



Respuestas a un cuestionario de Rocío Fumey

Poética: la *Dramaturgia del Espacio*

Ramón Grifero

Director y dramaturgo

Historia del término *Dramaturgia del Espacio*

■ Personas o bibliografía que aportaron en la constitución de ese nombre.

La elaboración y construcción de una teoría teatral es el entretrejo de una formación práctica artística y de reelaborar un sinnúmero de referentes.

Nace de una percepción del arte escénico como una narrativa espacial, por ende ligada a un formato universal narrativo que es el rectángulo: formato histórico de la pintura, del cine, de la fotografía, de la televisión, de los escenarios de las salas de teatro. Lugar de un lenguaje desde donde componemos miradas. Formato rectangular predeterminado por nuestro campo visual, por nuestra percepción

como especie. El espacio, en tanto lugar abstracto que no conlleva en sí un modelo de hacer, es la hoja en blanco o el canvas o el visor de una cámara. Pero, en sí, es la base para la construcción de un lenguaje, discurso, etc.

En la construcción de este concepto están las visiones narrativas del espacio elaboradas por el escenógrafo Herbert Jonckers. El inicio, de una reflexión inconclusa de Oscar Schlemmer quien, en su deseo de reelaborar otro arte escénico, retoma como elemento primario las líneas y formas del espacio escénico. También, los conceptos de filosofía del espacio de Heidegger, G. Bachelard, la teoría del cine de Eisenstein sobre el montaje, el imaginario de Meyerhold. Una visión o mirada personal de cómo se construyen los espacios públicos y cómo es-

tos reflejan civilización y poder. La composición fotográfica y de las fotografías y cómics en su narración. Y la evolución de la plástica al interior de su formato espacial.

■ Período en el cual definió ese nombre, (en el proceso de cuáles montajes).

1983-1986 – En la trilogía *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utoppia* y *99 La Morgue* se fue definiendo el nombre para señalar una escritura y montaje escénico que se elaboraba desde otra perspectiva, y que fuera de su conceptualización post moderna, carecía de una especificidad para enunciarla. En 1993, el montaje de *Extasis* y los posteriores seminarios y cursos de dramaturgia del espacio fueron acrecentando y profundizando el concepto que abarca desde principios de escritura, actuación y de puesta. Es el abordar la escena desde una concepción autoral.

■ ¿Cómo defines tú: Poética del texto?

Veo el hecho escénico que se constituye a partir de la simbiosis de una poética del texto con aquella de espacio. Como texto y lugar, desde cómo se construyen, conforman el significado final. De ahí que la continua reelaboración de texto y espacio van elaborando construcciones escénicas que nos remiten a planos inesperados de percepciones emotivas. Así, la palabra, el texto, genera una visualidad espacial como la visualidad espacial genera a su vez un texto. Decir *te quiero* será potencializado y cambiará su significado; si se está en la playa ha-



Cinema Utoppia. Teatro Fin de Siglo, 1985. Martín Balmaceda, Rodrigo Pérez.

ciendo un castillo, al interior de un refrigerador, cortando el miembro a tu amante o siendo clavado a una plancha, etc. etc.

■ ¿Poética del espacio?

En la poética del espacio intervienen el cuerpo, el gesto, los sonidos, la música, la luz, los objetos, los elementos escenográficos, la construcción de lugares, tiempos y el uso de los planos y composiciones. El espacio se lee, genera ideas y emociones. Un cuerpo en un lugar, un objeto en otro plano, una música, una gotera, gansos que corren por el espacio, etc. etc., van constituyendo la poética del espacio elaborada para un texto. Un teatro sin poética del espacio es un acto literario de representación y un teatro sin poética del texto es una suma de imágenes.

■ ¿Cinematificación de la escena?

