

“Reflexiones sobre la utilización del lenguaje multimedial en la Compañía La Puerta, a propósito de la puesta en escena de la obra “La Cosa”, de Philipp Lölhe.

Abstract

El texto incluye referencias a la trayectoria de La Puerta y a como el colectivo ha desarrollado un lenguaje multimedial que ha incluido la aplicación del concepto de hibridez estilística. Se da cuenta de la utilización de variados dispositivos multimediales presentes en distintos montajes de La Puerta y de cómo ellos encuentran en la obra La Cosa, de Philipp Lölhe, un grado de síntesis y elaboración estética.

Palabras Clave

Teatro, multimedia, reescritura, dramaturgia, performance, intertextualidad, postdramático, Compañía La Puerta.

Introducción:

Con la presente ponencia quisiera dar testimonio de algunas reflexiones derivadas de mi experiencia en tanto director de la Compañía de Teatro la Puerta (25 años de trayectoria) en relación a la utilización de los recursos multimediales incorporados en la puesta en escena de la obra “La Cosa” (Das Ding), del dramaturgo alemán Philipp Lölhe, estrenada inicialmente en Chile y con posteriores funciones en Alemania, en el marco de la 38ª edición del Festival de Mülheim, Stücke. Intentaré dar cuenta de las razones y procedimientos utilizados al momento de optar por incorporación de variados dispositivos multimediales presentes en la puesta en escena de la obra, relacionándolos con anteriores montajes de La Puerta, a fin de ejemplificar, a través de las experiencias precedentes, el recorrido de La

puerta hasta **La Cosa**´, recorrido que, visto en perspectiva, me permite hablar de una elaboración estética que opera como síntesis en relación a nuestras últimas incursiones en el campo de la puesta en escena .

Al referirme a la trayectoria de La Puerta y a como el colectivo ha incluido en su últimas escenificaciones el lenguaje multimedial, es importante para mí señalar que nuestro grupo ha optando desde hace varios años por aplicar en sus trabajos del concepto de hibridez estilística. Esta hibridez (relacionada con el sincretismo de las artes visuales) aparece como aquella estrategia escénica que tiene lugar en los márgenes, en las orillas de una rama del arte (teatro), donde margen no implica necesariamente exclusión, sino la articulación de nuevas interacciones expresivas. Lo anterior supone la asimilación de dos procesos: de la transposición de una unidad teatral (material dramático – particularmente en el caso de la etapa de nuestros montajes asociados al concepto de re-escritura - etapa a la cual me referiré más adelante- ámbito ampliamente explorado por **La Puerta** en el **Proyecto Bicentenario**, en el que una 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, soportes audiovisuales, etc. En lo específico, dentro de este segundo aspecto, las proyecciones on line, la inclusión de cámaras, las transparencias, el uso de la técnica del Croma Key, la relación con distintas formas de la amplificación sonora y su relación con las composiciones musicales especialmente diseñadas para la obra **La Cosa**, entre otros recursos expresivos, han sido síntomas que evidencian las últimas investigaciones desarrolladas por La Puerta y que conforman el marco sobre el que se edifica la presente ponencia.

Antes de ocuparme del proceso de puesta en escena y de los dispositivos multimediales presentes en el montaje antes referido, quisiera dedicar unas palabras sobre la Compañía La Puerta y así poner en contexto las reflexiones que desarrollaré posteriormente.

Sobre la Compañía

La Compañía de Teatro La Puerta es reconocidamente uno de los más destacados colectivos teatrales con los que hoy cuenta la escena teatral chilena. Desde su formación en 1990, La Puerta ha participado activamente en la esfera de la creación escénica nacional, recorriendo con sus obras el territorio desde Arica y el desierto nortino, hasta la austral Punta Arenas. A lo largo de sus 23 años de existencia y de la mano de 35 montajes estrenados, La Puerta, bajo la dirección de quién escribe, ha realizado un proyecto teatral sostenido en el tiempo, evolucionando en la exploración de los lenguajes de la teatralidad, donde la problemática del trabajo actoral destaca como eje principal de su propuesta escénica. En los últimos años La Puerta ha mantenido una constante y fructífera participación en los más importantes eventos teatrales de nuestro país. Muestra de ello es la marcada presencia que la Compañía ha tenido en las distintas versiones de los Festivales Santiago a Mil¹, de Dramaturgia Nacional² y de Dramaturgia Europea Contemporánea³. Las temáticas de las obras montadas por la Puerta son variadas y han transitado, en su primera etapa, desde la exploración en textos de orden filosófico/poético (*Los Monstruos, Zaratustra, Ulises*) hasta, en la actualidad, la puesta en escena de dramaturgias contemporáneas, caracterizadas por la fragmentación y el cuestionamiento a los actuales modos de convivencia,

