivos, tales como los propios del lenguaje cinematográfico: el documental, la computación, las artes visuales, etc. Esto supone la asimilación de dos procesos: de la transposición de una unidad teatral (material dramaturgúrgico en el caso de la reescritura, donde la nueva obra dialoga con la obra original, estableciendo puntos de conexión y de autonomía), y de la mezcla de diversos medios de representación

(actuación, espacio escénico, soporte audiovisual, etc.). En lo específico, las proyecciones online, la inclusión de cámaras, las transparencias, el uso de la técnica del Croma Key (pantalla verde), la relación con distintas formas de la amplificación sonora y su relación con las composiciones musicales especialmente diseñadas para cada una de las obras -entre otros recursos expresivos- son un síntoma que evidencia las exploraciones desarrolladas.

1. En línea y edición realizada por hnatá Sai 11-PioeeyConstaniaAlvára. lodelo de Cormmicri-nes y Públicos TEUC, mayo 2010
2. Para un mayor desarrollo del con to ver artículo Teatro La Puerta: Umbrales de una poética, por Fernanda Carvajal, en la presente edición.
3. Creado el 2001 por iniciativa de la gestora cultural Caiola Sota, el Centro Cultural de España, el Goethe Institut y el Instituto Chileno Francés, el Festival constituye una importante plataforma de intercambio teatral entre Chile y Europa.

LUIS URETA LETELIJI. Licenciado en Artes con mención en actuación teatral de la Universidad de Chile. Fundador de la compañía de Teatro La Puerta, ha dirigido treinta y una obras montadas por esta compañía. En sus años de trayectoria ha recibido premios al mejor texto, montaje y director en variadas ocasiones. Entre los más destacados se encuentra el del Festival de Nuevas Tendencias Teatrales de 1993, con la obra *Los Monstruos*. En 1994 recibió el Premio Lo Mejor del '94 del Teatro Nacional Chileno de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile por *Cagliosim* y en el año 2001 recibe el premio nacional de teatro, otorgado por el círculo de críticos de arte, por los "10 años de trayectoria de la compañía La Puerta".

Fuera de la dirección de todos los montajes de la Compañía La Puerta, ha sido Director Artístico de la Muestra de Dramaturgia Nacional (2007-2008), ha dirigido una serie de elencos del circuito profesional, y se desempeña como profesor de actuación en las escuelas de teatro Universidad Católica, Universidad Mayor y Universidad Finis Terrae. www.teatrolapuerta.cl/wp/



Hacia un concepto de "reescritura"

Por Luis Ureta y Rolando Jara

Al momento de plantear una revisión de los clásicos de la literatura dramática chilena del siglo XX que componen las obras del proyecto Bicentenario de La Puerta, resulta necesario delimitar el ámbito semántico dentro del cual podría ubicarse el concepto de "reescritura".

Dentro del marco conceptual del proyecto Bicentenario de la compañía La Puerta, entendemos el ejercicio de reescritura como una creación teatral inspirada en temas, estructuras o procedimientos escénicos, que junto con dialogar con las obras que han sido escogidas como estímulo y fuente referencial, se definen como textos -utilizando un término ecológico - autosustentables. Por ejemplo, gran parte de la dramaturgia griega tiene como origen las epopeyas homéricas o los mitos, que son abordados y reelaborados por los dramaturgos en épocas posteriores. Es el caso, también, de parte importante de la producción Shakesperiana: *Romeo y Julieta*, basado en un cuento italiano de Mateo Bandello; de la tragicomedia del siglo de oro español: *El Caballero de Olmedo*, de Lope, inspirado en una canción popular; del realismo contemporáneo, como en la re-elaboración del tema del "juicio de Salomón" en el *Círculo de tiza caucasiense*, de Brecht. En lo referido a ejemplos del quehacer escénico del siglo XX, el caso más elocuente es el de *Máquina Hamlet* de Heiner Müller, en el que los cinco actos de la articulación de la tragedia clásica aparecen deconstruidos y revisados desde una mirada ideológica y metalingüística.

Desde la perspectiva de la puesta en escena, tenemos frescas en la memoria significativas experiencias que han expresado con viva elocuencia la capacidad y pertinencia del gesto estético/político de la reescritura. Todavía resuenan en nosotros el recuerdo de las interesantes versiones que el director argentino Daniel Veronese ha puesto en escena en los últimos años, basadas en obras clásicas de Chéjov e Ibsen, rebautizándolas con títulos que transmiten sugerentemente el ejercicio ideológico que opera sobre estos textos escritos hace más de 100 años, rearticulados gracias a una nueva mirada que los reactiva y desplaza, incluso, su sentido original.

Los múltiples desplazamientos derivados del concepto de metatexto y de la problematización realidad/verdad y simulación/simulacro, son los que nos han movilizado en parte, en la implementación del actual proyecto, el cual ha traído consigo múltiples y ricas preguntas al interior de cada proceso creativo y algunas respuestas escénicas que han querido proyectar expresivamente las múltiples demandas que el quehacer del teatro contemporáneo exige de nosotros

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

Cronología de obras Compañía La Puerta 2010-1991



- 2010** **HOMBRE ACOSADO POR DEMONIOS ANTE UN ESPEJO** de Rolando Jara
de Rolando Jara
PÁRAMO de Mauricio Barría
- ♦ **PLAGA** de Coca Duarte
♦ **IDILIO FINAL** de Jens Nielsen
- 2008** **PALABRAS Y CUERPOS** de Martín Heckmanns
LOS MOUNTAINBIKERS de Volker Schimdt
- 2008** **2007** **CALIAS, TENTATIVAS SOBRE LA BELLEZA** de Rolando Jara
- 2006** **PUTAS ERRANTES** de Theresia Walser
NADAR COMO PERRO de Reto Finguer
- 2005** **INOCENCIA** de Dea Loher
SEX, SEGÚN MAE WEST de René Pollesch
- 2004** **ELECTRONIC CITY** de Falk Richter
EL LUJURIOSO SOL DE VERANO de Benjamín Galemiri
- 2003** **EL PESO DE LA PUREZA** de Mauricio Barría
ESPERPENTOS RABIOSAMENTE INMORTALES de Juan Radrigán
- 2002** **HEIDI HOH YA NO TRABAJA AQUI** de René Pollesch
ZOOLOGICO DE NOCHE de Michel Azama

- 1998** **EDIPO ASESOR** de Benjamín Galemiri
EL JUEGO DE LAS PREGUNTAS de Peter Handke
- 1999** **LA CÁNDIDA ERÉNDIRA** (Creación teatral a partir de la adaptación del texto homónimo Gabriel García Márquez)
DIOS HA MUERTO de Marco Antonio de la Parra
- 2001** **COCODRILO** de Paco Zarzoso
LA VOLUNTAD DE MORIR (Creación teatral a partir del tema del suicidio)
- 1997** **INFORME PARA UNA ACADEMIA** (Creación teatral a partir de la adaptación del texto homónimo de Kafka)
LA METAMORFOSIS (Creación teatral a partir de la adaptación del texto homónimo de Kafka)
- 1996** **ULISES** (Creación teatral a partir de la adaptación de La Odisea, de Homero)
- 1995** **ZARATUSTRA** (Creación teatral a partir de la adaptación del texto homónimo de Friedrich Nietzsche)
- 1994** **CAGLIOSTRO** (Creación teatral a partir de la adaptación de la novela "Cagliostro" de Vicente Huidobro)
- 1993** **LOS MONSTRUOS** (Creación teatral a partir de personajes del Cine de terror)
- 1992** **PENSAR ES SUFRIR** (Creación teatral a partir de la adaptación de textos de Antonin Artaud)
- 1991** **COMEDIA FUNERARIA** (Creación teatral a partir de la adaptación de textos de Nicanor Parra)



LO QUE INVADE: reescritura de *Los Invasores*, de Egon Wolff

Por Rolando Jara

Rolando Jara, autor de *Hombre acosado por Demonios ante un espejo*—última obra de la trilogía Bicentenario de la compañía La Puerta— reflexiona respecto a la metodología utilizada en la reescritura del clásico de Egon Wolff y las proyecciones y traducciones de la "invasión" como contenido temático en su obra.

El devenir del texto

Uno de los elementos centrales de la reescritura de *Los Invasores* de Egon Wolff ha sido la metodología de elaboración de texto, el cual ha sido abordado como un espacio de diálogo y retroalimentación permanente entre todos los componentes del equipo: actores, director y dramaturgo. Se ha evitado, en consecuencia, la idea de un guión dramático definitivo previo al proceso de ensayos, privilegiando la construcción de un sentido que emerja de la experiencia colectiva. El trabajo del dramaturgo se ha inscrito en la labor actoral, generando una praxis literaria que ha evolucionado genéticamente, unida al devenir de la puesta en escena.

En este contexto, *Los Invasores*, pieza canónica de Egon Wolff, aparece considerada como una suerte de paisaje textual que la presente tentativa recoge desde una nueva mirada, a través de un texto abierto, horadado, en cuyas fisuras se proyectan las inquietudes del colectivo, en torno a la manifiesta vigencia de esta obra del año 1963. En efecto, la creación de Wolff posee una resonancia que excede a su lograda estructura y elaboración dramática, transformándose en una inquietante reflexión en torno a la condición humana; reflexión en la que se enfrentan la depredación y la violencia como ejes decisivos de la experiencia social contemporánea.

Con el objeto de recoger esta resonancia, la presente propuesta dramática ha sido concebida para cinco actores (no *dramatis personae*), quienes transitan por los personajes y la ficción, desde una distancia marcada por la subjetividad y la apropiación de la pregunta en torno a lo que hoy nos invade. La escritura busca abrirse a esta experiencia de la invasión, considerando diversas variables: estéticas, ideológicas y culturales.