El cine es un arte de narrativa es-

pacial. En su evolución, ha ido constituyendo una gramática de escritura visual ya incorporada a nuestra percepción. La cinematificación de la escena no se refiere a transformar al teatro en cine (cuestión imposible). Tampoco al hecho de introducir el audiovisual a la escena (ahí, cada formato sigue independiente) sino a recuperar su gramática de narrativa espacial a nuestra narrativa espacial (elipsis, planos, secuencias, etc.). En la actuación a definir, se habla siempre desde un lugar, nunca desde el escenario. Y reconocer para el realismo teatral que el realismo actoral no está relacionado con el concepto de realismo teatral (estilo). Que la actuación es orgánicamente siempre realista, y lo que cambia es el contexto donde esta actuación se genera. (En el cine, la actuación es igual de realista en una cinta de Buñuel, Visconti, Bergman o Tarantino). Es el contexto de estilo lo que genera una percepción diferente. Idem para la escena. Podrás estar en una pesadilla o al interior de un sarcófago lleno de gusanos, pero tu actuación es esencialmente realista



como referente al realismo actoral cinematográfico.

También se refiere tangencialmente a la escritura. El autor teatral tiene a su vez como opción escribir para el rectángulo escénico (como el guionista para el cine), elaborando el espacio no escrito.

■ ¿Cómo es tu relación con las convenciones y/o paradigmas teatrales? ¿Reconoces a maestros o modelos en la dramaturgia o dirección teatral que hayan influido en tus creaciones?

Considero que los modelos teatrales, históricamente esencialmente eurocentristas, fueron fundacionales para la constitución de nuestro teatro. La escena se adscribió a ellos (Stanisvslaski-Brecht - Artaud - Mnouchkine- Absurdo) de manera

dogmática o fotocopiadora. En los sesenta y setenta, los modelos teatrales, como era el espíritu de la época, se adscribieron a formas artísticas ligadas a formas ideológicas. De ahí que un desprendimiento de esa herencia es esencial para la elaboración de teorías y otras autorías. La dramaturgia del espacio es en sí un método para que el creador escénico disponga de los elementos para generar su modelo.

Hoy en Chile, ya el arte escénico ha constituido su propio centro y ha dejado de ser un reproductor periférico de paradigmas. Mi inicio en la escena fue con la convicción que estos paradigmas ya habían perdido su verdad escénica por su reiterativo y estático uso de aquellos. El modelo venía con el kit de cómo armarse. De ahí que creo que fue el cine, la literatura y la sociología, la arquitectura y la

filosofía los que influyeron más en mi trabajo escénico.

■ ¿Por qué la Dramaturgia del Espacio la catalogas como una Poética? (¿Por qué no como un estilo?)

La Dramaturgia del Espacio es un proceso previo a la constitución de un estilo. A través de ejercicios vemos cómo se construye el estilo, cómo una espacialidad se transforma en plástica aconceptual, afuncional, etc. Por ende, difícilmente puede ser en sí un estilo.

■ ¿Es para ti importante el lugar, es decir, la sala en la cual dan temporadas tus puestas en escena? ¿La connotación que puedan tener los espacios en los cuales estrenas los tomas en cuenta antes de los estrenos?

Los espacios tienen connotaciones

99 **La morgue.** Teatro Fin de Siglo, 1986. Verónica García-Huidobro, Alfredo Castro, Eugenio Morales.





99 La Morgue.
Teatro Fin de Siglo, 1985.

sociales, políticas y emotivas. Hay lugares bellos pero en la periferia de las ciudades, hay lugares públicos que no permiten su uso. Hay lugares en manos privadas, que arrendarlos está fuera de presupuesto. Idealmente, uno debería poder tener esa opción artística. La realidad es que el espacio escogido es aquel que, a nivel de dimensiones y de infraestructura, pueda acoger la creación.

■ **¿Qué significó para ti pasar de El Trolley al Teatro Nacional?**

Significó que había terminado la dictadura, que el país estaba en democracia, que el Teatro Nacional de la Universidad de Chile ya no dependía del rector delegado por los militares. Y que reconocía mi escritura como parte de la dramaturgia nacional.

■ **El paso desde espacios alternativos (underground) (galpón El Trolley), a una sala tradicional (sala Nuval), y de ésta a una sala representativa de la oficialidad o institucionalidad cultural (sala Antonio Varas) ¿Influyó en tu trabajo? ¿Te ayudó a definir o variar tu propuesta teatral?**

El uso de un espacio alternativo bajo la dictadura es porque el sistema nos ubicó en la marginalidad y lo under, no por una opción personal. Mi trabajo y su contenido es parte de mi discurso y el que esté hoy en democracia no varía por su lugar de presentación. De hecho, si pudiera disponer de la Opera (Teatro Municipal) para mis propuestas, sería bastante adecuado. En el contexto actual, desaparecieron los espacios alternativos. Si hubiera una zona geográfica de la ciudad o lugar social que correspondiera o recogiera las propuestas críticas, estaríamos hablando de lo alter-

nativo. Al no existir, no se puede ya definir un afuera y un adentro.

