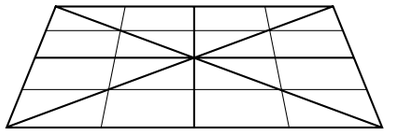
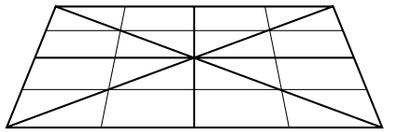


A
Gabriela Sánchez
Mi madre, quien nutrió de imágenes y pensamientos un crecer

A
Ricardo Balic y Verónica García Huidobro
Compañeros de ruta, en la existencia y la creación



LA DRAMATURGIA DEL ESPACIO

Ramón Griffero

Registro de Propiedad Intelectual N 208445

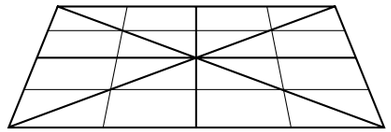
EDICIONES
FRONTERA SUR

Ediciones Frontera Sur, Chile
en colaboración con Artes del Sur, Argentina.

edicionesartesdelsur

Realizado con el aporte del
Consejo Nacional de la Cultura y las Artes

Consejo Nacional de la Cultura y las Artes
Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes
FONDART
Gobierno de Chile



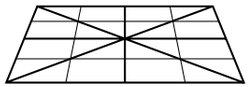
Quienes han contribuido en la elaboración de este libro son profesionales de las artes escénicas; además de sus múltiples actividades artísticas han sido partícipes de los procesos creativos y académicos relacionados con el desarrollo de esta reflexión teórica. A ellos mi agradecimiento.

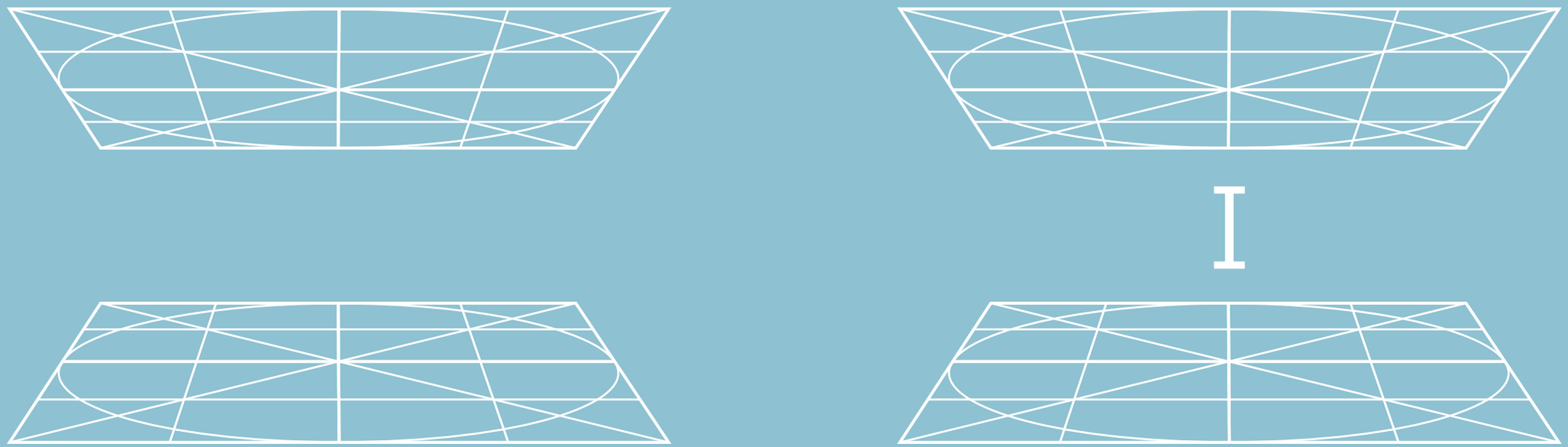
Editor: Francisco Albornoz
Edición y diseño: Javiera Torres
Producción: Karim Lela
Asistente de Investigación: Ricardo Balic
Fotografías: Carlos Cohl