El espacio de la ficción transcurre en una azotea durante la inauguración del nuevo edificio de M., un empresario exitoso. Mientras se desarrolla el cóctel M. —frente al espejo— es abordado por Sombra, un no-invitado que se introduce abruptamente acabando con el carácter privado de la ceremonia. Poco a poco aparecen La Esposa, La Hija y La Andrógina, alter ego de la Tole-Tole, reelaboraciones de personajes laterales de la obra de Wolff y que adquieren una voz escénica como protagonistas del banquete. A los pies del edificio una multitud de personas se amontonan para tratar de ingresar ilícitamente a la ceremonia, generando una horda de invasores que terminarán desmantelándolo todo. Es así que la invasión aparece como un tema con variaciones, que se ejecuta en distintos planos del texto.

Una imagen externa, la de las Tentaciones de San Antonio en sus diversas variantes pictóricas (Bosch, Grünewald, van Leyden, Huys o el pseudo Miguel Ángel) aparece como un referente visitado por la puesta, fenómeno de intertextualidad que constituye una de las claves para la reescritura: el enfrentamiento de Meyer con el China emerge acá como un encuentro con la Sombra, como una sesión de demonología en la que el sujeto (M.) se enfrenta a sus propios demonios. El invasor es la proyección del miedo atávico de una clase, miedo al otro, al desconocido.

Otro elemento fundamental en esta consideración del otro es el tema de la representación. En la obra de Wolff, El China aparece alejado de una caracterización a través de un uso "costumbrista" del lenguaje. Este rasgo ha sido rescatado y radicalizado en la lectura de la compañía La Puerta: se ha evitado un reduccionismo social a través de las marcas lingüísticas. La pobreza aparece como un espacio más amplio que la marginalidad, rompiendo el dualismo teatral decimonónico e intentando dar cuenta de una sociedad cuyos conflictos aparecen encubiertos tras el espejismo del desarrollo. Esta vez no se trata únicamente de indigentes, sino de una masa informe, que aparentemente incluye profesionales, universitarios, hombres y mujeres "bien vestidos"; esto es, todos aquellos que habitan sin satisfacción en el aparente bienestar de la sociedad de consumo.

La obra incluye, entonces, tres niveles fundamentales: el nivel de la ficción, el espacio subjetivo de los actores y la construcción que alude al universo pictórico de la invasión demoníaca. Estos niveles se complementan, parodian y oponen, en un intento por acceder a la complejidad de un presente cuya fugacidad difumina el contorno de los fenómenos sociales hasta hacerlos irreconocibles, invisibles, inexistentes.

Anamorfosis (1)

La invasión, como la peste de Antonin Artaud, desarticula la realidad conocida. Sombra, la Andrógina, la Esposa, la Hija y todos los no-invitados que desmantelan el edificio se transforman en dobles, en alucinaciones de M., en los demonios que le invaden y le llevan a morir de horror, ante la contemplación de su propio rostro en el espejo, delirio especular del que brotan diversas aristas: la culpa por la indiferencia ante la miseria del otro, el temor de mezclarse, de contaminarse con los otros grupos sociales, la visión del universo como un espacio inhóspito en el que prevalece la violencia y el espanto frente a lo aleatorio, a la pérdida del control económico y político.

Todos los acontecimientos se transmutan en una especie de anamorfosis, en una figura cuyos contornos se definen de un modo disímil, dependiendo de la posición del observador y lo observado, espejo roto, fragmentado que emerge como alegoría de una cultura que se fundamenta en imágenes y relatos carentes de contenido profundo, en apariencias que es necesario deconstruir para buscar su veracidad bajo las ruinas.

La invasión se mantiene. Pero esta vez no es el margen el que nos invade. Es la violencia del poder, es la banalidad. Son los demonios que habitan adentro.

ROLANDO JARA. Dramaturgo, Doctor en Literatura y Licenciado en Estética. Entre sus obras se encuentran *Costas de Hielo* (1998), *La Bilis Negra* (2001), *Proyecto Faust* (2003), *Polfil* (2004) y *Calias, tentativas sobre la belleza* (2007). Ha sido seleccionado cinco veces en la Muestra Nacional de Dramaturgia y ha presentado sus obras en Chile, Alemania y España.



... (http://esvdtijXldiaorg/w1ij/Amnortoss) - - - " " " - - -

Los Invasores

Estrenada en 1963 en el Teatro Antonio Varas por el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, bajo la dirección de Víctor Jara y con las actuaciones de María Cánepa, Bélgica Castro y Luis Barahona, entre otros. La obra presenta la invasión a una residencia de clase alta de un grupo de mendigos que busca apoderarse de los bienes materiales y riquezas que este grupo posee. En palabras de Wolff, *Los Invasores* significó en Chile una obra premonitoria, donde avisaba a la burguesía la invasión de las masas si no se abría en su actitud.

En Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena 191-2010, Rolando Jara escribe: "En *Los invasores*, obra fundamental de Wolff, el espacio íntimo de la burguesía es vulnerado por un espacio foráneo, marginal, quien genera una crisis en la estructura cerrada del mundo invadido".

Egon Wolff

Nace en 1926. Se titula en 1950 de Ingeniero Químico en la Universidad Católica de Chile. Inicia su trabajo como dramaturgo vinculado a los concursos anuales del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en los que obtiene la Primera Mención Honrosa en 1957. En 1960 estudia en el Drama School de la Universidad de Yale, gracias a una Beca Fulbright. En 1983 es nombrado miembro de la Academia Chilena de la Lengua. Se desempeña como docente en la Escuela de Teatro de la Universidad Católica entre los años 1981 a 1991. Ha obtenido diversos premios y distinciones, entre ellos: Primer Premio *Casa de las Américas* (Cuba) y Premio de la Crítica a la Mejor Obra Extranjera (Argentina) por su obra *Flores de Papel*. Premio Apes, por *Kindergarten*, Premio José Nuez Martín, por *Encrucijada*. Entre sus obras destacan: *Parejas de Trapo* (1959), *Los invasores* (1963), *El signo de Caín* (1969), *Flores de Papel* (1970), *La balsa de la medusa* (1984) y *Claroscuro* (1995).

(Biografía extraída de la Publicación Comisión Bicentenario Chile 2010; Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena 1910-2010).

r ,

El propósito del actor

El actor Sergio Piña habla sobre el proceso de creación actoral que les tocó vivir en la última creación de esta trilogía: *Hombre acosado por Demonios ante un espejo*. En estas páginas expone abiertamente sus dudas y pensamientos, haciéndonos compartir el propósito del actor.

En la Escuela de Espectadores teatrales se encuentran Juan Radrigán y Egon Wolff. Durante una hora y media hablan del propósito de escribir teatro. Recuerdo la idea, que a mi juicio, fue el punto más alto de la sesión y que hoy me inspira para hablar del propósito de la puesta en escena de Rolando Jara, como reescritura de la obra *Los invasores* de Egon Wolff. Wolff resumía su idea respecto de la función social de *Los invasores* diciendo algo más o menos así: "yo no pretendía hacer una diferencia social que me parecía evidente, yo sólo quería ser un aporte para construir una sociedad más fraternal y más justa, una sociedad construida desde el amor y no desde el odio y el miedo".

Al iniciar los ensayos nos hicimos la pregunta: ¿Cuál es el propósito de la puesta en escena de *Hombre acosado por demonios frente a un espejo*? ¿Para qué hacerlo? Las respuestas fueron diversas y finalmente nos quedamos con algunas de las siguientes: lo hacemos para poner sobre la mesa de la discusión artística un tema a nuestro juicio vigente y de alta prioridad: la desigualdad social de nuestro país.

Lo hacemos para poner sobre la escena una mirada crítica con respecto a los procedimientos técnicos que operan en la interpretación de personajes pertenecientes a la marginalidad y a la clase alta. Esa es la respuesta teórica, pero para el escenario la respuesta debe ser práctica. ¿Cómo hacerlo? La respuesta a esta pregunta podría exceder con creces el alcance de este documento, por lo tanto sólo abordaré la dimensión que concierne al trabajo del actor sobre su personaje y los procedimientos escénicos.

Los personajes

¿Cómo interpretar a personajes pobres y ricos de tal manera que éstos no sean una repetición de modelos arquelitípicos? ¿Cómo representar personajes marginales o "pobres", cuidando no limitar su imagen y restarles humanidad y profundidad?

Luego de leer la obra de Rolando Jara, resulta evidente pensar que los personajes marginales, en este caso Sombra y la Andrógina, no hablan como marginales; y M., su mujer y su hija tampoco hablan como personas de clase alta (por esta misma razón, luego del estreno de *Los Invasores* de Wolff, parte de su familia le quitó el saludo y la crítica le señaló que el personaje El China no habla como hablan los pobres de Chile). Por lo tanto, la salida a este problema no está ni en la caracterización vocal, ni tampoco en la gestualidad utilizada para hacerlo.

Nuestro equipo apostó por poner en crisis la relación actor-personaje. Esto es, evidenciar durante la representación la brecha que existe entre el personaje y el actor como un signo más de la puesta en escena, con el propósito de subrayar la otredad, es decir, resaltar que no soy yo, sino otro el que está hablando por mí. Y ese otro podrá ser hombre, mujer, demonio, millonario o pordiosero sin más señales que una profunda convicción y el deseo de hacerlo.

La crisis del actor-personaje y una analogía

Quienes deben movilizar a los personajes son los actores, que permanecerán todo el tiempo en la escena, y encarnarán a los personajes, entes y presencias que participan en la trama. En este caso la pregunta fue: ¿De qué manera nos planteamos sobre la escena de tal forma que podamos contribuir con nuestra mirada a la convención de hacer teatro dentro del teatro? En el medio de las dos preguntas viene a rescatarnos la idea de que esto debiera hacerse de manera simple: la simpleza estaría en transitar desde el actor a los personajes de manera sutil; es decir, sin remarcar de manera verbal o no verbal la idea o convención de "ahora dejo de ser el actor", ahora soy el personaje".