1

El Festival Internacional Santiago a Mil, es un evento artístico realizado anualmente y principalmente en Santiago de Chile. Originalmente llamado Festival Teatro a Mil, a partir del año 2001 se llamó Festival Internacional Teatro a Mil hasta el año 2006, cuando fue rebautizado con el nombre actual.
http://es.wikipedia.org/wiki/Festival_Internacional_Santiago_a_Mil

² La Muestra de Dramaturgia Nacional nace en el año 1994 a partir de la necesidad de crear un espacio fecundo para estimular y promover la escritura dramática en Chile. A la fecha se han realizado 15 muestras que han marcado significativos hitos en la escena nacional, creando un territorio fértil para autores teatrales y el desarrollo profesional del oficio.
<http://www.dramaturgianacional.cl/>

³ El Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea fue creado en 2001, por iniciativa del Centro Cultural de España, del Goethe Institut y del Instituto Chileno Francés. También Suiza, Gran Bretaña, Italia, Croacia, Holanda y Austria se han integrado en varias de sus versiones. Después de once años de trayectoria, el Festival de Dramaturgia Europea Contemporánea (FDEC) ha logrado instalarse en la escena nacional como un espacio de difusión y discusión en torno a la dramaturgia contemporánea europea en diálogo con la comunidad teatral de nuestro país. Muchos de las obras y autores europeos que hoy se conocen en Chile y que han sido parte de la cartelera teatral se dieron a conocer a través de esta instancia.
<http://www.festivaldramaturgiaeuropea.cl>

asociados a las sociedades modeladas por el consumo y el *libre mercado* (*Sex, Electronic City, Palabras y Cuerpos*). Asimismo, sus montajes han abordado el cuestionamiento de los procedimientos escénicos en sí mismos, incluyendo la cuestión del proceso creativo en la puesta en escena (construcción y posterior concreción) como parte de los temas incluidos en algunos de nuestros últimos montajes. (*Calias, Plaga, Páramo*).

Los resultados artísticos del colectivo han llevado a La Puerta a recibir una serie de premios, así como también invitaciones a varios festivales de teatro, tanto a nivel nacional como internacional. De este modo hemos tenido la oportunidad de presentar nuestra obras en La Paz, Bolivia; Córdoba, Argentina; Asunción, Paraguay; Porto Alegre, Brasil; Salzburgo, Austria; Mannheim, Mülheim y Heidelberg en Alemania. Recientemente, La Puerta ha desarrollado en Chile su proyecto Bicentenario, el cual consistió en la reescritura de tres textos clásicos de la dramaturgia chilena del siglo XX, en asociación con tres dramaturgos chilenos contemporáneos encargados de reescribir estos materiales. Las obras se exhibieron en algunas de las salas teatrales más importantes de Santiago (Matucana 100, Teatro de la Universidad Mayor y Teatro de la Universidad Católica respectivamente, siendo posteriormente seleccionadas para participar en el Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil.

Etapas en la trayectoria de la Compañía La Puerta.

Desde una mirada retrospectiva es posible hablar de cuatro etapas en el recorrido teatral desarrollado por La Puerta, las cuales no responden siempre a una cronología lineal, aunque también es cierto que es posible hacer esa lectura sin forzar demasiado las cosas cuando analizamos los estrenos realizados a la fecha. 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. Éste trabajo incluía la figura de un director/dramaturgista (en el sentido alemán de la aplicación del término)

que se nutría tanto de las fuentes literarias que originaban los proyectos teatrales, como de los aportes surgidos en discusiones reflexivas y escénicas con los actores y diseñadores de cada proyecto. 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, primera obra de La Puerta presentada internacionalmente, la cual que superó el centenar de funciones.