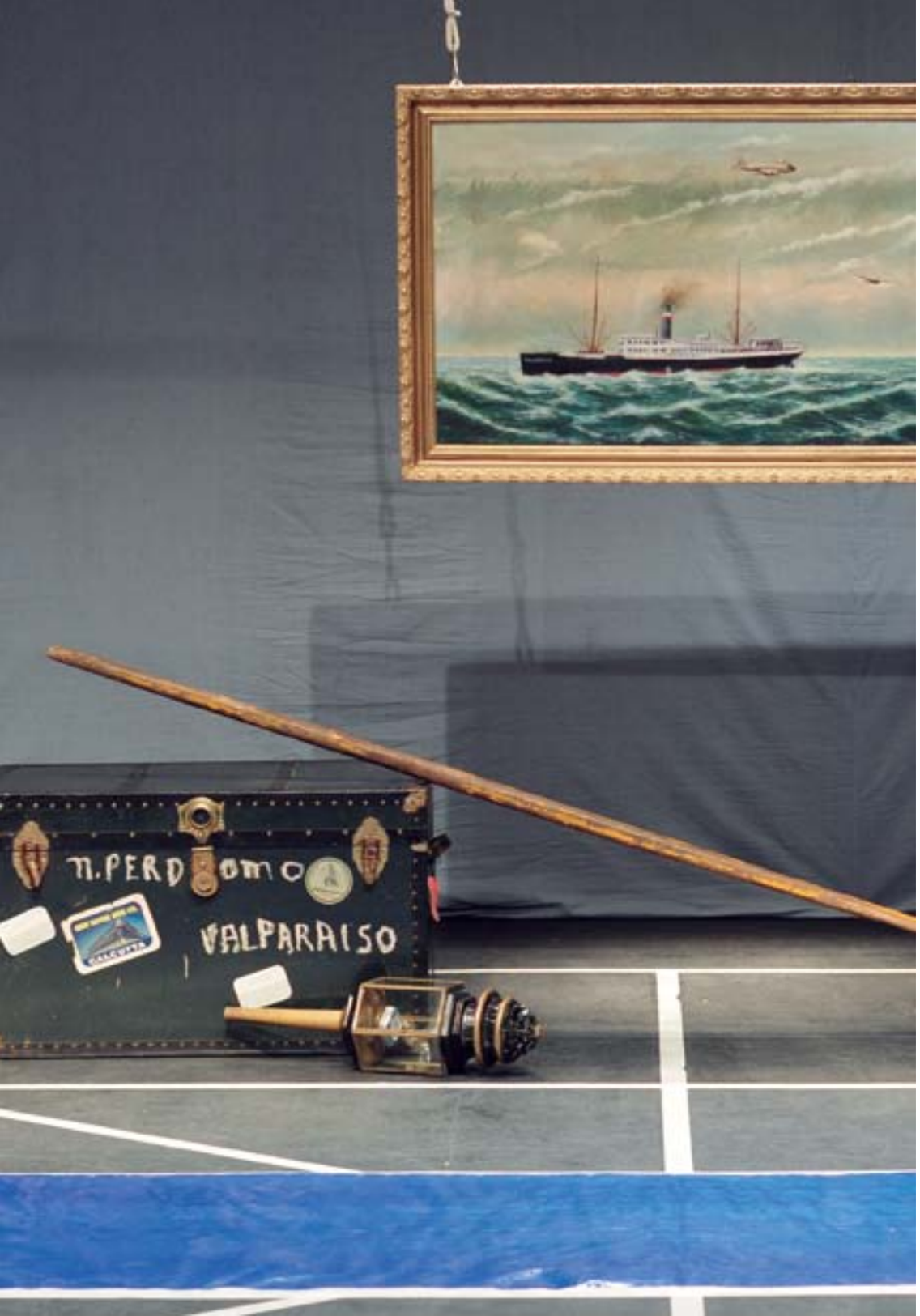
REALIZACIÓN DVD
Video: Carlos Cohl
Vestuario y producción objetual: Taira Court
Asistente: Antonia Bravo
Composición Musical: Alejandro Miranda

ACTRICES Y ACTORES DE LAS REALIZACIONES ESCENICAS
Ximena Rivas
Antonia Zegers
Virginia Beltrami
Claudio Marin
Omar Moran
Mario Horton
Italo Spotorno