Algo que quizá no resulte tan simple, mientras permanecemos en la escena, es confiar en el espectador. Confiar en la experiencia que cada uno de ellos tiene respecto de los personajes que les estamos presentando. Cuando digo experiencia me refiero a la experiencia perceptual. La gran mayoría de los espectadores saben o al menos han visto, cómo se comporta o actúa un sujeto acaudalado o uno miserable. ¿Entonces para qué remarcarlo? ¿No bastará con abordar las situaciones desde nuestra sutileza e intimidad? Si los personajes y los actores habitásemos en una pintura del renacimiento, el tránsito del actor al personaje y viceversa debería quedar registrado como la técnica del sfumato, (sfumato) es decir, un movimiento o descorrimiento de los valores del color que sin alterar sustancialmente ni la figura ni el fondo, otorga ambigüedad y profundidad a la composición.

De los procedimientos

El "procedimiento" está ligado casi exclusivamente al problema de la creación de formas. La lucha por la forma encierra una meta mucho más atractiva: el descubrimiento del contenido.

¿Cómo poner sobre la escena el reencuentro de un hombre con su pasado? Cuando hablamos de procedimientos estamos hablando de formas sobre el escenario; y cuando hablamos de forma, hablamos de acciones concretas con cierta reglamentación, y no acciones ambiguas tendientes a lo simbólico. Entendemos por procedimiento aquel conjunto de acciones escénicas previamente concertadas que tienen como objetivo huir de la ilustración que el texto propone. "Todo procedimiento es matemático; es decir que, como la matemática, es indiferente a los contenidos".

Una posible salida a la pregunta inicial puede ser la siguiente: un actor diserta un texto que habla de su viaje en automóvil al barrio que lo vio nacer. Al mismo tiempo, cuatro actores juegan a patear una pelota contra un trozo de reja metálica. El actor que diserta no se debe dejar "quemar" por los pelotazos. Los actores tratan de golpear con la pelota al actor y la reja metálica. Se supone que para cada escena deberemos construir un procedimiento o un pequeño juego arbitrario, de manera que la obra entera será la suma de pequeños juegos que, como delgados hilos visibles e invisibles, se irán tejiendo con el texto en busca del contenido o al encuentro de un significado nuevo.

De regreso a la pregunta inicial

¿Cuál es el propósito de la puesta en escena de *Hombre acosado por demonios frente a un espejo*? Hacemos preguntas que nos desafían permanentemente a encontrarnos con lo esencial de nosotros mismos, con nuestro pasado, nuestros miedos, con el gozo, nuestros fantasmas, nuestras luces, nuestros demonios. Hacemos preguntas, confiados en que la búsqueda de las respuestas será un acto compartido con los espectadores, porque también ellos necesitan averiguar y también tienen algo de miedo y esperanza cuando se asoman a mirar lo que hay detrás del espejo... en lo más profundo del escenario.



SERGIO PIÑA. Actor egresado del Teatro la Casa, licenciado en estética de la Universidad Católica de Chile. Desde 1987 hasta la fecha trabajado en al menos treinta montajes del teatro profesional chileno.

Como miembro estable de la Compañía de Teatro La Puerta, ha participado en los siguientes montajes: "Zoo de noche", "Putas Errantes", "Nadar Como Perro", "Calías, Tentativas Sobre la Belleza", "Los Mountainbikers", "Plaga", "Páramo" y "Hombre acosado por demonios ante un espejo".



PÁRAMO®

CÍA. TEATRO LA PUERTA

DIRECCIÓN : LUIS URETA

DRANATURGIA : MAURICIO BARRÍA

Elenco:

ROXANA NARANJO	3.00 R
HARÍA PAZ GRANDJEAN	1.04 H
SERGIO PIÑA	0.85
JORGE ANTEZANA	4.89
CESAR CAILLET	4.85

DISEÑO ESC. E ILUMINACIÓN	CRISTIÁN REYES
VESTUARIO	MACARENA AHUADA
KÚSICA	MRCELLO HARTIHEZ
PRODUCCIÓN	CRISTIÁN HATTA MACARENA SILVA

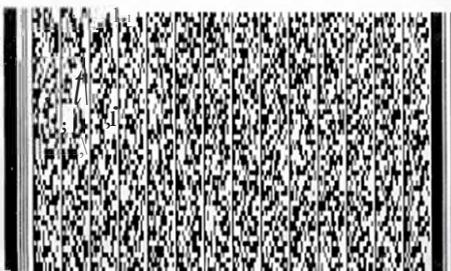
DEL 5 AL 20 DE ENERO DE 2010
SALA DE LA UNIVERSIDAD MAYOR

Santo Dociño 711, Stgo Centro, Hetro Bellas Artes

xxxxxxxxxxxxxxxx 21 :00 HORAS xxxxxxxxxxxxxxxxxxx

TOTAL 0.00

Reescritura de la obra "AHO Y SEKOR" de GERHÁN
LUCCO CRUCHAGA. PARAHO, segunda obra del
proyecto Bicentenario de Teatro La Puerta



Volver sobre *Amo y Señor* de Luco Cruchaga

Por Mauricio Barría

El dramaturgo Mauricio Barría nos habla de la reescritura como operación de-construccion y de cómo ésta ha sido llevada a cabo en *Páramo*, poniendo en relevancia los silencios que constituyen el alma del texto original.

Sobre la obra original

Nadie que estuviera familiarizado con la historia del teatro chileno podría poner en duda la relevancia de la figura de Gennán Luco Cruchaga (1894-1936).

Notable también es el hecho que la gloria de este autor reside básicamente sobre una obra: *La Viuda de Apablaza*.

A pesar de ello, el juicio sobre este autor ha sido parcial. El olvido del resto de su creación, y en particular de *Amo y Señor*, se refleja en la casi inexistente bibliografía crítica al respecto y de montajes de la obra. Fue escrita en 1922 y estrenada el 18 de febrero de 1926 por la compañía de Evaristo Lillo en el Teatro Esmeralda. En ella encontramos los temas propios de la época, a saber, la decadencia de la oligarquía dominante, la emergencia de una nueva clase social de carácter modernizador, el mantenimiento a toda costa del estatus y la imagen social, es decir, la sociedad como factor determinante de los sujetos y el recurso a elementos del melodrama: familia, madre, unidimensionalidad de los personajes; sin embargo resalta la crudeza con que Luco Cruchaga trata estos asuntos.

Fue precisamente este elemento descarnado lo que más llamó mi atención y convirtió a *Amo y Señor* en un espléndido material para re-escribir. El procedimiento que aquí llamamos reescritura, se diferencia de una adaptación, de una versión o de una corrección. Ello implicaría desconocer precisamente todo lo mencionado anteriormente. Rescribir es más bien una operación de-construccion, que trata de ubicar y subrayar los intersticios o huecos del texto; lo no-dicho, que como un inconciente escritura!, sin embargo, constituye el alma de una obra. A través de este procedimiento he querido subrayar que los procesos de constitución de memoria suceden en el diálogo y la permanente reescritura de nuestro pasado, que no existe una verdad en si misma que hubiese que rescatar, sino que cada época enfatiza las urgencias éticas y políticas que vislumbra como las deudas que en el presente imposibilitan nuestra construcción comunitaria. El presente trabajo desea contribuir efectivamente al hacernos patentes estas deudas.



MAURICIO ADRIAN BARRIA JARA (1967). Dramaturgo y Teórico del Teatro. Director de CENTIDO (Centro Teatral de Investigación y Documentación de la Universidad de Chile). Ha ganado la Muestra Nacional de Dramaturgia en tres oportunidades y la beca para la creación literaria del Fondo del libro. Participó en la 1ª Jornadas de Dramaturgia Chilena realizada en Madrid y Barcelona (2006). Ha publicado *El peso de la pureza* seguido de *Impudicia*, Ciertopez, 2006, y en *Dramaturgia Chilena Contemporánea. 7 autores*. Griffero R. (ed.) Casa de las Américas-LOM, 2007.

La estética de *Páramo*

¿Y cuáles son estos silencios? ¿Cuáles son estas zonas oscuras?

En primer lugar me interesó destacar el hecho de que se trataba de una historia familiar. La familia como imagen a escala del cuerpo social deviene en el melodrama en el modelo mismo de la sociedad política. En la lógica familiar todo lo que no pertenezca a ella es vivenciado como peligroso y debe ser eliminado o redimido por ella. La figura de la redención supone aplicar violencia sobre el cuerpo del diferente para convertirlo en un igual.

Por ello *Páramo* propone desplazar el conflicto de clase a una figura más genérica y amplia, la de un inmigrante, pretendiendo develar que lo que se encierra detrás del odio al otro es un sistema de relaciones humanas que se ha construido sobre la base de la explotación de unos sobre otros y que sus posiciones no son esenciales, por el contrario, son mutables y reversibles. Cada cual usa al otro en la medida de su beneficio propio, apenas se encuentra en situación de hacerlo. Es sobre estas premisas que se construye la historia.

Un inmigrante (un Sepúlveda del siglo **XXI**) llega a Chile huyendo de algún tipo de guerra fratricida indeterminada (pandillas, narcotráfico u otra) a través de la gestión del Coyote Progresista (sujeto del poder nominal como Polilo). Este personaje está instalado plenamente en la lógica del mercado representando el Chile moderno viendo toda relación como relación de intercambio económico. Maneja una red de tráfico que incluye el de sustancias ilegales.

El Inmigrante comienza a trabajar para el Coyote para pagar su internación en el país y con la urgencia de poder traer a su hermana que tuvo que dejar en su país natal. En una de sus actividades laborales conoce a la Chica, una mujer joven, madre soltera que trabaja en una mullitienda y que consume algún tipo de fármaco que la hace dependiente tanto del Inmigrante como del Coyote (Elvira y Matilde en definitiva son los valores de cambio, cuerpo-mercancía de la mujer que se pone en venta en el matrimonio o en la vida). En el transcurso de la obra va desplegándose el juego de la explotación y del poder cuyo ejecutor varía según la situación. Se le suma un personaje, la Madre-Pensionista, una especie de personaje ícono que representa la ruina de la imagen de la familia, al mismo tiempo que su devastadora lucidez (parodia de la Madre original de la obra).

Así, la violencia contenida es el dispositivo pulsional que mueve a los personajes en función de la destrucción del extranjero; del otro. Y esta violencia se registra sobre los cuerpos como memoria de su ejercicio.