El segundo período (1998-2001) está constituido por un conjunto de obras dramáticas de autores teatrales (chilenos en la mayoría de los casos) que encontraron en nosotros resonancias suficientes para su posterior traducción escénica. Inaugura esta etapa la obra “Cocodrilo” de Paco Zarzoso, seguida de estrenos en asociatividad con los más relevantes autores nacionales de los noventa. Entre los títulos 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. Finalmente, 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- 2013) está conectada con las escrituras europeas y en particular con las escrituras en lengua alemana (dentro de cuyo marco se encuentra la puesta en escena de la obra **La Cosa**). Nuestra participación ininterrumpida durante diez años en el Festival *de Dramaturgia Europea Contemporánea* importó para la compañía una experiencia tremendamente relevante en lo que dice relación con la conexión con las poéticas y materiales textuales llegados desde contextos, tradiciones y realidades socioculturales significativamente diferentes a las nuestras. Los primeros contactos con estos materiales textuales significaron para nosotros una

verdadera revolución. Testimonio de ello es la primera obra que inaugura esta etapa, “Heidi Ho ya no trabaja aquí” de René Pollesch (más tarde también pondríamos en escena la obra “Sex, según Mae West”, del mismo autor, en donde las exploraciones multimediales encontraron un campo de exploración ampliamente significativo.

La cuarta etapa (2007-2012) período - todavía abierto y en pleno dinamismo – está íntimamente ligado al concepto de reescritura y se inaugura con el estreno de la obra *Calias, tentativas sobre la belleza*, de Rolando Jara. A este título se suman las tres obras que integran el **Proyecto Bicentenario** de La Puerta. Con las obras del proyecto Bicentenario - ***Plaga, Páramo y Hombre Acosado por demonios ante un espejo*** ; de Coca Duarte, Mauricio Barría y Rolando Jara, respectivamente- la compañía **La Puerta** dio un importante paso adelante en la articulación de algunos procedimientos teatrales que han definido nuestros trabajos escénicos en los últimos años. Decidimos celebrar nuestros 20 años de vida , re-escribiendo las tres obras de los autores teatrales chilenos seleccionados (Luco Cruchaga, Alejandro Sieveking y Egon Wolf, respectivamente (recientemente premiado en Chile con el premio nacional de Artes de la Representación) a través de las revisiones efectuadas por dramaturgos, director, diseñadores, actores, actrices y productores) queriendo con ello reafirmar nuestro interés y valoración por nuestra tradición teatral, redimensionando, 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.

La problematización respecto del inicio, fusión y término de una obra que quiere dialogar con otra, el eventual traspaso de un personaje de un texto que habita otra obra, la dislocación de los espacios y la convivencia de lo real y lo virtual, son ideas fuerza que activaron en dicho proyecto – y siguen activando hoy, entre otras motivaciones temáticas y estéticas, nuestras voluntades y apetencias.

De manera sintética, este es un posible marco para entender y presentar a la Compañía de Teatro La Puerta en la perspectiva de su práctica teatral.

Teatro postdramático, un paradigma para contextualizar el lenguaje multimedial en las producciones de La Puerta.

La actividad teatral contemporánea presenta como rasgo distintivo una creciente orientación hacia lo que Hans-Thies Lehmann denomina *teatro post dramático*; término que alude, básicamente, a una forma de creación escénica que no obedece a una presencia hegemónica del texto teatral, sino a una convivencia igualitaria, horizontal, entre todos los lenguajes y códigos que intervienen en el fenómeno escénico (texto, cuerpo del actor, coreografía, luz, sonido, entre otros). En el texto, *Lehmann define la “paleta estilística” del teatro postdramático con las siguientes características: 1) una estructura no jerárquica de los procedimientos teatrales, 2) simultaneidad, 3) juego con la densidad de los signos, 4) plétora (o abundancia de elementos), 5) puesta en música (idea del teatro como música), 6) dramaturgia visual (teatro de la escenografía), 7) calidez y frialdad, 8) corporalidad, 9) Teatro concreto, 10) irrupción de lo real, y, 11) situación/acontecimiento. Recalca que en “la omnipresencia de los medios en la vida cotidiana desde los años 70, surge una práctica del discurso teatral nueva y diversificada.*