INDICE







CAPITULO I

El teatro es mi vida por lo que no me cansa hacerlo;
creo que es la vida misma lo que me cansa.
Herbert Jonckers

UN INICIO

Desde una pieza en Bruselas de 1980, observaba los techos de tejas que se alejaban sobre el fondo nubloso gris de esta ciudad mientras tecleaba mi primera obra, *Opera pour un Naufrage*. En ese instante no intuí que iniciaba un camino que se mantendría hasta hoy. Plasmando textos e imágenes que emergen de un cráneo para que se manifiesten sobre un escenario. Menos podía vislumbrar que comenzaba a escrudiñar el mundo de la representación, y que la confrontación con esta necesidad de plasmar subversiones, deseos, placeres, me llevaba hacia lugares donde las puertas de la creación iban descerrajando otras, si no ocultas, desconocidas. No puedo decir hoy que se agotaron los umbrales ni menos afirmar que en la bifurcación de caminos se pueda encontrar el santo grial del arte escénico.

La escritura fue desafiando las formas de como ir representando, los textos interrogaron qué cuerpos hablaban, y cómo el escenario se construiría para ser soporte de tantas elucubraciones, visualizaciones de emociones contenidas que escogían este formato para manifestarse. Escribía desde el exilio, para un lugar que se situaba en el más allá de una situación personal. Un diálogo del ser con el arte, intentando expresar una historia no oficial.

Pero hablamos de un arte que no termina en aquella pieza, que requiere de interlocutores y de otros que visualicen o concreten aquellos textos. Ahí surgen los encuentros con quienes vuelven a abrir lugares.

El encuentro con Herbert Jonckers* le dio una narrativa espacial a ese primer texto, que se empezó a construir en la bodega de aquella casa; los conceptos a definir, las áreas escénicas temporales, los objetos, los rostros a maquillar: comenzó a darle una visión tan distinta a lo escrito, confrontándome al infinito de un lenguaje artístico.

A veintiséis años desde ese inicio, registro en este libro algunos de los pensamientos artísticos, acciones, creaciones, ejercicios, que fueron construyendo lo que denomino la Dramaturgia del Espacio. Su definición se dilucidará a través de los capítulos que la irán esbozando.

Una mirada sobre gestos de creación que nos entrega perspectivas sobre el accionar artístico. Que en ningún caso se establece como un modelo, sino como la elaboración teórica de una experiencia artística. Como tal, incapaz de abarcarse en toda su metafísica, ni su continuidad o explosión constante.

Los ejercicios y las reflexiones de este libro están dirigidos a aquellos que buscan un espacio para gatillar sus propias convicciones, para generar sus propias autorías. Y para aquellos que desean ver desde otro lugar el mundo de la representación. Y finalmente, para registrar y señalar que desde otros territorios de este planeta también se gestan creaciones y teorías sobre un arte de la especie.

Iniciemos así este camino que, por la continuidad lineal de las páginas, nos lleva por una estructura horizontal, sin dejar de percibir que estas frases son parte de un universo de varias dimensiones que coexisten.

* Artista visual y diseñador integral belga (1954-1996). Trabaja con el autor desde sus primeros montajes en Bélgica. En 1982 se radica en Chile, generando una renovación fundamental en el desarrollo de la plástica escénica del teatro contemporáneo chileno. “Poéticas de Espacio Escénico. Herbert Jonckers. Chile 1981-1996” Ediciones Frontera Sur, Santiago de Chile 2006.

LA DRAMATURGIA DEL ESPACIO - EL ORIGEN

El concepto de Dramaturgia del Espacio se propone como un estudio sobre el arte escénico a partir de una práctica y una reflexión sobre su formato: el espacio. Formato para la construcción de lenguajes escénicos y, por lo tanto, de autorías.

En mi práctica teatral, tanto en la escritura como en su puesta en escena, hay dos elaboraciones que para mí han sido el eje de la creación escénica, aquella de la “Poética del Texto” y su interactuar con la “Poética del Espacio”. Como dos instancias que conforman una sola escritura. El hecho escénico.