En segundo lugar, en vez de desarmar simplemente los moldes del relato melodramático, intenté develarlos a través de su amplificación. Se trabaja la unidimensionalidad de los personajes insistiendo en la imposibilidad que tienen de entrar en diálogo con otros, o en la fragmentación del discurso que sufren en algunos momentos. La linealidad del relato se fractura con lo episódico, pero también con la intercalación de escenas metateatrales (por ejemplo, la Madre o la cita al dramaturgo francés Jean-Marie Koltés). El componente ideológico de la Madre termina por ser un ícono antes que un personaje que desnuda las operaciones culturales que intentan asimilar familia a sociedad política. Se amplifica también el carácter fatal de los acontecimientos, pero al mismo tiempo se les quita cualquier carácter normativo o moralizante. Se trata de instalar cuerpos antes que derecho o moral. No hay que olvidar finalmente, que Latinoamérica es un territorio constituido desde la condición del inmigrante.

Amo y señor

Escrita en 1921, fue estrenada en el Teatro Esmeralda de Santiago bajo la dirección de Evaristo Lillo en 1926. La obra retrata la decadencia de una familia burguesa chilena de principios de siglo XX y su relación con una clase media emergente, de la que llegará a depender para su subsistencia. El personaje central es Sepúlveda, representante de esta clase media, un comerciante. Luco Cruchaga en esta obra contraponen a una oligarquía que dilapida el dinero, frente a una nueva clase pujante que surge a través del trabajo. (Reseña extraída de www.stgoamil.cl).

Germán Luco Cruchaga

Nació en Santiago en 1894 y murió en la misma ciudad en 1936. Fue periodista, caricaturista, ilustrador y, como literato, escribió cuentos, novelas y dramas. Su obra dramática es breve pero de gran calidad y fuerza dramática, lo que lo convierte en un clásico de la dramaturgia y del teatro chileno. Entre sus obras destacan *Amo y Señor* (1926) y *La viuda de Apablaza* (1928). (Biografía extraída de la Publicación Comisión Bicentenario Chile 2010; Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena 1910-2010).



Un puzzle para armar: de *La Mantis Religiosa* a *Plaga*

Por Coca Duarte

La dramaturga Coca Duarte reflexiona en *Plaga* sobre la forma en que la ficción representa nuestra realidad, sobre las relaciones de dependencia familiar, el abuso de poder, y cómo el trabajo de reescritura se hace cargo de la herencia de nuestra historia reciente.

De las hermanas de Talcahuano a las hermanas de un barrio empobrecido de Santiago. Del pretendiente al exterminador. De la puerta donde tres hermanas encierran a su hermana menor, al portón de un barrio industrial que esconde un horrible secreto. Del nombre de insecto que le han dado a la que está encerrada a la presencia invasiva de bichos. De aquella que anhela viajar a la que lo logra pero no consigue ser feliz al hacerlo. Muchos desplazamientos ocurrieron entre *La Mantis Religiosa* de Alejandro Sieveking y *Plaga*, su reescritura. Lo que me movilizó a hacerlos fue un profundo cuestionamiento sobre la forma en que la ficción representa nuestra realidad y sobre los conflictos que hoy nos afectan.

La idea de reescritura, en lo personal, responde a una necesidad de realizar un gesto creativo en el presente para valorizar crítica y artísticamente nuestra tradición, y de producir una dramaturgia que si bien es nueva, se hace cargo de una herencia¹. Establecer este diálogo con *La Mantis Religiosa* de Alejandro Sieveking significó un estudio profundo de la obra, y una lectura en busca de aquellos elementos que me resonaban tanto en lo íntimo como en el contexto contemporáneo. Además, significó una reflexión en torno a cómo el texto teatral refleja una configuración de mundo a través de sus principios compositivos, más allá de los temas que explora. De este proceso, emergieron reflexiones que se fueron consolidando con el tiempo. Quisiera rescatar aquí solo algunas, ejemplificándolas con referencias a *Plaga*.

Una arquitectura esencial

Toda obra –como una especie de organismo– contiene una estructura ósea, una especie de esqueleto sobre el cual se asientan sus músculos y su piel. Aquello que reviste la estructura son los detalles particulares, las características específicas de los personajes, del espacio y del tiempo en el que se desarrolla la acción. Bajo toda esa capa de atributos propios de la obra, se esconde su arquitectura esencial: los roles y esquemas de relaciones de los personajes, las dinámicas de acción, el dibujo que se crea en el tiempo con la progresión de la obra. Creo que las obras que nos remecen lo hacen porque –bajo su piel y en su esencia– reconocemos actitudes primordiales humanas, patrones de conducta y de relaciones que nos hacen reconocer interacciones usuales de nuestra cultura.

La Mantis Religiosa de Sieveking –en mi opinión y la de la compañía La Puerta– es una de esas obras. Bajo sus características propias se reconocen actitudes, relaciones y dinámicas que trascienden la historia particular que las reviste. De forma intuitiva, la escritura de *Plaga* consistió en desnudar esas estructuras, es decir, reducirlas al esqueleto o despojarlas de la anécdota particular de la obra de Sieveking y luego “vestir las” con mi propio imaginario. Debajo de la historia de Lialla, Una y Adela, que han escondido a su hermana menor en una habitación esperando que un pretendiente las ayude a escapar de su realidad, despejé, entre otras, actitudes ante lo desconocido, relaciones de dependencia familiar, y dinámicas de evasión al proyectar la única posibilidad de felicidad fuera del entorno real. Este procedimiento, evidentemente, no fue Objetivo: las estructuras que reconocí son las que me resonaron y el proceso de figuración de ese esqueleto –en situaciones, personajes y escenarios diferentes– conllevó una reinterpretación y la inclusión de nuevos sentidos.

Al examinar más de cerca la relación de las hermanas y el pretendiente de Adela –de la obra de Sieveking– con la puerta donde se oculta a Teresa, la menor, reconocí cuatro actitudes primordiales frente a lo desconocido: temor, curiosidad, negación, e incluso violencia ante la trasgresión de ese espacio. Al extrapolarlo a la situación de los guardias frente al portón, sin embargo, lo oculto adquirió una nueva dimensión al entrelazarse con aquello que en mi opinión sigue generando esas ansias de saber, por una parte, y esa negación, por la otra: el pasado reciente de nuestro país. Los roles contrapuestos de los guardias frente a ese espacio con una historia secreta encarnan las miradas opuestas frente a la memoria: unos quieren olvidar, mientras otros necesitan conocer y recuperar sus hechos. Finalmente, emerge la violencia en el relato de la novia y aquello que se oculta se rebela como un abuso de poder que, si bien no es terrorismo de estado, replica sus sistemas.

En la arquitectura esencial de *La Mantis Religiosa* también es posible observar ciertos comportamientos sociales de nuestra cultura. En particular, me llamó la atención la relación de dependencia intrafamiliar que se da entre las hermanas: surge de la necesidad, del apoyo, es un mecanismo de sobrevivencia, pero a la vez, es capaz de asfixiar a sus integrantes, de refrenar su desarrollo individual. Hay quienes pueden ver en Lialla, Una y Adela una actitud castradora frente a Juan, el pretendiente. Sin embargo, son ellas mismas las que se han impuesto una especie de pacto indisoluble de permanecer juntas e impiden que Adela salga del círculo familiar. En el caso de Violeta y Julia –en *Plaga* hay un intento desesperado por romper esa determinación cultural, se intenta construir comunidad con un individuo externo –el exterminador– pero el intento fracasa no sólo por la voluntad de los personajes, sino por sus limitaciones personales.

Sobre los principios compositivos

Para dar cuenta de una configuración de mundo, resulta evidente que hoy en día una mirada unitaria y unívoca sobre las circunstancias del entorno, no logra representar la complejidad de la realidad que nos rodea. La multiplicidad de planos de comprensión a la que me refiero ha llegado a nuestra consciencia gracias al desarrollo de disciplinas tan diversas como la psicología y la física, y la fragmentación del texto dramático contemporáneo responde a este fenómeno. En la creación de *Plaga*, abordar esta multiplicidad de planos era ineludible. Por ello, opté por crear una obra con diversas líneas argumentales: los eventos en torno a la plaga de termitas en la casa de Violeta y Julia; la espera de los guardias frente al portón; y la fuga de una mujer hacia parajes lejanos. Mi propósito fue crear una obra que pusiera en diálogo universos diversos, un puzzle para armar, un texto con vacíos, susceptibles de ser completados por el espectador.

COCA DUARTE LOVELUCK. Actriz y dramaturga de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Becada por Fulbright y Mecusup, obtuvo un Master en Teatro en la City University of New York. Seis de sus textos dramáticos han sido llevados a escena obteniendo diversos reconocimientos. *Plaga* se estrenó bajo la dirección de Luis Ureta en el Centro Cultural Matucana 100 en agosto 2009 en el marco del proyecto Bicentenario de la compañía. Actualmente se presenta su última obra en el Teatro UC, *Ciencial ficción* escrita conjuntamente con Cristián Ruiz.

La mantis religiosa

Estrenada en 1970 por el Teatro El Ángel, lleva a escena la visita de Juan, un joven pretendiente, a la casa donde viven su novia Adela, sus dos hermanas Lialla y Una, y el padre de éstas, Aparicio: Antes de la llegada de Juan, se revelan inquietantes secretos: los pretendientes de Lialla y Una han muerto en circunstancias misteriosas y tras la puerta del fondo se oculta un monstruo que, más tarde comprendemos, no es más que una cuarta hermana, Teresa, la menor, también llamada *La Mantis Religiosa*. (Reseña extraída de *Plagél*, más allá de las termitas, Revista Apuntes N° 131-2009, por Coca Duarte)

Alejandro Sieveking

Nace en 1934, en Rengo, VI Región. Dramaturgo, actor, director y, en ocasiones, diseñador, egresa de la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en 1959. Miembro fundador de la compañía Teatro del Ángel, se radica con la compañía en Costa Rica desde 1974 a 1985, a raíz del golpe militar. Paralelamente a sus actividades teatrales, es miembro de la Academia Chilena de Bellas Artes y Vicepresidente de la Sociedad de autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales.