■ **Valor de la visualidad (corpórea: escenografía, vestuario, maquillaje, utilerías; incorpórea: iluminación) dentro de la puesta en escena. ¿Cómo la trabajas si tu propuesta inicial se presenta a través de tu dramaturgia?**

El teatro se ve y se oye, de ahí que la visualidad es un factor fundamental. La visualidad es el concepto previo de cómo abordar el texto (pero el texto en sí es también una visualidad): adscribirse a ella es una determinación clave de la dirección. Si Hamlet lo voy a hacer bajo un acuario o como una familia de mafiosos de los años cuarenta, o como la familia típica chilena, es un concepto visual que contiene el resto. Hay obras que contienen un espacio escenográfico como el edificio en Río abajo o Cinema Utopia, donde el texto está entretelado con la narrativa espacial de tal forma que uno sin el otro no cuentan la historia. Hay otros, como Extasis o Almuerzos de mediodía, que son un puzzle espacial que el director debe resolver. Pero las opciones de cómo usar la luz, cuáles son sus fuentes, color, textura, lugar de donde emerge, etc., son factores de la creación.

■ **¿Qué es para ti la actuación: representación de un carácter sicólogo, representación de un carácter social, económico o político, representación de emociones, un medio para contar bien una historia?**

Un actor en escena representa todo lo anterior. Puede, incluso, ser tan sólo el concepto de su propio cuerpo. Cualquier cuerpo al descontextualizarse, al salir del espacio real y situarse en el espacio de convención escénica, representa y significa un discurso. De ahí que



un movimiento de su dedo, una composición corporal, la primera frase, son los vehículos que nos introducen a la ficción y que le dan el punto de realidad al mundo ficcional.

Un actor siempre representa emociones. El marco narrativo, estético, que éstas asuman ya es cuestión de una opción frente a un texto dramático y de una dirección de cómo desea narrar. De ahí a que sea psicológico, plástico o conceptual, es parte de la tipología de la actuación, sub ramas que, por ende, no definen a la actuación en sí.

■ **Importancia que das tú a la actuación como lenguaje escénico dentro de un montaje.**

Es la esencia, junto al texto y la mirada que el director desea generar.

Pero sin el cuerpo humano no hay punto de realidad: el espacio se transforma en una instalación plástica. Por ende, desaparece el teatro.

■ **¿Cómo relacionas tú la verdad de los actores con la esquizofrenia de**

la verdad escénica, con el verosímil que creas en cada montaje?

Cada montaje debe generar su propia verdad escénica (ficción), por ende, su tipología de actuación. (La esquizofrenia está en relación a la no existencia de verdades únicas).

■ **¿Cuál es tu relación con el realismo o con los estilos en tu dramaturgia y en tus puestas en escena?**

El realismo fue circunscrito en una época, a un estilo y modelo definido, sea realismo naturalista-psicológico-costumbrista. Hoy creo que el realismo se desligó de un modelo específico. Pienso que la actuación y el cuerpo del actor son siempre el realismo. Haciendo una comparación con el cine, es casi inexistente un filme sin actuaciones realistas, lo que los define son las estéticas de ese cine donde se inscriben las actuaciones: Tarantino, Bergman, Almodóvar. En el teatro surge el mismo fenómeno: un actor puede estar dentro de una pecera rodeado de televisores, pero su texto y él siguen siendo realistas.

Uggghht Fassbinder.
Teatro Fin de Siglo, 1985.

Siempre me deslumbra señalar y descubrir que el texto hablado del teatro tiene la particularidad no realista de que nadie habla como escribe (nadie habla como una carta, como un poema, etc.). En el teatro, el actor ha-

bla como se escribe. Emite una poética de un texto.

■ ¿Tú crees que es posible contactarse con un montaje a partir del vacío y no de los referentes escénicos multimediales precedentes?