4

La presencia de lo post-dramático ha redundado en una marcada tendencia a la innovación de los formatos escénicos y la noción misma del fenómeno teatral. Esto se traduce en una creciente vinculación entre el proceso de escritura y el de puesta en escena, borrando la clásica división entre la creación dramática y su posterior expresión teatral, facilitando, de este modo, la relativización de la presencia de los intérpretes y los receptores, quienes a

menudo, aparecen mediatizados tecnológicamente en experiencias escénicas diversas, ya tanto en su etapa de conceptualización como en su posterior realización escénica. En este contexto, la escena contemporánea se revela como un apasionante lugar para el análisis de los modos de percepción y, por tanto, de elaboración de la nueva realidad mediática. Un lugar propicio para poner en práctica, lo que en palabras de Heiner Müller sería un teatro llamado a convertirse en un "Laboratorio de imaginación social" ⁵.

Los trabajos de Jan Fabre, Romeo Castellucci, el propio Müller, Robert Wilson, The Wooster Group, Frank Castorf, Heiner Goebbels, René Pollesch, Rimini Protokoll, son considerados, entre otros, como prototipos de expresiones postdramáticas. En Latinoamérica es posible mencionar las exploraciones de Lola Arias, Antônio Araujo, Teatro Cinema, entre otros. Se trata de creadores en donde lo visual se impone frente a lo textual. Y en el campo de lo visual, la intervención de la tecnología ha tenido un peso significativo, al punto de relevarla en ocasiones como motor generador de muchos de los cambios que la escena contemporánea experimenta.

Para el trabajo escénico de La Puerta la noción del teatro postdramático ha sido clave en la inclusión del lenguaje multimedial asociado estrechamente con las nuevas tecnologías, presente en nuestros espectáculos de manera casi sistemática desde el año 1999 (*Dios ha muerto*), cuando el concepto era aún desconocido para nosotros.

La inclusión de tecnologías no tradicionales en combinación con el ejercicio de la puesta en escena tradicional (léase Software, cámaras, circuitos cerrados, mapping, y otras tecnologías, a menudo digitales en relación con la idea tradicional de teatro, asociada a la presencia de actores, escenografía, vestuario, etc.) supone para nosotros la formulación de un espectáculo que nos lleva a crear y a apreciar la experiencia teatral desde una perspectiva distinta. Desde el territorio de las audiencias, entonces, resulta importante señalar que

⁵ Heiner Müller. www.cepchile.cl/dms/archivo_1701_835/rev77_delaparra.pdf

dicha combinación supone la realización de un ejercicio que cuenta o pide la participación de un espectador disponible para generar las formulaciones de sentido de una obra que incorpora niveles de complejidad de distinta jerarquía y, junto con ello, invita a este espectador a desentrañar los grados de pertinencia, cruce, roce, divergencia y complementariedad entre los signos dispuestos en el espacio escénico. Este espectador está invitado a distinguir la aparición y pertinencia tanto de signos previsibles (Textuales, corporales, mecánicos) como de los imprevisibles (virtuales y tecnológicos) y a aquilatar sus interacciones. Nos dirigimos a un espectador activo, capaz de ponerse en crisis, a un espectador, en palabras de Pavis, “en vilo”; capaz de interpretar si el juego escénico intenta manipularlo o no (emocional o ideológicamente), promoviendo en esta operación de alerta y tensión, la eventual intervención de su juicio estético. La inclusión de los recursos multimediales y del lenguaje y estética cinematográfica y/o televisiva, entre otros numerosas fuentes (cada una de ellas contenedoras de laberínticas variables) problematizan en este espectador las nociones de autor, narración y fábula, en relación a lo que la experiencia escénica es capaz de transmitir. Citando nuevamente a Pavis: “Principios estéticos diferenciados atraviesan la línea divisoria entre el hombre y la máquina, lo animado y lo inanimado, la voz y el micrófono, el actor y la marioneta.”⁶. La cuestión del actor y su doble deviene, en esta operación, en el actor y su doble mediatizado, imagen deformada, multiplicada ahora, si queremos, al infinito, gracias a la producción de imágenes virtuales.