Su primera obra Encuentro con la sombra, fue estrenada en 1955 en el Primer Festival de Aficionados. Su producción dramática es vasta, destacándose *Ánimas de día Claro* (1962), *La Remolienda* (1965), *Tres tristes tigres* (1967) y *La mantis religiosa* (1971). (Reseña extraída de la Publicación Comisión Bicentenario Chile 2010: Anlogía: Un siglo de Dramaturgia Chilena 1910-2010)

1. Tomo algunas ideas de mi artículo "Más allá de las Iermim" en *Revista Apuntes N° 131*, *Essaica de Teatro*, Universidad Católica de Chile. 2009, Santiago de Chile.

De la interfaz a la puesta en escena

Propuesta de diseño integral

Por Cristian Reyes

En las últimas décadas, el desarrollo de las nuevas tecnologías ha llevado a transformaciones en el campo de la estética teatral que alcanzan, no sólo la incorporación material de nuevos soportes (como por ejemplo el sonido e imágenes digitales), sino también el desarrollo de nuevas tecnologías narrativas.

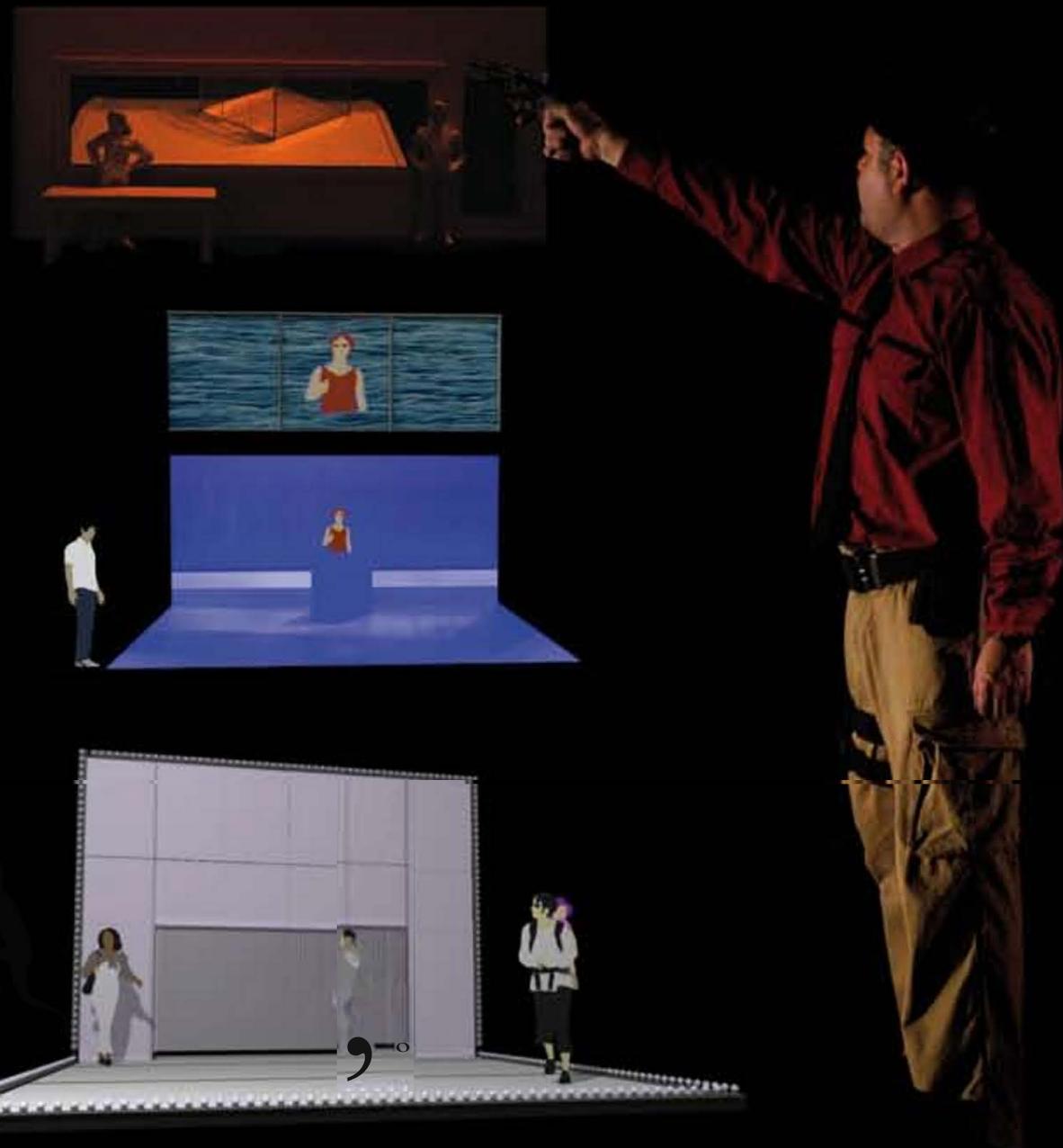
Podemos observar una diversidad de experiencias que llevan a que las producciones transiten, desde la disciplina específicamente teatral en la que se incorpora la tecnología como un recurso lumínico o escenográfico más, hasta la integración de nuevas tecnologías, acercándolo a lo que hoy conocemos como multimedia.

En lo teatral, muchas de las veces los soportes tecnológicos se utilizan tan sólo a modo de efectos especiales. Sin embargo, actualmente se están desarrollando diversas formas poéticas en las que la tecnología se vuelve personaje e interactúa con los mismos actores, imponiendo su lógica.

Lo que se propone desde el punto de vista del diseño es indagar sobre tecnologías para concebir, percibir y hacer la puesta en escena, desde los aspectos narrativos como kinestésicos, aludiendo a la amplia libertad con que hoy se ponen en juego los distintos aspectos que "hacen" puesta en escena (texto, actuación, sonido, iluminación, escenografía, etc.), y a la confluencia cada vez más acentuada de distintas disciplinas y soportes en la configuración escénica.

Atendiendo a los primeros esbozos propuestos de las reescrituras de cada obra, se pone de manifiesto tener que fragmentar el espacio, apelando a una dimensión discursiva que mezcle lo corpóreo y lo multimedial.

Formamos parte de un nuevo paisaje cultural en el que las interferencias mediáticas son continuas. Ni siquiera la realidad escénica -avalada por siglos de experiencia comunicativa y semiótica muy definida- se ha salvado de este contagio, sin duda porque al teatro siempre le ha gustado desestabilizarse a sí mismo con la incorporación de lo nuevo.



Huellas

"Ser un carpintero, tomar la madera. hacer un marco, buscar las bisagras, atomillar la puerta, instalarla, abrirla, cerrarla, entrar al teatro, iniciar el viaje, la aventura, el descubrimiento, verme en los ojos de mis compañeros, ser un animador, un monstruo, un mago... una puerta, una invitación, una habitación, una casa, un hogar... LA PUERTA". (Andrés Céspedes, actor)

"Cuando llegué a Santiago con la idea de convertirme en actor el año 1999, me inscribí en los talleres del Club de Teatro de Fernando González. En ese entonces, Luis Ureta fue mi profesor. Una década más tarde me llega esta invitación. Estuve feliz de ser dirigido por Luis y de compartir escenario con actores cuyo trabajo admiro desde hace años." (César Caillet, actor)

"La compañía me permitió llevar a la acción toda la teoría que me entregó la escuela de teatro. Me permitió trabajar con amigos, itinerar, mostrar nuestro trabajo a diferentes públicos, darme confianza como actor. Me permitió conocer a Luis, quien ama al teatro por sobre todas las cosas y me permitió darle alegría a mi corazón y al de los demás". (Daniela "Alicia", "actor")

"Para mí siempre ha sido un agrado trabajar con la compañía La Puerta. He tenido grandes satisfacciones artísticas como diseñador. Es un grupo experimental que tiene una visión muy interesante del quehacer teatral. Creo que han sido un ejemplo y un aporte al teatro independiente, ya que sus trabajos los hacen con mucho esfuerzo y muchas ganas" (Willy Ganga, diseñador y escenógrafo)

"De la Compañía La Puerta siempre me ha impactado el amor y el profesionalismo con que entregan su trabajo, la manera en que se relacionan sus integrantes entre sí, el respeto mutuo que se profesan, la enorme capacidad de juego que tienen, su modestia y su alto sentido ético del oficio, además del particular talento de Luis Ureta para llevar a escena los textos de obras escritas originalmente en lengua alemana, encontrándoles capas de significados que, muchas veces, sus propios autores han descubierto recién después de ver esas puestas suyas. A la Compañía La Puerta le deseo una muy merecida sede o sala propia para experimentar y seguir sorprendiéndonos en el futuro con sus creaciones". (Soledad Lagos, dramaturgista, investigadora y traductora)

"Trabajar con la Compañía de Teatro La Puerta es encontrarme con un grupo del cual me siento conectado no sólo a nivel artístico y creativo, sino que además, y por sobre todo, a nivel personal y humano". (Jaime Omeñaca, actor)

"Una de las mejores experiencias. Conocer y participar del trabajo de Luis Ureta, significó para mí entender de oficio y constancia, la verdadera posibilidad de ser realmente actriz, siempre de la mano de un magnífico texto por descubrir y hacerlo realidad", (Catalina Saavedra, actriz)

"Para mí trabajar en la Compañía de Teatro La Puerta fue un regalo. La calidad artística y la humildad de sus integrantes, me permitieron aprender de cada uno de ellos y mirar el teatro desde otro punto de vista". (Jorge Antezana, actor)



"El único trabajo en el que participé, fue en el iconológico de La Metaioorfosis. Un proyecto que fui armando junto a Luis Ureta (a quien conozco desde que éramos compañeros y amigos en la Escuela de Teatro de la U. de Chile) y que recuerdo no sólo por el placer de trabajar junto a mi amigo, sino además por el profesionalismo, claridad, creatividad y rigor que caracterizan al trabajo de la compañía La Puerta y de su director". (Francisco Melo, actor)

"Nuestro encuentro no podría haberse producido en el mejor momento con mi obra *Edipo Asesory* la brillante capacidad artística de La Puerta bajo la dirección de Luis Ureta. Ícono personal, teatral, ese *Edipo Asesorperenne* vivirá por siempre". (Benjamín Galemiri, dramaturgo)

"Una aventura de alto riesgo estético donde la tremenda capacidad de dirección de actores de Luis Ureta y la potencia de los integrantes de su compañía aceptaron el desafío de una pieza teatral de alta complejidad como *Dios ha muerto*. Trabajar así te hace más valiente a la hora de seguir escribiendo". (Marco Antonio de la Parra, dramaturgo)

Mi esRacio a través de La Puerta

Por Alejandra Serey

La arquitecta e investigadora teatral Alejandra Serey aborda el trabajo de La Puerta desde una mirada espacial, como eje predominante de la compañía.

