

Proyecto Bicentenario de la Compañía La Puerta Reescritura y teatro

Luis Ureta L.

Licenciado en Artes, mención actuación, Universidad de Chile. Director Teatral y Director Artístico de la Compañía de Teatro La Puerta, que el año 2010 celebró sus 20 años. Profesor de actuación en Escuela de Teatro UC, Finis Terrae y U. Mayor.

Con la puesta en escena de las obras que han compuesto el 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 ha profundizado en los procedimientos teatrales que han definido su trabajos escénicos en los últimos años. Decidimos celebrar nuestros 20 años de vida, reescribiendo las tres obras de los autores teatrales chilenos seleccionados (a través de la revisiones efectuadas por el director y los dramaturgos, diseñadores, actores, actrices y productores), queriendo con ello reafirmar nuestro interés y valorización 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 el Chile de ayer y hoy.

Esto ha importado en la práctica no solo la puesta en marcha de un gesto político relacionado con la elección de los autores y temáticas abordadas, sino también la incorporación de dimensiones liminales que vinculan en nuestro trabajo de puesta en escena entre aspectos performativos con otros propiamente teatrales. En un contexto amplio, el Proyecto Bicentenario de la Compañía La Puerta –el cual ha tenido como eje de acción la reescritura de tres obras dramáticas chilenas del siglo XX– surgió a partir de la necesidad de conectar nuestro quehacer escénico como colectivo teatral, en el contexto



Andrés Velasco, Macarena Silva, Roxana Naranjo y Sergio Piña.



Jorge Antezana, Roxana Naranjo, Cesar Caillet y Macarena Silva.



Roxana Naranjo, Macarena Silva, Rocío González y Jaime Omeñaca.



Sergio Piña, Andrés Velasco y Roxana Naranjo en *Calias, tentativas sobre la belleza* de Rolando Jara.

de la conmemoración de sus 20 años de trabajo escénico interrumpido —el cual, previamente, se venía nutriendo de manera sistemática de materiales dramaturgicos europeos—, con el deseo de explorar en dramaturgias generadas en nuestro propio país. Queríamos, con ello, propiciar anclajes con nuestra propia realidad, a partir de la relación directa con nuestro contexto sociocultural. De este modo, los múltiples desplazamientos que habían operado en las versiones escénicas de obras como *Heidi Hoh ya no trabaja aquí* de René Pollesch (2003), *Electronic City* de Falk Richter (2004) o *Palabras y Cuerpos* de Martin Heckmanns (2008), entre otros trabajos escénicos, dejaban de ser necesarios en las obras que componían el proyecto, al compartir dramaturgos y equipo de montaje un imaginario común. De esta manera, nos interesaba que esta nueva conexión fortaleciera nuestro deseo de establecer nítidas señales de contacto, desde una perspectiva programática, entre una agrupación teatral contemporánea y su tradición teatral/escritural.

En este contexto, la noción de reescritura ha cumplido en nuestro proyecto una doble función. Por un lado, su implementación ha sido capaz de operar como un puente que nos ha vinculado de manera dinámica con parte de las voces de la dramaturgia chilena contemporánea (Duarte, Barría y Jara, de acuerdo con el orden cronológico de los estrenos realizados) y, a su vez, con nuestro acervo histórico, al hacer dialogar los nuevos

textos de estos autores con las obras y autores que les sirvieron de fuente de inspiración; ya sea reelaborando temas, estructuras o procedimientos escénicos extraídos de las obras originales, como en su aplicabilidad en el ejercicio de su posterior puesta en escena.

Calias: el desplazamiento del margen

El antecedente inmediato a esta vocación se encuentra en la obra que inauguró la última etapa de nuestro trabajo como colectivo¹. Hablamos de la obra *Calias, tentativas sobre la belleza* de Rolando Jara, estrenada en Alemania en el *14th International Schillertage*². Se trataba allí de la búsqueda de nuevos códigos capaces de testimoniar con eficacia la vehiculación expresiva de los nuevos desafíos alojados al interior de esta opción escénica. La obra constituyó una experiencia teatral que instaló en nuestro grupo una nueva perspectiva de trabajo, en tanto dinámica de creación y colaboración artística. Esta surge a partir de esa nueva experiencia escénica, en la que un autor convocado por la compañía escribe consciente de las fortalezas y debilidades de aquellos intérpretes que asumirán posteriormente la concreción escénica del proyecto dramaturgico en ciernes, y desarrolla, sin embargo, su trabajo creativo sin renunciar a sus particulares motivaciones y lineamientos estéticos. Sin duda, este hecho —relevante como procedimiento— trae consigo una serie de consecuencias en las modalidades de trabajo en cada uno de los distintos agentes creadores involucrados en el montaje.