Cuando hubo que definir las bases de mi relación con el arte escénico reuní estos dos términos bajo el de la Dramaturgia del Espacio. Una percepción frente al hecho escénico tanto de su escritura como de su manifestación sobre la escena.

Una escritura dramática para un formato espacial. Una construcción del espacio para una escritura dramática.

Aquí desarrollo una reelaboración de lo que he recibido de la tradición teatral, de lo que he recibido de mi formación cultural occidental.

Pero sobre todo, de los aportes que me brindó durante dieciséis años de trabajo mi amigo y escenógrafo Herbert Jonckers, quien en su obsesión creativa en la formulación de espacios, formas y diseños que sumaran y trasgredieran lo existente para generar la ficción espacial de un texto, me permitió ver lo oculto. Están también los aportes generados en los procesos de creación con actores, actrices, iluminadores, artistas visuales, escenógrafos, y el público.

Y esencialmente, todos aquellos que han sido integrantes de los montajes del Teatro Fin de Siglo. Por último, se suma la presencia de los

cientos de estudiantes de cursos y de los talleres sobre Dramaturgia del Espacio realizados con profesionales en diversos países que han hecho suyos estos principios y han dado vida a los ejercicios aquí descritos.

El mirar desde otra perspectiva la narrativa espacial del hecho escénico fue también determinante en mi primera adicción a este fenómeno, haciendo aparecer este concepto, elaborado para señalar las composiciones dentro del rectángulo que van generando los relatos y sus formas.

La necesidad de aproximarse desde otras perspectivas a la escena surge de un sentimiento político, que cree en el poder del teatro para construir discursos y lenguajes que sean disidentes y alternativos a los discursos que quieren determinar nuestra percepción y sentimientos frente a nuestra historia, nuestra existencia y a los hechos que nos rodean y que nos toca vivir.

***

En su origen, postulaba en el *Manifiesto para un Teatro Autónomo,* escrito en 1985, que la única herramienta que tenía para resistir a la dictadura era el arte, en este caso el teatro. En ese contexto histórico el principio era: *“Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran. Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico”*. Nombrando en ese “ellos” no tan solo la mirada del autoritarismo, sino también a “ciertas miradas artísticas y políticas centradas en lenguajes reiterados o modelos preexistentes”.

De ahí salió una autodefinición, situarse como disidente tanto del poder autoritario como de la disidencia oficial, desligándose de formas culturales o expresiones teatrales que ya habían perdido su capacidad de trasgresión o de subversión. *“Autónomos porque nada nos dieron ni dada les debemos, autónomos porque nos autosustentamos y autogeneramos”*. Postulando la concepción artística de ser disidentes de la disidencia, y una autonomía del arte frente a discursos políticos que habían perdido su verdad ficcional.

El teatro debía ser una forma de subversión, pero para que aquello pudiera surgir era urgente cambiar los códigos de la representación, que en su uso habían perdido la verdad escénica o se habían vuelto cotidianos.

Convencidos de los principios de la subversión artística de comienzos del siglo veinte, donde las vanguardias postulaban el quiebre de los modelos precedentes, con estructuras creacionales que aspiraban no tan solo a una subversión artística, sino hacia la gestación de otras relaciones sociales. Las utopías que deseaban instaurar necesitaban formas artísticas ad-hoc, para construir la cultura del “hombre nuevo”.

Hoy nos parecen ingenuas esas aspiraciones de intervención social; sin embargo, reelaboraron y ampliaron los signos y códigos de la representación y gestaron las visiones de cambio y percepción de la realidad a partir de las políticas del arte.

De ahí que denominé a nuestro accionar en 1984 con el título de “Teatro Fin de Siglo”, como un homenaje a los movimientos artísticos de cuando el siglo veinte era joven, y por tanto resistente y rebelde a la continuidad de la herencia decimonónica. Metáfora de una rebeldía que fue cruelmente reprimida por los padres autoritarios que emergerían y aplastarían estas nuevas percepciones. La llegada de Mussolini en 1928, Stalin en 1931, Hitler en 1933 y Franco en 1936 fue una reacción violenta frente a otras ficciones que pudieran constituirse en realidades. Luego, la Segunda Guerra Mundial y la bipolaridad de la Guerra Fría, prolongaron y justificaron las necesidades de los poderes “patriárticos” frente a cualquier subversión de sus miradas sobre la conducción de un planeta. Si bien permitieron el fin de la época del colonialismo con el derrumbamiento de los Imperios coloniales ya desfasados –inglés, francés o alemán–, dio cabida a la emergencia de sistemas autoritarios, productos de las revoluciones coloniales donde, entre regímenes integristas, autoritarios y monárquicos, se institucionalizó la anulación de la creación. Para terminar en nuestra nueva era de la globalización o uniformización de mercados y mentalidades para la continuidad del sistema del nuevo imperio.