Mi acercamiento al trabajo de la Compañía La Puerta fue absolutamente intuitivo e ignorante. Me enteré de su existencia tardíamente. Aunque imagino que en algún lugar de mi cabeza el nombre de la compañía y de Luis Ureta hacían ruido, y que fue eso justamente lo que me llevó el 2004 al Goethe Institut a ver *Electrónica City* en una primera instancia, luego *Calías* y enseguida *Palabras y cuerpos*.

¿Qué es lo que estas puestas en escena me provocaron y me llevaron a elegir a La Puerta como objeto de estudio y cuerpo de exploración para mi tesis del Doctorado en la Universidad París? (1). Creo que, parafraseando al escritor francés Georges Perec en su título *Tentatives d'épuisement d'un lieu parisienne*, fue la idea de una tentativa de agotar un lugar en el Goethe Institut. Si bien las puestas en escena de los tres espectáculos mencionados anteriormente proponían una configuración básica frontal, cada una de ellas se situaba de manera diferente respecto a un mismo lugar. El espacio teatral del Goethe no fue construido originalmente para este uso. Sin embargo, hace ya muchos años que éste está destinado a la práctica de las artes escénicas siendo reconocido por los ciudadanos como un "teatro". Éste ha devenido una institución teatral. El espacio teatral del Goethe se encuentra dividido en dos por medio de un plano de puertas abatibles que comunican o separan según sea necesario. En *Electrónica City* el público entra y se ubicaba en el fondo del recinto y el espacio escénico estaba delimitado por muros blancos. Para *Calías*, el espacio escénico correspondía a la mitad del fondo y el público se instalaba desde el plano de división hacia atrás. Se generaba una especie de marco escénico y ambos espacios quedaban claramente delimitados. Y por último, en *Palabras y cuerpos*, la distribución era completamente a la inversa de *Calías* quedando el espacio escénico compuesto por unas escaleras y tres puertas vidriadas que comunican a otro espacio en un nivel más alto, y el público se encontraba desde el plano de división hacia el fondo. Estos múltiples modos de "habitar" un mismo lugar me hicieron pensar en que el espacio era para ellos un problema artístico.

Entonces. recuerdo haber demandado a Luis Ureta sobre las preguntas que ellos se hacían respecto al espacio, y él me respondió: "es de las últimas preguntas que me hago".

¿Por qué entonces algunas de sus puestas en escena. sobre todo las presentadas en el Goethe, parecen tener un fuerte arraigo al lugar? La razón es el diálogo que se establece con la arquitectura del lugar. Un buen ejemplo es el espectáculo *Palabras y cuerpos* donde la escenografía utilizaba como soporte el lugar mismo apropiándose de los elementos arquitectónicos presentes y haciéndolos participar de la puesta en escena. Es así como las escaleras y las tres puertas vidriadas propias del espacio teatral del Goethe eran incorporadas en la estructura e imagen de algunas escenas generando una relación de coexistencia entre la realidad y la ficción, y a la vez de pertenencia al lugar. es ahí precisamente donde la acción acontece y no en otra parte. Es como si la ficción se enraizara en la realidad generando un todo indivisible e inamovible. En contrapartida, en el caso de *Plaga* o de *Páramo*. el dispositivo escenográfico es concebido de manera autónoma para posarlo en "cualquier" espacio teatral sin incorporarlo activamente en la puesta en escena. Esto suscita, desde mi punto de vista, "algo" de extranjero respecto al lugar.

2009-2010: Viaje en el espacio de La Puerta

La larga trayectoria de la compañía, su constante exploración escénica, la complejidad de sus espectáculos y el deseo de no caer en un reduccionismo separando el espacio de los otros medios de expresión escénica (hecho que desde mi punto de vista es indisoluble) me llevan a plantear tres ideas generales para poder así asomarnos levemente a la problemática espacial propuesta por la Compañía La Puerta durante los últimos dos años. Sin embargo, quisiera que retuvieran una antigua palabra. *metis*, que permitía a los griegos volver uno a aquello que era doble. En la práctica teatral, todo es una *metis*. Todo espectáculo es uno y, no doble. sino múltiple. es decir, todo espectáculo cumple con el axioma: "el todo es más que la suma de sus partes". Cada elemento que compone una puesta en escena coexiste en sí mismo y simultáneamente en estrecho vínculo con los otros. y cabe agregar en un espacio-tiempo preciso. Esta relación que se establece es nuclear.

El espacio

El espacio en sí es una noción abstracta. De Certeau dice en *La invención de lo cotidiano* (21: "El espacio es al lugar lo que se vuelve la palabra articulada, es decir cuando queda atrapado en la ambigüedad de una realización(...) planteado como el acto de un presente (o de un tiempo), y modificado por las transformaciones debidas a contigüidades sucesivas". La puesta en escena es entonces una manera de practicar el lugar, de generar múltiples espacios. En ese sentido, las últimas creaciones de La Puerta: *Plaga y Páramo*, proponen espacios "fractales": fragmentos espacio-temporales constituidos de fragmentos que a la vez contienen otros fragmentos y así sucesivamente generando una y otra vez una fricción entre ficción y realidad dejando intersticios que cuelan un mundo sobre el otro. Así, el contraste entre hiperrealismo y virtualidad de las imágenes propuestas por Crislián Reyes denuncian lo performativo de los cuerpos vivos ("reales"). Esto da cuenta a la vez de que el hecho teatral es una ficción que deviene realidad puesto que está sucediendo ahí en ese preciso momento frente a nosotros, espectadores. El espectáculo es presente. Al mismo tiempo, las historias invitan al público, a través del juego de los actores, a anarrar un "rompecabezas" y hacer asociaciones apelando a la memoria personal y colectiva. Lo que Luis Ureta llama "zonas situacionales". El dispositivo escénico muestra el producto y el proceso tensionando el espacio y abriendo un abanico de lecturas posibles que otorga al espectador el poder de elegir. Las escenas alternan momentos "cerrados" donde los actores dialogan entre sí olvidando al público, otros paradójicamente "abiertos" e íntimos que se lanzan hacia los espectadores dando cuenta de su presencia y volviéndolos cómplices en su mirada; y "virtuales" donde la presencia del actor desaparece para luego reaparecer y recordarnos que el teatro es un arte vivan!, es decir, que se funda en la presencia viva de los cuerpos.

El lugar

El espacio depende del lugar. De Certeau hace aquí una distinción. El lugar es "el orden (cualquiera que sea) según el cual los elementos se distribuyen en relaciones de coexistencia." De esta manera dos cosas no se pueden encontrar exactamente en una misma posición, cada una define un sitio que le es "propio". Esto nos conduce a que un mismo dispositivo escénico, incluso si éste ha sido concebido como una unidad independiente, no será percibido de la misma manera en dos espacios teatrales diferentes. Cada lugar ofrece su propia lectura ("la arquitectura no es silenciosa") y en consecuencia las relaciones de coexistencia que se establecen entre las partes varían.

Los espectáculos de *Plaga y Páramo*, en su fragmentación escénica, presentan dos escalas: una mayor dada principalmente por las proyecciones, y otra menor construida a través de la percepción de los cuerpos "vivos" de los actores. Es así como en el montaje de *Plaga* estrenado en Matucana 100 predomina la escala mayor. Todo parece alejarse y empequeñecerse dificultando la resonancia del público. Los cuerpos de los actores en escena acusan el gran tamaño del lugar. Por el contrario, en su presentación en la Universidad Mayor, es la escala menor aquella que protagoniza el juego. Los detalles adquieren más fuerza enriqueciendo la enunciación de las palabras, el cuerpo y las distintas texturas de los sonidos, una gestualidad sutil y provocadora amplifican una atmósfera rara e inquietante que apenas se asomaba en Matucana 100. ¿Qué sucederá en el Teatro de la Universidad Católica? Al momento de escribir este texto no lo sé con certeza, sin embargo, creo que el resultado, debido al tamaño del espacio teatral, puede ser cercano a lo sucedido en Matucana 100. Las proyecciones y la imagen total de la puesta en escena adquirirán un mayor peso y se perderán, probablemente, las sutilezas de la gestualidad y del cuerpo del texto enunciado. Una de las grandes dificultades de la Sala 1 del Teatro de la Universidad Católica, y reto para la compañía, es el gran volumen de aire que se alza por sobre las cabezas de los espectadores y que se transforma en un territorio de nadie al cual las palabras son lanzadas por los actores dando varias vueltas antes de llegar al cuerpo del público. Esta sala no es sólo una distancia a salvar por los actores sino un volumen a llenar. A esto se suma la poca pendiente de las butacas lo cual genera un desequilibrio respecto al espacio escénico y una posible sensación de "achatamiento" en el público.