El punto de partida no es el vacío sino, en realidad, dos opciones generales (con muchas ramificaciones). Una, situarse como adepto de un referente preciso y desear trabajar en base a ese referente (Comedia del Arte, Grotowski). Por ende, el montaje es fruto de una cita consciente. Y la otra opción es situarse frente a la creación sin el deseo de reproducir o ser reflejo de un referente o modelo determinado sino con el deseo, la obsesión de generar lenguaje donde podrán existir citas de nuestros referentes históricos pero ya desde la perspectiva autoral.

■ ¿Qué importancia le das a la connotación histórica teatral, política, estética –cuerpos como objetos–, económica –incluir rostros de televisión– que tienen los actores con los cuales trabajas?

El fenómeno TV–teatro en Chile es una cuestión sui generis en relación al desarrollo del arte escénico, si pensamos que varios de nuestros directores que han emergido con lenguajes específicos son galanes de teleres: Alfredo Castro, Willy Semmler, Aldo Parodi, Boris Quercia, Rodrigo Pérez, Cristián Campos. Ya estamos frente a una situación poco entendible desde los parámetros históricos del arte escénico que excelentes actores de teatro también sean figuras de TV: Delfina Guzmán, Paulina Urrutia, Luis Alarcón, Tamara Acosta, Gloria Munchmeyer y la lista es enorme. De ahí que para mí, un rostro de TV es

Río abajo. Teatro Nacional, 1995.



una cuestión laboral, la relación mía con los actores viene desde el teatro.

■ ¿En virtud de qué criterios eliges el reparto de tus montajes?

Es una dinámica que va cambiando con los momentos históricos y emocionales por los cuales uno atraviesa. Al inicio, era con quién estaba dispuesta a trabajar en un proyecto, donde ninguno tenía antecedentes del otro. Luego, mi actividad pedagógica me fue contactando con otros actores y el tiempo nos ha visto crecer juntos y seguirles su trayectoria. Pero hay un criterio de similitud en tanto edad y textura con el personaje. El espíritu lo crea el actor: hay un criterio de pensar la relación que emerge entre los actores, y hay criterios de deseo tan sólo de compartir una experiencia con alguien de la profesión.

■ ¿Escribes pensando en un elenco y en una sala determinada?

La trilogía escrita entre 1985 y 1988 fue escrita para el elenco Teatro Fin de Siglo y para nuestra sala El Trolley; la escritura posterior no ha tenido esa predeterminación.



■ Si escribes sobre situaciones políticas o históricas chilenas, ¿cuál es tu relación con el concepto de creación universal?

Siento que la situación de nuestra especie en este planeta en este determinado momento de su historia es lo universal. Cuando alguien pregunta desde dónde escribo, la respuesta siempre es desde ti mismo, desde lo que al creador lo motiva. Esa motivación u obsesión no es un hecho individual.. todos aman, todos nacen de



Elenco de **Uuggghht Fassbinder**. Teatro Fin de Siglo, 1985.

una madre y un padre. Uno habla desde nuestro territorio y nuestra historia pero ellas son tan sólo los marcos referenciales, son memoria de un lugar. Pero la soledad, el drama de la muerte, etc. son situaciones universales, uno sólo las sitúa en la particularidad de nuestro contexto.

■ ¿Cuál es el lugar (grado de importancia) de la música dentro de tus puestas en escena? ¿Le das principalmente un valor como eje histórico, como pista de reconocimiento de una época o como fuente generadora de atmósferas?

La música apela a nuestros sentidos, son referentes históricos de estilos y de épocas. En mis montajes las canciones aparecen como citas. La música es siempre una composición original para la obra y juega diferentes roles: es atmosférica... es subjetiva de un personaje... sigue la acción, funciona con el concepto de banda sonora, como en el cine. Y a veces son sonidos: chirridos de puertas, sierras eléctricas, pasos, etc. En

cada montaje aparece la música como el texto musical en relación al concepto de montaje.

■ Relevancia de la historia social chilena dentro de tus puestas en escena.

Mi motivación de acercamiento al teatro fue a través de mi condición de exiliado y por la existencia de una dictadura. Las obras de ese periodo acusan el impacto emotivo -político del momento. Pero no son históricas. Hay dos obras directamente relacionadas de forma *literal* a la historia social de Chile. *Viva la república*, centrada en la historia colonial de los Tres Antonios, y *Sebastopol*, que recoge un instante del periodo de las salitreras en el Norte de Chile a comienzos del siglo XX.