También la denominación “Teatro Fin de Siglo”, además del homenaje a los inicios de la creación artística del siglo veinte, era un desafío para quienes lo constituíamos, ya que nos daba un lugar y un plazo para realizar nuestras propuestas: el periodo 1983-2000, sintiendo que era en ese periodo en el cual deberían gestarse o anunciarse nuestras visiones y creaciones.

Así resistimos a la dictadura para volver a sentir el ideal de la democracia, para darnos cuenta que esta tampoco era la Bella Durmiente, sino un rostro que llegó marcado por cicatrices. Si la acción escénica fue vista como una forma de resistencia, parecía prolongarse en un más allá de la existencia de una dictadura y darse cuenta que la opción del arte, desde esta concepción, se transformaba en la metáfora de la no-respuesta, como aquella pregunta sobre la existencia.

ARTE Y EXISTENCIA

Nacimos en un planeta cuyo espacio físico está habitado, donde sus parajes no son los originarios, donde cada cultura lo ha transformado en lugares. Nacimos en un planeta donde cada territorio tiene ya una propiedad.

En nuestro proceso vital arrendamos o compramos el lugar para habitar. Llegamos a ciudades donde ya están trazadas sus calles y parques, donde están definidos los lugares de esa urbe, que corresponden a determinados niveles de ingreso, y nos instalamos en el barrio más accesible a nuestras posibilidades, el que nos corresponde tanto en la playa como en el campo según los recursos que heredamos, o los que podamos generar durante nuestra existencia.

No definimos las formas de nuestros supermercados, ni de los edificios que se construyen o aquellos que se demuelen, ni el lugar de los parques, las industrias o las bencineras. Los objetos a los que tenemos acceso ya están ahí, diseñados, elaborados según su función tecnológica, decorativa, funcional, etc.

No alcanzaremos en nuestra existencia a crear otra civilización u otro idioma; llegamos para que nos eduquen, a sentir lo existente como nuestro, “mi país, mi casa, mi idioma”. En los años de presencia en este planeta, tal vez seamos parte de la aparición de otras formas de vestir, de habitar, de gobernar o de influir en la herencia de un pensamiento y la construcción de otros saberes; podremos reordenar los objetos, hacerlos nuestros, reelaborar sus significados, proyectaremos en nuestro espacio-tiempo la concreción de nuestros deseos y seremos habitantes de diversos espíritus de época.

No se trata de renegar de nuestra especie, al contrario, la queremos, uno es parte de ella y asumimos sus errores y aciertos, nos rebelamos ante nuestra maldad y bondad. Nos nutrimos de lo legado, tenemos nuestros espacios propios y vivimos conduciendo nuestras emociones. Llegamos a fortalecer nuestra cultura, a reproducirla, a mantenerla y a transformarla, difícilmente a reconstituirla. Llegamos a un planeta donde imperios y sistemas económicos prevalecen, y es improbable que, a nuestro paso, nuestro territorio-nación se transforme en el nuevo imperio y su accionar produzca las miradas que transformarán a un planeta.

Pero está el imaginario del ser humano, sus pensamientos, sus ideas, la creación del espíritu que puede gestar ficciones inexistentes, hablar y construir desde otra dimensión, que no es la cotidiana, material. Crear ficciones desde las emociones, y emotividades tan verdaderas como nuestros dioses. Finalmente, estamos en un universo, y nos enfrentamos a la muerte, y al pulso de sentimientos que trascienden a cualquier imperio o modo concreto de producción, dominación o supervivencia preexistente.