Otra incidencia significativa a la hora de la inclusión de la multimedia en nuestros ejercicios depuesta en escena, dice relación con las consecuencias que esta operación es capaz de ejercer en el equipo de artistas participantes en la tarea de la escenificación. Lugar especial lo ocupan los actores y actrices, llamados a compartir en esta práctica, una función que trasciende la mera interpretación de un personaje. Se trata aquí, hablo de los actores de La

⁶ Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías

Patrice Pavis

“Ästhetik der Inszenierung”, en la Ópera de Francfort, del 22 al 26 de marzo de 2000. La versión original en alemán apareció en Ästhetik der Inszenierung, Suhrkamp 2001.⁶

Puerta, de un equipo de actores que asume una función narrativa y estética (la narración y la estética de la puesta en escena) y que desde la asimilación de los contenidos asociados a un determinado proyecto, ofrecen sus capacidades (incluso desplazando muchas veces sus talentos interpretativos, derivados de una formación que a veces observamos anacrónica) al servicio de un dispositivo complejo que obliga muchas veces el abandono de ficciones, circunstancias dadas, tridimensionalidades y otras yerbas.

La decisión de incorporar el lenguaje audiovisual en nuestras producciones ha importado una innovación en nuestras metodologías de trabajo. Cada nuevo proyecto ha traído consigo - muchas veces en sintonía con las posibilidades que ofrecen los avances tecnológicos disponibles, siempre en permanente renovación- una reformulación de las formas de funcionamiento que ya creíamos sellados.

A modo de ejemplo:

En nuestras primeras obras, la modalidad de los ensayos se desarrollaba como tradicionalmente se estila en nuestro continente, ensayando en un espacio, por lo general compartido o facilitado por alguna institución amiga, para, una(s) semana(s) antes del estreno (con suerte) acceder al teatro al que llegaría la escenografía diseñada y construida durante dicho proceso. Luego, pruebas de luces, pasadas generales, correcciones etc. Actualmente, en los primeros ensayos la experimentación de cámaras, proyectores, pantallas y fuentes de iluminación diversa, son componentes esenciales incorporados en las primeras etapas de nuestro trabajo. Sólo a través de la exploración práctica con dichos dispositivos, es posible tomar decisiones y generar en el equipo de actores la seguridad necesaria a la hora de la escenificación. En este sentido, hemos aprendido a tratar a las cámaras e incluso a nuestros computadores como a otro actor más. Elementos indispensables, cuya performance técnica, al igual como ocurre con los intérpretes que ofrecen sus cuerpos y emociones sobre el escenario, deben funcionar de manera óptima para el eficaz traspaso de los contenidos alojados al interior de esta opción de trabajo.

De **Hombre acosado por demonios ante un espejo** (de Rolando Jara) a **La Cosa** (de Philipp Lölhe), un ejercicio de síntesis.

Hombre acosado por demonios...

Los desplazamientos implementados en la puesta en escena entre la obra original y su correspondiente re-escritura, aparecen con numerosa profusión y complejidad en la puesta en escena de nuestro último estreno del Proyecto Bicentenario de La Puerta: "*Hombre acosado por demonios ante un espejo*", de Rolando Jara (Re escritura de *Los invasores* de Egon Wolff). En ella (la obra de Jara), la pregunta transversal que recorre la producción *¿Qué es lo que nos invade hoy?*, encuentra variadas respuestas (visuales y textuales) que testimonian, mediante una serie de procedimientos actorales, espaciales, multimediales, sonoros y lingüísticos, nuestro interés por relacionarnos con la pregunta en el Chile contemporáneo y en sus posibles concreciones escénicas. En *Hombre acosado...* el espacio de la ficción transcurre en una azotea, durante la inauguración del nuevo edificio de un exitoso empresario, M (reelaboración del industrial Lucas Meyer de la obra original). 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 del personaje Tole-Tole original, 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 agolpa, para tratar de ingresar ilícitamente a la ceremonia, generando una horda de invasores que terminarán desmantelándolo todo. Es así que la invasión de la obra original aparece como un tema con variaciones, que se ejecuta en distintos planos de la puesta en escena.