El espectador

El espacio y el lugar interactúan con un tercer elemento: la percepción, tanto del actor como del espectador, que es una y doble: personal y colectiva. Y que al igual que la cinta de Moebius genera un movimiento infinito donde la percepción personal depende de la colectiva al mismo tiempo que la define; y a la vez interactúa con el lugar determinando el espacio. Es así como en la puesta en escena de *Idilio Final* en el Goethe Institut se creaba una sola respiración con el público (expresión del dramaturgo francés Valère Novarina - *Lumieres du corps*-). El 03 de Septiembre 2009 a las 20.00 en el Goethe Institut se generó un diálogo vivo e hilarante entre los actores y los espectadores; y aunque personalmente no comulgué con el humor de la obra, sentí un gran placer presenciar ese espacio-tiempo de



comunidad (común unión) que desde mi punto de vista es parte esencial de la práctica teatral. Sin embargo, una vez que el espectáculo se trasladó al Centro Cultural Amanda, esta sola respiración desapareció completamente. ¿La razón? La estructura y construcción del espacio teatral. En este último lugar, la configuración responde a la de un espacio teatral convencional: un espacio escénico claramente definido y separado de la sala (espacio del público). Esta forma dificultaban la elasticidad y la permeabilidad de la propuesta escénico-espacial original. El lugar devino un obstáculo para la circulación de las energías entre actores y espectadores, y a la vez espectadores entre sí.

Para no cerrar La Puerta

El teatro es un arte de relaciones. Alguna vez, Luis Ureta escribió sobre la importancia de los lazos tejidos entre los integrantes de la compañía a lo largo del tiempo. Estos, a veces fuertes, otras en crisis, es lo que caracteriza la práctica teatral. Un espectáculo nace del intercambio vivo entre actores para luego establecer relaciones con los espectadores, seres vivos, en un lugar y un tiempo determinado. Este acontecimiento es irrepitible. ¿Es acaso el espectáculo una experiencia o pura visualidad? Una puesta en escena es un instante vivido y compartido. La próxima vez que vayan al teatro no sólo miren a su alrededor, sientan su alrededor, sientan a las personas, el lugar, el espacio, la ciudad. Asistir al teatro no es ir a mirar sino a vivir algo.

1. Doctorado en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes (O)Ción Teatro, Universidad Paris VIII, Francia
2. De Certeau, *La invención de lo cotidiano*, capítulo IX.

ALEJANDRA SEREY-WELDT. Arquitecta PUC, Master en Artes del Espectáculo Universidad Paris 8 (Beca Gobierno Francés), Doctorando en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes Universidad Paris 8 (Beca Fondart). Su trayectoria cruza los temas de la ciudad, la arquitectura, el patrimonio, el teatro y la pedagogía. En el 2009 creó, con el apoyo de Fondart, el sitio web www.arquitecturateatralenchile.cl. Actualmente es docente en la Escuela de Teatro Universidad Católica.



Unas muy productivas afinidades electivas: el trabajo de la Compañía La Puerta con obras escritas en lengua alemana

Por Soledad Lagos

Luis Ureta y la compañía La Puerta se han ganado un espacio propio en la escena teatral nacional a punta de trabajo de calidad sostenido en el tiempo. En especial en los últimos años, han sabido como pocos darles vida a dramaturgias escritas en lengua alemana. Aunque en esta resena no aparece abordada, estrenaron en Santiago de Chile el 8 de abril de 2010 la última obra de Dea Loher, *El último fuego*, ganadora del Festival de Mülheim, "stücke", el año 2008. El grupo uruguayo "Teatro Espacio Palermo", de Montevideo, dirigido por Fernando Alonso, estrenó esta misma pieza en Uruguay y fue invitado al Festival "Stücke", donde se presentó el 29 y 30 de mayo de 2009 en el Theater an der Ruhr, en Mülheim, Alemania. Tanto el montaje uruguayo como el chileno utilizaron mi traducción al castellano.

Cuando el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea comenzó en nuestra ciudad a inicios de la década del 2000, los entonces jóvenes autores de textos teatrales chilenos, además de los directores y los elencos a quienes se les encomendaron los semi-montajes y, por supuesto, el público local, se confrontaron con escrituras que desafiaban la noción de obras escritas con un argumento claro, personajes delineados y que atravesaban por diferentes estados anímicos, un conflicto que se presentaba, se desarrollaba, llegaba a un punto de quiebre y luego se producía un desenlace.

Uno de los problemas más llamativos de las obras europeas, en particular de las escritas en lengua alemana, era la ausencia total o la presencia bastante magra y vaga de acotaciones escénicas que dieran demasiadas pistas de cómo sus autoras y autores pensaban que era deseable llevar esos textos a escena. Hasta ese momento, podría afirmarse que las obras a las cuales el público local estaba acostumbrado, pese a innovaciones innegables respecto de modos más fragmentarios de estructurar historias, surgidos al alero de la renovación de los lenguajes escénicos de fines de la década de los '80 y comienzos de los '90 en el Teatro Chileno y que

respondían, entre otros factores, a una nueva concepción de lo que era un texto(1), presentaban un mapa de navegación más o menos reconocible para creadores y espectadores.

Autoras y autores provenientes de Alemania, Suiza y Austria, como Dea Loher, Theresia Walsler, Roland Schimmelpfennig, René Pollesch, Falk Richter, Darja Stocker, Volker Schmidt o Gerhild Steinbuch, por nombrar a unos pocos nada más, comenzaron a ser difundidos en el marco de los Festivales de Dramaturgia Europea Contemporánea con obras más cercanas a una partitura musical que a una obra de teatro convencional.

Luis Ureta, quien venía efectuando un trabajo sostenido en el tiempo con obras no siempre escritas para ser llevadas a escena, comenzó a destacarse en su original abordaje de las escrituras en lengua alemana, que él, como los demás directores chilenos invitados a participar en estos Festivales, recibía traducidas al castellano y a las que les descubría capas de significados y resonancias que muchas veces ni sus mismos autores sospechaban que tenían.

En el caso puntual de *Electronic City*, del alemán Falk Richter, obra que fue invitada a los Festspiele de Salzburgo, Austria, en el marco de una muestra para directores seleccionados en todo el mundo de acuerdo a criterios de excelencia, el texto habla sido escrito desde la perspectiva del personaje masculino, Tom, quien, de repente, olvidaba una de las muchas claves que una persona muy competitiva y exitosa en apariencia debe dominar en su diario vivir, para actuar de acuerdo a los criterios de exigencia propios de sociedades basadas en el rendimiento laboral máximo, en desmedro de la felicidad individual de las personas y experimentaba una crisis existencial muy concreta. Luis Ureta tuvo la sensibilidad y la visión necesarias para llevar a escena esa obra desde la perspectiva del personaje femenino, Joy, unida sentimentalmente a Tom, que padecía las consecuencias de la flexibilidad laboral en carne propia y era trasladada de país en país y de aeropuerto en aeropuerto, como cajera de uno de esos negocios de cualquier parte del mundo, donde se venden productos que sobran, pero que se presentan como imprescindibles para alcanzar la felicidad.

En Austria, Falk Richter tuvo la oportunidad de ver la obra dirigida por Luis Ureta y le confesó que el humor negro, pero al mismo tiempo esperanzador, que el director chileno habla descubierto en ese texto y había hecho visible en su versión escénica de la obra, para él habla sido una verdadera revelación y le había proporcionado a su texto un valor agregado que ni él mismo habria sido capaz de intuir al momento de escribirlo(2).

Está claro que Luis Ureta es un director muy consciente de que nuestras realidades, por muy similares que ciertos conflictos puedan parecer a primera vista, no son cien por ciento equivalentes, ni menos intercambiables. El jamás se ha perdido en las trampas del discurso triunfalista o del que propaga

la idea de que vivimos en un mundo globalizado. Es obvio que nuestra globalización del fin del mundo dista mucho de ser equivalente a la de los países del Primer Mundo, cuya realidad socio-política e histórico-cultural no puede ser equiparada a la nuestra. Eso Luis Ureta se encarga de evidenciarlo en sus montajes, plagados de elementos muy lúdicos, pero que encierran una opinión crítica muy contundente respecto del lugar que cada quien ocupa en el concierto mundial. Su Joy se parecía mucho más a cualquier cajera de nuestros supermercados que a alguien habituado a atender en negocios donde el cliente exige que se respeten sus derechos como consumidor. Su Tom era, a la vez, mucho más cercano a nuestros empleados bancarios, convencidos, por obra y magia de un eufemismo, de que son ejecutivos, cuando lo único que ejecutan son las órdenes de otros(3).

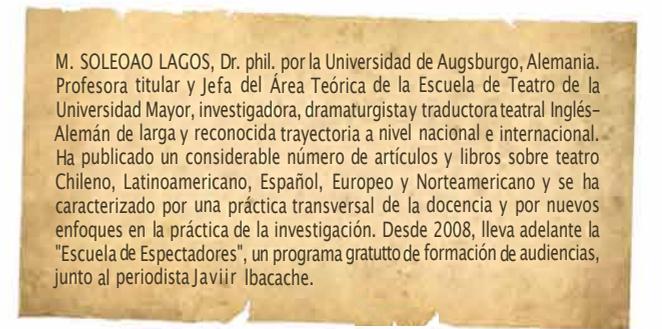
Si bien Luis Ureta nunca se confunde, nos proporciona espectáculos gozosos, con personajes de carne y hueso, fáciles de querer, amables. Sus críticas no las ejerce ni con resentimiento ni con rabia, pues ha entendido que el enfoque más lúcido es el que es capaz de producir empatía y emoción entre los espectadores, no el que los aleja apelando sólo a su inteligencia o su razón. En ese sentido, su trabajo siempre me ha parecido mucho más cercano al de una mirada que incluye que al de una óptica hermética o excluyente y pienso que es precisamente ahí donde experimento una cercanía de alma con sus enfoques, en los que los vínculos que los seres humanos somos capaces de establecer son, en último término, la médula de su preocupación como creador.

Mención aparte se debe hacer a las actrices y a los actores que han hecho propias en el escenario estas escrituras en apariencia alejadas de nuestro hábitat y al talentoso equipo técnico que ha sabido plasmar su propia visión de la espacialidad, la luminosidad y los elementos como el vestuario en las puestas en escena de la compañía La Puerta, pues el trabajo de cada uno de los colaboradores de Luis Ureta ha enaltecido el oficio teatral chileno.