Al Igual que en *Calias*, en el Proyecto Bicentenario de La Puerta se ha apostado por un trabajo de tipo interdisciplinar y por la radicalización en la aplicación del concepto de hibridez estilística. Esta hibridez aparece, en este contexto, como aquella estrategia escénica que tiene lugar en los márgenes, en las orillas de una rama del arte (teatro), donde margen/umbral no implica necesariamente exclusión/discriminación, sino la articulación de nuevas interacciones expresivas. Lo

1. Para más información sobre las etapas de trabajo de la Compañía de Teatro La Puerta, ver: www.teatrolapuerta.cl
2. Para mayor referencia acerca de esta obra, remitirse a reportaje sobre *Calias* en Revista Apuntes N° 130, 2008, pp. 46-53.

anterior supone la asimilación de dos procesos: de la transposición de una unidad teatral (material dramático en el caso de la reescritura, donde la nueva obra dialoga con la obra original, estableciendo puntos de conexión sin perder su autonomía), y de la mezcla de diversos medios de representación (actuación, espacio escénico, soporte audiovisual, 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 Chroma 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; todos ellos son síntomas que evidencian las exploraciones desarrolladas.

Antecedentes del concepto de reescritura

En lo referido a ejemplos del quehacer escénico del siglo XX, a nuestro juicio un caso paradigmático lo constituye la *Máquina Hamlet*, de Heiner Müller, en la que los cinco actos de la tragedia clásica aparecen deconstruidos y rearticulados desde una mirada ideológica y metalingüística. En una perspectiva más amplia, es posible detectar similares operaciones en gran parte de la dramaturgia griega, la cual tiene como origen las epopeyas homéricas, o diferentes mitos reelaborados por los dramaturgos en épocas posteriores. Es el caso, también, de parte importante de la producción shakesperiana (*Romeo y Julieta*, basada 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); también en el teatro del siglo XX (como en la reelaboración del tema del “juicio de Salomón”, en el *Círculo de tiza caucásico* de Brecht), entre otros numerosos ejemplos.

Desde la perspectiva de la puesta en escena —ámbito del teatro que a su vez reescribe en el espacio y el tiempo los materiales suministrados por la obra dramática—, tenemos frescas en la memoria significativas experiencias que han expresado con viva elocuencia la capacidad expresiva y pertinencia del gesto estético/político de la *reescritura*. Todavía resuena en nosotros el recuerdo de

las versiones que el director argentino Daniel Veronese ha puesto en escena en los últimos años, inspirándose en obras clásicas de Chéjov o 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, en relación con su sentido original. En esta misma línea, es digna de citar la notable puesta en escena *Endstation Amerika* de Frank Castorf, a partir de la obra *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. En ella, toda posible interpretación psicológica de la obra original queda desplazada a un plano secundario, sustituyendo la clásica interpretación psicológica de los personajes de la obra, por planteamientos políticos y estéticos de profunda vigencia y radical teatralidad.

Reescritura escénica en la Trilogía Bicentenario



Plaga: la originalidad³

En relación a *Plaga*, obra escrita por Coca Duarte a partir de *La mantis religiosa* de Alejandro Sieveking, varios fueron los procedimientos asociados al ejercicio de su posterior puesta en escena. Se trataba de la obra inaugural del proyecto Bicentenario de La Puerta y, por tanto, la problemática artística se encontraba totalmente abierta en cuanto a los mecanismos que el grupo articularía para intentar definir, tanto a nivel teórico como práctico (dramaturgia, actuación, dirección, espacialidad, sonorización,

3. Para mayor referencia acerca de esta obra, remitirse al artículo “*Plaga*: más allá de las termitas” de Coca Duarte, en Revista *Apuntes* N° 131, 2009, pp. 29-35.

multimedia, etc.), lo que entenderíamos posteriormente por reescritura. En este sentido, el trabajo de laboratorio teatral que significó el desarrollo del proyecto, encontró en *Plaga* –originalmente titulada *Ruidos en la oscuridad*– un territorio fértil para la exploración, lo cual se tradujo posteriormente en la definición de múltiples aspectos de interés estético y temático que más tarde seguiríamos refinando en los siguientes ejercicios de reescritura. En *Plaga* se optó, previo acuerdo entre autora y equipo de trabajo, por relevar algunos puntos de contacto entre la nueva obra y el texto original. Entre otros muchos ámbitos de posible descripción, nos referiremos a una particular opción activada en el plano de la dramaturgia.