Para el imaginario, nuestras ficciones son realidades, son a su vez lugar de construcción del pensamiento, del pasado y del porvenir. En las ficciones de la creación y la producción artística, se gesta ese otro territorio donde nuestro mundo puede ser reconstruido, deconstruido y reformulado. Desde ese lugar podemos decir que la visión de nuestro entorno que divulgan los medios de comunicación, la voz de los políticos, de la educación, de los valores y creencias de la cultura en que estamos inmersos carecen, desde

nuestro sentir, de veracidad. Donde las lógicas de discursos y pensamientos que nos invaden, a pesar de emerger de estructuras sólidas y consolidadas, son tan sólo ficciones para sustentar el espacio tiempo de un presente.

El mundo que se me trasmitía, el mundo que había que percibir, así como las instituciones que promulgaban su ética y continuidad histórica, las sentí tan alejadas de mi percepción de realidad y de sus convicciones, que las formas de creación se transformaron en el lugar desde donde podía resistir y manifestar mis percepciones.

La creación artística, su historia, es el registro desde otros lugares de los espacios de nuestra existencia. Es el reflejo de imaginarios que se trasmiten. También sabemos que desde los lugares del arte generamos otras perspectivas y visiones, algunas tan contundentes que resitúan la mirada de la especie sobre su espacio material, llevando hacia otros rumbos lo pre-escrito. El creador refleja a la especie en sus diferentes dimensiones y desde diferentes lugares y medios.

Llegamos a un espacio-tiempo donde el arte tiene sus lugares y cada una de las expresiones artísticas su trayectoria. La construcción de ficciones de la humanidad es también un bagaje heredado.

No postulo ni ideas purificadoras ni románticas. El arte y la religión, como manifestaciones del alma y de la espiritualidad, no están más allá del bien y del mal.

Vemos sacerdotes bendiciendo aviones de guerra, batallones de soldados que van a asesinar a los de su especie tras los estandartes de banderas nacionales, portando estampas de vírgenes o de santos, unos acriminándose por Alá y otros por Jehová.

Nos rodean monumentos en todas las avenidas de las grandes capitales, glorificando a generales y soldados premiados por sus heroicas masacres, o por haber sucumbido bajo las balas enemigas.

El héroe del país vecino es el enemigo del país colindante.

El arte también se suma a las paradojas de esta realidad; está aquel del Nacional Socialismo, del Stalinismo, el arte de mercado o del imperio, concebido en torno al gran referente del dinero y fama que este conlleva.

Así, cada artista y religioso es premiado o elevado a los altares por ser consecuente con los espíritus de época de su cultura. Y los que renieguen de las concepciones de su tiempo, serán sublimados porque resistieron a su época.

También en nuestro país existieron los artistas que fueron rostros o cómplices de una dictadura, por miedo, por cuestiones laborales o por el convencimiento de ser el régimen más apto en ese momento histórico.

No deseo hacer apologías de lo correcto o incorrecto, solo constato nuestro laberinto.

También hay creadores que adscribieron a diversos pensamientos ideológicos, pero que sin embargo en su obra, aportaron y revelaron nuevas sendas de creación, más allá de sus convencimientos ideológicos terrenales.

Cada nueva generación emergerá para aliarse a lo que lo contiene, o tendrá los deseos apasionados de transformarlo; tal vez reiterarán, cual voto de existencia, su amor por la naturaleza, su odio a la guerra y su sentimiento de solidaridad. En otros se gestará la militancia por la destrucción de lo existente y la eterna construcción del mundo feliz.

La pregunta vuelve a ser desde qué lugar se visualiza ese mundo feliz, y dónde situamos a los enemigos de esa gloriosa epopeya. Nos adscribimos a una fe y a sus ideas motrices y somos capaces de morir por ellas, otorgándole así sentido a la existencia. El por qué morir se trastoca y cambia, morir por amor a Dios en un coliseo, morir por la independencia, morir por un territorio, lugar de nacimiento. ¿Por qué morir hoy? Por el arte, ejecutado por un pelotón

de ajusticiamiento, imaginando alguna corona de olivos que desciende en manos de bellos arcángeles.

Estamos en la duda del por qué morir.