Estamos frente a un grupo que ha trabajado en silencio, pero con persistencia y compromiso y su legado perdurará, más allá de la conmemoración de estos primeros 20 años como compañía, en una sociedad donde los elencos se arman y desarman, pues nada ni nadie garantiza que sea posible que se mantengan unidos(4). Faltan fondos para financiar la experimentación de grupos como la Compañía La Puerta, si, pero más que nada, falta voluntad política para entender la necesidad de garantizarles a nuestros creadores las condiciones básicas para regalarle a la sociedad todo lo que ellos son capaces de dar. Es obvio que quienes detentan el poder en un sistema sustentado en la desigualdad y la polarización social no van a esforzarse demasiado en fomentar el espíritu crítico de sus ciudadanos, pues es mucho más cómodo gobernar a consumidores endeudados y desinformados que a personas con opiniones propias, pero también es evidente que ese estado de cosas conlleva el germen de su propia destrucción: estamos en una

época donde los paradigmas que hasta ahora se consideraban correctos se han derrumbado casi todos y las evidencias de dicho derrumbe están generando cambios sociales a nivel mundial, de los cuales nuestro país no quedará excluido.

En ese sentido, la labor de gente como Luis Ureta y la Compañía La Puerta será cada vez más necesaria, puesto que ha llegado el momento de celebrar y hacernos cargo de una nueva ética universal, de la cual ellos nunca se han apartado en sus años de trayectoria.



1. He abordado este lema en lome sistemática desde la década de los '90 en adelante en sucesivos trabajos leóricos. En la Bibliografía al final de este breve artículo, sólo se menciona mi tesis doctoral y un artículo reciente sobre el trabajo de la Compañía La Puerta, por razones de espacio.
2. Me loo ser testigo directo de estas afirmaciones, dado que, aparte de haber traducido *Electronic City* al castellano, tuve el honor de viajar como intérprete simultánea al alemán de la JLeSten en escena (Me Urela mostró en Salzburgo en 2004. Falk Richter arudió a la segunda función de la obra en esa ciudad y se lomó mucho fiimio para comentar la puesta con el director y los ores, comiigo como mediadora lingüística. Atesora esa vivencia por lo intenso de la experiencia y por el honor que sign icó haber posibilitado la comunicación de los integrantes de la Compañía La Puerta con sus colegas germano-parlantes.
3. *Estoy pensando en la construcción lin ística de los ejecutivos de cuentas, que, en la pñtica, se utiliza para los empleados bancarios a quienes se les asigna la función de asesorar a los clientes en la ad(Justición de servicios adicionales que a ellos les reportan beneficios o incentivos laborales y que los clientes no siempre necesitan, como la compra de seguros de vida o salud, seguros automovilísticos, etc.*
4. El medio lealral, al igual que el resto de los ámbftos de la sociedad chilena, ha debido adaptarse a las leyes del modelo económico neoliberal, de acuerdo al que el art financiamiento es clave para ejercer cualquier ividad. Sin ánimo de polemizar, creo que ha existido una prolongada ceguera o una imperdonable ingenuidad por parte de los gobiernos del periodo que se inicia en la década de los 90 con la redemocratización de nuestro pa/s, respecto del papel que le compete a la creación artística en general y a la creación teatral, en particular, en lanlo garantes de educación, patrimonio y rullura.

BIBLIOGRÁA

- Lagos de Kassai, M. Soledad, Creación colectiva: Teatro chileno a fines de la década de los 80 (tesis doctoral), Frankfurt am Main 1994: Peler Lang Verlag.
- Lagos, M. Soledad, "Persiguiendo al monstruo- La dramaturgia contemporánea en lengua alemana y sus directores en Chile- Diálogo entre Luis Ureta y Soledad Lagos: UEMonster art der Spur -Oeulsprachige Gegenwandsdramatik und ihre Regisseure in Chile-Ein Gespräch zwischen Luis Ureta und Soledad Lagos", en: Theater der Zeit, Chile-Vom Rand ins Zentrum [Edición bilingüe], Berlin 2008, p. 68-73.

FACULTAD DE ARTES UC

ESCUELA DE TEATRO UC

Extensión

La Escuela de Teatro, a través de sus actividades de extensión, quiere invitarle a ser parte de su espectro educativo, que se expande más allá de la comunidad universitaria, llegando a variados grupos sociales. Con este fin, se ofrecen los siguientes programas de estudio:

Programa Anual "Teatro Abierto" (Marzo a Octubre)

Talleres consecutivos de aproximación al estudio de las artes escénicas (Voz, Movimiento, Actuación y Montaje). Se diferencia de los talleres de verano e invierno en su duración, lo que permite una formación con materias secuenciales y contenidos acumulativos.

Talleres de Teatro Semestrales (Marzo- Junio y Agosto- Octubre)

Talleres de actuación orientados a entregar herramientas básicas del trabajo teatral desde el punto de vista del actor, enfocándose a la puesta en escena de un montaje breve.

PÚBLICO OBJETIVO

Los Talleres de Extensión ETUC están dirigidos a público general, sin requisitos de estudios previos en sus áreas de estudio. Se otorga Certificado de Asistencia.

MÁS INFORMACIÓN:

Juan Francisco Olea
extensioateatro@uc.cl
Teléfono: 3545141
www.uc.cl/artes (teatro)

MAGÍSTER EN ARTES

El Magíster en Artes es un programa multidisciplinario en artes, con énfasis en un diálogo con la producción cultural chilena e internacional, particularmente latinoamericana. Este postgrado aborda las disciplinas de teatro, música y artes visuales, en diferentes orientaciones.

En TEATRO se puede optar a:

- Modalidad Laboratorio Contemporáneo de Investigación y Experimentación Escénica.
- Modalidad teórica: en torno a la teoría cultural del drama y de la performatividad: su actualización en la escena latinoamericana.

En MÚSICA se puede optar a:

- Musicología
- Composición

En ARTES VISUALES se puede optar a:

- Creación de obra visual, la que se acompaña de una memoria de obra.
- Realización de una tesis en teoría, historia del arte, o bien, en temas asociados a patrimonio y sus influencias sobre el arte chileno.

MÁS INFORMACIÓN:

<http://magisterartes.uc.cl>
magisterenartes@uc.cl
Jefe de programa: Luis Prato / Teléfono: 3545202

PUBLICACIONES

Apuntes de Teatro
Escuela de Teatro UC
www.revistaapuntes.puc.cl
Teléfono: 354 5083



Cátedra de Artes
Magíster en Artes
www.catedradeartes.cl
Teléfono: 354 5159



temporada
2010
BICENTENARIO teuc

TEATRO
UNIVERSIDAD CATÓLICA

festival
bicentena
r.1.0



Jovenes dramaturgos UC

En el marco del programa TEUC "Jovenes hant, a Jovenes", este Festival busca difundir y profesionalizar la creación dramática de jóvenes dramaturgos de la Escuela de Teatro UC.

www.teuc.cl



\$2.500

Funciones: Miércoles a Sábado 20:00 hrs. / Boletería: 205 5652

FACULTAD DE ARTES • ESCUELA DE TEATRO • TEATRO UC • CLUTRO DE ESTUDIANTES DE LA ESCUELA DE TEATRO (CEITRO)

TEATRO

Universidad Católica

Abónate al teatro, invierte en cultura
valor abono: 2 obras \$ 8.000
3 obras \$ 9.900

abonos
teuc 2010

TEATRO UNIVERSIDAD CATÓLICA

compra tus abonos en la boletería del Teatro.

Decano Facultad de Artes: Ramón López. Dirección Escuela de Teatro: Milena Grass. Dirección TEUC: Inés Stranger. Sub Dirección y Producción TEUC: Mario Costa. Co-Producción: Verónica Tapia. Comunicaciones y Públicos: Amalá Saint-Pierre. Adjunta de Comunicaciones y Públicos: Constanza Alvarado. Prensa: Verónica Salazar. Diseño gráfico: Gerardo Rivera. Administración de sala y gestión de públicos: Carola Zuleta. Acogida de públicos: Leonel Arregui. Jefe técnico: Francisco Lacalle. Operador técnico: Maximiliano Comejo y Raúl Pacheco. Operador iluminación: Juan Carlos Araya. Realización escenográfica: Juan Pablo Cuevas, Ariel Medrano, Claudio Viedma. Sonido: Marco Díaz. Sastrería: Sergio Aravena. Boletería: Marcela Gómez. Esfaieta: José Caro. Promoción y ventas: Mario Contreras, Raúl Pacheco. Asistente de administración: Juan Hormazábal. Asistente de servicios: Lautaro Ortiz. Administración y finanzas: Luis Coloma. Secretaria: Verónica Vergara. CUADERNILLO DE MEDIACIÓN CULTURAL. Contenidos y edición: Amalá Saint-Pierre y Constanza Alvarado. Colaboradores: Eugenio Vogel, Maricarmen Duarte, Coca Duarte, Cristián Ruiz, Elvira López, Luis Cifuentes y Elenco. Ilustración y Comics: Alberto Montt. Diseño gráfico y fotografías: Gerardo Rivera. Ventas de Funciones: Mario Contreras. mcontree@uc.cl / 354 5106. Boletería 205 56 52

OTTEDON+ZULETA



HABLA

DE VERDAD

HABLA CLARO

ME DECÍAN QUE SI NO ESTUDIABA DERECHO NO LLEGARÍA A NINGUNA PARTE. IGUAL LLEGUÉ BIEN LEJOS. HOY, ESTOY A MÁS DE 1.900 KILÓMETROS DE SANTIAGO Y VIVO DE MI PASIÓN: BAJAR LOS RÁPIDOS MÁS INCREÍBLES DEL MUNDO. ESTOY LEJOS, PERO CUANDO QUIERO ESTAR CERCA, MANDO UN MENSAJE, UNA FOTO, TWITTEO... O NAVEGO.



Claro que tienes más



TEATRO
UNIVERSIDAD CATÓLICA