En *Plaga*, el *dramatis personae* se desmarcó, en términos generales, de la obra original. Sin embargo, en el terreno del círculo compuesto por los personajes femeninos, se conservó parte del núcleo familiar de la obra original de Sieveking (Lina, Llalla, Adela), alterando, eso sí, las circunstancias, edades y características del trío de hermanas. En este mismo ámbito, de manera deliberada, se decidió mantener el nombre original de uno de los personajes del trío aludido. A Violeta (Roxana Naranjo) y Julia (Rocío González) se sumaba Adela (Macarena Silva), personaje homónimo y vinculante entre ambas obras. Esta decisión nos sirvió para problematizar, entre otras cosas, el concepto mismo de reescritura y de originalidad en una obra. En este caso en particular, en relación con el concepto de personaje. Lo anterior se tradujo en acción cuando, por ejemplo, en un pasaje de la puesta en escena, el equipo de actores del montaje se dirigía de manera apelativa, en medio de la acción escénica, a la versión 2.0 de la Adela original (*Mantis*), recordándole que ella era una suerte de cuerpo extraño de la obra actual (*Plaga*), de híbrido teatral algo inasible, en tanto personaje extemporáneo de una obra que existía ya sólo como cita referencial y, actualmente, personaje autoexiliado del hogar familiar en la versión presente. La incorporación de proyecciones parciales del texto de Sieveking y la persistente cita de la frase “mi deber es ser feliz, es mi obligación...” del personaje, robustecían esta operación intertextual, la cual encontró en la peripecia final propuesta por Coca Duarte, un desenlace definitivo, por ahora al menos, para el rol.

Sergio Piña y Jorge Antezana.



Páramo: lo extranjero

Con *Páramo* de Mauricio Barría, reescritura de la obra *Amo y Señor* de Germán Luco-Cruchaga, la compañía aceptó con cierto desconcierto la propuesta textual entregada por del autor, quien propuso realizar una serie de desplazamientos de radical connotación a partir de la interpretación política planteada sobre el texto. En *Páramo*, al igual que en *Plaga*, la obra original tiene presencia dentro de la obra que la reescribe, siendo citada –en consideración al estatus melodramático del texto original– en la teleserie homónima que comentan los personajes de La vieja de la pensión (Roxana Naranjo) y La Chica (María Paz Granjean/Macarena Silva). De esta manera, el *personaje objeto*⁴ Vieja de la pensión comentaba en *Páramo* las acciones y circunstancias del personaje La madre (ella misma en su versión original, en *Amo y Señor*), estableciendo una suerte de comentario magrittiano tan absurdo como inquietante.

En otro ámbito, la figura del extranjero, el otro, contamina toda la dramaturgia contenida en la propuesta. Las esquirlas de esta detonación ideológica afectaron también a varios momentos del trabajo actoral. En *Páramo*, el carnicero Sepúlveda ha devenido en la figura de El Inmigrante que ha llegado a Chile huyendo de algún tipo de guerra fratricida y que, mediante la tendenciosa asistencia del Coyote Progresista –instalado en la lógica del libre mercado representante del Chile moderno– verá zozobrar con violencia la totalidad de sus aspiraciones

4. Denominación otorgada por Mauricio Barría para el rol.

iniciales. Surgió, en este contexto, la posibilidad de incorporar, en la medida en que el montaje lo requería, la idea de interpretar el espacio escénico como un espacio otro. Un lugar en el cual los actores se asumían también como extranjeros, comportando una serie de variables emocionales y conductuales que enriquecerían posteriormente su performance. Ser extranjero de la propia obra que se interpreta, del personaje que se encarna, del texto que se proyecta, del espacio que se habita. Los aportes musicales de Marcello Martínez y las exploraciones multimediales de Cristián Reyes nos ayudaron a reforzar estas nociones. Pero fueron fundamentales para su efectividad escénica la ductilidad y generosidad de los actores del elenco, disponibles a zozobrar expresivamente dentro de la propia experiencia teatral, permitiéndose ser chirriantes, incómodos e inadaptados.



Macarena Silva, Sergio Piña y Rocío González.

Hombre acosado por demonios...: lo que invade

Finalmente, los desplazamientos implementados en la puesta en escena entre obra original y su correspondiente reescritura, aparecen con numerosa profusión en la puesta en escena de nuestro último estreno *Hombre acosado por demonios ante un espejo* de Rolando Jara (reescritura 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 (escénicas y textuales) que testimonian, mediante una serie de procedimientos actorales, espaciales, sonoros y lingüísticos, nuestro interés por relacionarnos con la pregunta y sus posibles concreciones escénicas. Un momento específico del montaje dice relación con una cita escénica referida a una de las primeras cintas del

director austríaco Michael Haneke⁵, procedimiento que opera desde el campo de la transmedialidad, vinculando 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 personajes Sombra y La Andrógina en el espacio privado de M, aparece proyectado sobre la plataforma escenográfica de la obra, parte del público que asiste en ese mismo momento a la puesta en escena. De esta manera, a modo de espejo refractario, el espacio 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 continúa entusiasmándonos y provocando en nosotros el emprendimiento de nuevos desafíos artísticos.

Reescritura como síntoma

Nuestra reflexión sobre la reescritura se ha nutrido, por un lado, de la idea borgeana de un *corpus* literario o metatexto (en el caso de la dramaturgia), como también (en el caso de la puesta en escena) de la problematización de las tensiones existentes entre realidad / verdad y simulación / simulacro. Los múltiples desplazamientos derivados de estos dos ejes, son los que nos han movilizad, en parte, en la puesta en marcha 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. ●

5. Se trata de la película *Funny Games* (1997).