El poder necesita de su arte y de su religión, y nosotros para sobrevivir de nuestra religión y de nuestro arte. Sin duda el rol del artista, en cada época, es parte de nuestra historia.

Y no es afán de este ensayo sumergirse en estas temáticas, sino apenas enunciarlas como punto de reflexión o de constatación. Señalar que la mirada de la creación, el imaginario que esta materializa en el producto creativo, se constituye en una mirada política, y que va desarrollando las políticas del arte.

Es decir, el arte genera política y al constituirse en cultura de sociedades se establece como referente de identidad, rebelión, o de manifestación de nuestras emociones en el marco de un accionar.

Constituye y es referente de un actuar en nuestras relaciones emotivas, ya que estas surgen como experiencia de lo anterior; la representación del cuerpo, la construcción del pensamiento a través de la estructura del lenguaje escrito, van dejando huellas en la constitución de nuestro hablar, en las formas de pensar y de percibir.

Así este ensayo, como las obras y presentaciones escénicas que he construido, finalmente para mí han sido parte de un sentido de vida, un medio de resistencia sensorial al elaborar las ficciones de mi percepción como el registro de un vivir en un tiempo, un espacio y un planeta.

LO ATÁVICO Y EL ARTE

Atavismo: Tendencia en los seres vivos
a la reaparición de caracteres propios
de sus ascendientes más o menos remotos.

La reiteración del gesto del deseo a través del devenir del ser humano es una constante que no deja de sorprender. Así, cuando hoy un cuerpo se atraviesa de piercings o se tatúa la piel, se tiñe los cabellos, se maquilla el rostro o se apela a la cirugía estética, actualizamos un gesto atávico de la especie. En qué momento, sea como signo de tribu o señal de identidad y diferencia, el ser no maquilló su rostro, no perforó los lóbulos de sus orejas, no tatuó su piel o transformó la estructura ósea de sus pies o cráneos.

El deseo de bailar alrededor de fogatas, en salones, en nuestros hábitats o en discotecas, el seguir el ritmo de la música con nuestro cuerpo, se señala como una condición ancestral.

Sin profundizar en lo atávico, refirámonos a nuestros sueños reiterativos, que permiten la existencia del psicoanálisis y su esfuerzo por desentrañar pautas y signos idénticos: el deseo de volar, de poseer, de dominar.

La especie, alejada del tabú de su religión o cultura, o por desviación de estas, hace aflorar sus instintos. Así, no nos sorprendamos de las salas e instrumentos de tortura de la Edad Media, de las atrocidades de las guerras civiles, del campo de concentración de Auschwitz, de las cárceles de Irak, del genocidio en Botswana, o de los detenidos desaparecidos de Latinoamérica. Lo que se señala como el signo de Caín, el asesinar al hermano, condiciones heredadas que nos condenan eternamente a seguir generando asesinatos y guerras, como reafirmación de una especie.

El mea culpa eterno del *Nunca Más* es como la confesión; aplacamos el error, o se lo adjudicamos a figuras históricas como los demonios responsables, obviando que detrás de ellos están instituciones y ciudadanos

que hoy defienden la vida y que antes no dudaron en apretar el gatillo. El *Nunca Más* para volver a generar las energías o las tentaciones del pecado.

Las generaciones desaparecerán justificando sus acciones y las nuevas las reiterarán desde otros lugares. En la dimensión de lo atávico también está el amor, el deseo, el placer sexual, el orgasmo y la depresión. Nos nutrimos de lo atávico para progresar, querer y destruir. Sin duda sería un poco simplista justificar todo nuestro accionar por lo heredado, pero no podemos dejar de constatar su potencia.

Felizmente, el tiempo en sus múltiples dimensiones, y sobre todo el presente, exige el acto de supervivencia que permite borrar el pasado frente a las nuevas necesidades. Pareciera que el instinto de supervivencia de las instituciones, naciones y tribus, genera la implantación del olvido o del recuerdo del pasado como dolores de un camino que ya no existe. El olvido y la búsqueda de la felicidad nos impiden percibir la inminencia de la tragedia, solo hasta el momento que se vivencia, y aquella será siempre menor que la fantasía de su evocación.