Una imagen externa, la de las *Tentaciones de San Antonio*, en sus diversas variantes pictóricas (Bosch, , van Leyden, Huys o el pseudo Miguel Ángel) aparece como un referente visitado por la puesta, expresión de intertextualidad que constituye una de las claves para la re-escritura: el enfrentamiento de Meyer con el China de la obra original emerge acá como un encuentro con la sombra, como una sesión de demonología en la que el sujeto (M) se enfrenta a sus propios fantasmas. 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, personaje *China* aparece alejado de una caracterización a través de un uso “costumbrista” del lenguaje. Este rasgo ha sido rescatado por Jara y radicalizado en la lectura de *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, en su concepción global, 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 (pinturas, proyecciones, circuito cerrado). 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. En relación a lo multimedial, un momento específico del montaje dice relación con una cita escénica referida a una de las primeras cintas del director austríaco Michael Haneke (*Funny Games*) , ⁷ procedimiento que operando desde el campo de la transmedialidad, vincula a la obra de Jara y la obra de Wolff con el texto espectacular y una otra dimensión discursiva. En un momento de la acción, cuando se explicita la condición de invasores de los

⁷ <http://www.imdb.com/title/tt0119167/>

personajes *Sombra* y *La Andrógina* en el espacio privado de *M*, aparece proyectada sobre la plataforma escenográfica de la obra, la imagen amplificada de una parte del público (gracias a la utilización de una cámara manipulada por uno de los actores desde el escenario hacia la platea) que asiste en ese mismo momento a la puesta en escena. De esta manera, a modo de espejo refractario, el espacio escénico es invadido por el público, el cual, a su vez, ha sido invadido por los actores mediante la imposición del uso del dispositivo de un circuito cerrado que los ha trasladado de manera arbitraria desde el ámbito del anonimato de la platea, al espacio protagónico del escenario. El concepto de umbral ha vuelto a ser visitado aquí, de manera escénica y por tanto dramática, generando interpretaciones que fisuran la relación cerrada que supone una puesta en escena dedicada a escenificar un texto (en el sentido de graficarlo). La imagen de una puesta en escena que orada un texto, que evidencia su proceso y su búsqueda y, parafraseando a Handke, que se hace cargo de sus preguntas, es una apuesta artística que en la citada puesta en escena significó para nosotros el acceso a un elevado nivel en nuestra búsqueda estética.

Sin embargo.....

Mirada de manera retrospectiva, la profusión de signos presentes en la obra y las muchas capas y superposiciones de significantes y significados, impidió que algunos de los contenidos que de acuerdo a nuestra lectura parecían estimulantes y de indudable proyección, fueran asimilados por parte del público. En efecto, estos supuestos contenidos fueron incluso percibidos, de acuerdo a algunos testimonios de espectadores entrevistados, como una experiencia que, si bien declaraban atractiva y valiosa, también se percibía ardua dado su barroquismo e incluso, en algunos casos, fue valorada incluso como inconducente. Golpe bajo, cuando se ha pensado que como colectivo teatral habíamos llegado a una suerte de cúspide dentro de nuestra investigación. Pretender hacer visible los límites de la representación tiene sus riesgos. La aplicación en el teatro del pensamiento de la complejidad que

defiende Moran (Edgar)⁸(1990), corre el riesgo de expresarse dejando a veces en el público grados de confusión no deseados ni previstos.

Luego de la experiencia de nuestro proyecto Bicentenario los integrantes de La Puerta nos dedicamos a revisar nuestro proceso y a evaluar nuestras futuras decisiones, entre las cuales la inclusión del lenguaje multimedial ocupaba un lugar de privilegio. En la formulación de nuevos proyectos estábamos cuando, sin que lo buscáramos.....

La Cosa llegó

Nuestro contacto con el texto **La Cosa** (última obra estrenada por nuestro grupo como ya se ha dicho al comienzo) encuentra su origen en una invitación que nos hiciera el Goethe Institut Santiago el año 2012, para realizar una lectura dramatizada del texto en el salón de actos de la institución. Posteriormente fuimos contactados por el festival de teatro Mülheim (allí el texto había sido ganador del festival Stück, que premia a la mejor obra en lengua alemana cada año) para presentar nuestra versión escénica de la obra en dicha ciudad. En consideración a nuestro recorrido teatral y en particular a nuestra exploración en los recursos multimediales asociados a nuestras obras, surgió la cuestión del modo de enfrentar el montaje en cuanto a su visualidad. La experiencia del proyecto Bicentenario aún era reciente y su influjo nos llevó a acotar desde un principio el campo de exploración multimedial de la obra.