■ Relación puesta en escena y contingencia política.

La puesta en escena es la construcción de una manera de ver, la manifestación de una forma de imaginar y comunicar. Su forma se inscribe en un política del arte escénico. La puesta da la versión de la obra, la mirada. Así los clásicos: en ciertas situaciones, sus textos se transforman en

textos de subversión política. Hay una relación constante con lo político; con la contingencia, es otra cuestión. Hay hechos sociales que dejan de ser contingencia política, como fue la situación de la dictadura, que van más allá de una contingencia y abarcan el tema del dogmatismo y la crueldad en tanto género humano.

■ ¿Tú estarías de acuerdo con la aseveración: "La Poética de La Dramaturgia del Espacio es una poética de teatro político"?

Sí, en el sentido que es una deconstrucción del hecho escénico para abordarlo desde su formato, señalando *el alfabeto* que lleva a la construcción de lenguajes escénicos. Por ende a autorías, a construcción de visiones sobre nuestro imaginario. De ahí que es una poética escénica que subtextualmente, al generar miradas, genera una visión política-artística, pero partiendo de la convicción que todo montaje es la expresión de un pensamiento, de una idea (de ahí que es un acto político).

■ Relación entre la dramaturgia y la visualidad en tus puestas en escena (complementariedad, concordancia, contradicción, mutua potencialización en la apertura semiótica).

La visualidad en un texto existe desde el instante que un actor entra al espacio escénico: su cuerpo y el espacio ya son composición, visualidad. La historia del teatro también puede ser aquella de su imagen y, a través de los registros fotográficos o pictóricos, podemos señalar sus especificidades, épocas, etc. En mi trabajo potencializo ese texto: la narrativa espacial, de at-

mósferas, de lo que dice el texto plástico, conceptual, etc.. De ahí que la visualidad es infinita en sus usos y relaciones, como el texto escrito.

■ Relación con el cine, ¿rivalidad, modelo...?

Una forma de narrar que aparece como la principal expresión de mi época. Que aporta fundamentalmente en el desarrollo de la narrativa espacial, de cómo contar con imágenes y encuadres. Es más bien un arte hermana a la cual le aportamos y el cine a nosotros. Tanto para el actor como para el dramaturgo, el director, músico, escenógrafo, etc. De hecho, si el cine estuviera desarrollado en Chile, seríamos las mismas personas en varias de sus instancias de creación.

■ Las operaciones de intertextualidad que presentas en tus puestas en escena u obras dramáticas, ¿qué objetivos persiguen?

En sí nacen espontáneamente desde la escritura; no tienen un objetivo predeterminado, pero me atraen los cambios de planos al interior de un montaje y la intertextualidad es uno de los códigos de la puesta en escena que permite aquello.

■ Relación puesta en escena y público. ¿Qué buscas?

Deseo que la puesta en escena conecte al público con aquello que sólo pueda existir en el arte escénico.

Que sea una experiencia sensorial, emotiva que sólo pueda experimentar en el teatro. De ahí que el registro en su memoria sea más perdurable que el registro de las millones de imágenes cotidianas (TV-Internet etc.), que son registros desechables.

■ Objetivo más representativo de la Poética Dramaturgia del Espacio: conmover, promover la crítica social, presentar una visión de la historia social y/o política del país, mostrar las posibilidades visuales-sonoras-actorales capaces de ocurrir dentro del rectángulo escénico.

Todas las anteriores, pero fundamentalmente, que genere autorías escénicas.

■ ¿Para ti, hay algún montaje que presente de mejor manera, de modo más acabado, tu definición de Poética Dramaturgia del Espacio?

La he aplicado en todos mis montajes y escritura. Río abajo, Exstaxis, Almuerzo de mediodía son la variable de tres versiones completamente distintas. También en la dramaturgia contemporánea chilena vemos su presencia en los trabajos de Rodrigo Pérez, Alfredo Castro, Ricardo Balic, Verónica García Huidobro y en la mayoría de los jóvenes creadores nacionales. Pero ningún montaje puede tener la definición más acabada, ya que no es un paradigma cerrado con un tope de excelencia.