⁸ <http://servicio.bc.uc.edu.ve/educacion/revista/a4n23/23-14.pdf>

El texto *La Cosa* está conformado por 36 escenas. Todas con “locaciones” distintas. La acción transcurre tanto en Portugal, China, Alemania, Uruguay y África; como también en un barco, un avión, algunos sets de televisión, una cancha de fútbol, un par de restaurantes, un departamento, oficinas comerciales, entre un largo etcétera. La posibilidad de apelar a la multimedia era en principio un legítimo recurso que teníamos a mano para dar cuenta de tal número de lugares. Sin embargo, luego de cotejar posibilidades y experiencias, decidimos optar por remitirnos a la utilización de cámaras sólo para desarrollar la técnica del *Croma Key*, en sólo cuatro de las 36 escenas. Dos estas cuatro escenas transcurren en un estudio de televisión, lo que retroalimentaba en la puesta en escena el procedimiento a su lugar de origen. Una cámara en el teatro que remite a una cámara en un set, ironizando desde el *Kitsch* y la *performance* de los actores/entrevistadores, nuestra visión sobre la dudosa estética y vulgaridad reinante en el mundo televisivo, al menos en el chileno.

Un segundo y último dispositivo multimedial se implementó a través del software *Isadora*, a través del cual proyectamos algunas imágenes (*mapping*) en un diminuto soporte escenográfico ubicado a un lado del escenario. A estos dos únicos mecanismos de reproducción tecnológica nos remitimos en esta experiencia y el saldo ha sido ampliamente favorable.

Las complejas exploraciones metateatrales y mediales; los grandes telones y soportes escenográficos para las proyecciones de otrora, cedieron terreno en esta última creación escénica, en favor de un ejercicio de síntesis técnica y estilística que tanto el público y el equipo de *La Puerta* valoran hoy, tras nuestra última temporada, muy positivamente a la luz de los resultados obtenidos. En este sentido, la concensuada valoración de los distintos signos que incorporados por la puesta en escena, que en conjunto asumimos como colectivo teatral, nos ha llevado a optar hoy por una economía de recursos que, sin abandonar la experimentación e inclusión de nuevas tecnologías, proyecta nuestro quehacer en sintonía con un proceso de maduración artística que nos permite ver nuestro futuro creativo con renovada vitalidad y optimismo.



La Cosa. Foto: Cristián Matta



La Cosa. Foto: Cristián Matta



Fotografía: Elio Frugone Pifa - www.fototeatro.cl

“Hombre acosado Por demonios...”

+ fotos en www.teatrolapuerta.cl

Luis Ureta:

Luis Ureta Letelier, licenciado en Artes con mención en actuación teatral de la Universidad de Chile.

Ejerce la docencia desde 1994, en las más importantes instituciones de formación teatral del país. (Escuela de Teatro Universidad Católica, Universidad Mayor, Universidad Finis Terrae, Uniacc).

En sus años de trayectoria ha recibido premios al mejor texto, montaje y dirección en variadas ocasiones. En 1993, la obra "Los Monstruos" recibe los cinco premios en concurso, en 1994 recibió el Premio Lo Mejor del '94 del Teatro Nacional Chileno de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile por "Cagliostro" 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". A la cabeza de la Compañía, ha realizado numerosas giras e itinerancias con sus montajes, tanto dentro como fuera del país. Entre las obras estrenadas destacan:

"Los monstruos", "Cagliostro", "Zaratustra", "Informe para una Academia", " Dios ha muerto", "Edipo Asesor", "Páramo", "El último fuego", entre sus cerca de cincuenta estrenos profesionales. Como director teatral ha tenido una destacada participación en los festivales de Dramaturgia Europea Contemporánea y de Dramaturgia Nacional, siendo Director Artístico de esta última.