Aquellos que hoy en mi país se desvelan por la amenaza a la vida de una pastilla abortiva, (defensores hoy de la sagrada institución de la familia) ayer permitían la ejecución, el secuestro y el exilio. Y aquello tiene parangones en todas las latitudes y desde cualquier rivera del pensamiento.

Sin embargo, todo lo anterior no nos impide amar la vida, nuestra existencia y nuestro planeta.

En este devenir, cuando el hombre en la caverna pintaba un bisonte, la mujer daba forma a un cántaro, otro construía una flauta, se reiteraba el gesto o el deseo de representar esas dimensiones no materiales que invadían sus cráneos, elaborando el gesto de una expresión emanada de un sentir, eso que hoy llamamos arte. Cuando se levantaba un menhir o se esculpían rostros en los muros de Tiahuanaco, no difería ese impulso al de construir la basílica de San Pedro o la mezquita de Al - Azhar.

La religión genera ritos basados en dogmas. El teatro genera ritos para su transformación, que desde otro lugar llamamos lenguajes escénicos. Lo ritual en la representación, construir signos, descontextualizar acciones y palabras del mundo cotidiano no se refiere a la reiteración de ritos tribales antropológicos o del folclore, sino a aquellos que surgen de la especificad de un accionar en eterna transformación.

El sacerdote es el representante o actor de la divinidad. El actor es el representante de una mente en movimiento. El teatro necesita reconstruir sus ritos y sus dioses. Podemos cantar en una iglesia, alegrarnos de un nacimiento, como reír de las acciones del escenario, cantar con nuestros actores o llorar por sus tragedias. Unos se centran en lo metafísico de la fe, otros en la convención de la verdad escénica de la representación.

La fe mueve montañas, el teatro ideas, que pueden volverse montañas.

La llamada división del trabajo de nuestras estructuras sociales ha mantenido los roles atávicos en su evolución, así los guerreros a soldados, los chamanes a sacerdotes, los reyes a presidentes, los bufones a farándula, los nobles a burgueses, los esclavos a proletarios, de tribu a pueblo, de pueblo a nación.

El arte no tiene respuestas, sino que devela o insinúa las sendas hacia ellas, para que un núcleo humano las vuelva parte de su cultura o las deseche.

No podemos afirmar que nuestra atávica condición u opción en esta vida esté predeterminada. Es un misterio, sería ingenuo atribuirlo a una predestinación, como determinar que la conducta del delincuente se funda en una herencia que lo condiciona.

El deseo de religión es un impulso atávico, el tipo de religión a la cual optamos es la institucionalización de ese atavismo: cristiana, budista, islámica, hinduista. Es decir, nuestras conductas atávicas son institucionalizadas por la cultura en la cual nos situamos.

El instinto atávico de ser recolector y almacenador de necesidades para nuestra sobrevivencia –comida, ropa herramientas–, es el motor de una economía de mercado y del desarrollo del consumismo, que potencia esa conducta a través del marketing publicitario.

Como el atavismo de las conductas guerreras de conquista, posesión y poder, institucionalizadas en la existencia de las fuerzas armadas. Donde el "no matarás", fundamento de una cultura, tiene sus excepciones de acuerdo a cuál poder y situación permite y delimita este accionar. Y el concepto de arte/artista se asume indiferentemente dentro de nuestra cultura mediática –artista de farándula, teatro de mercado, best seller– donde la conducta atávica de representar e ir a verse representado es un lugar de lucro, de industria cultural, de consumo institucionalizado según las formas sociales en boga. Así, el arte integrado a una sociedad es la cultura del mañana de ese núcleo.

Dentro de esa idea el arte de hoy será la cultura del mañana, cuestión esencial en el desarrollo de las políticas culturales de un sistema.

Una constante será, ¿Qué arte de hoy será la cultura del mañana? Interrogante que nos conduce a preguntarnos sobre las formas de institucionalización actual de nuestros atavismos ancestrales.

En el contexto de un país que resguarda su patrimonio, el arte de ayer es lo que la sociedad incorporó como su cultura. El gesto artístico, que en primera instancia se percibe como subversivo, al integrarse a la cultura se institucionaliza y se constituye como legado, patrimonio de un territorio. Expresionismo alemán, futurismo italiano, muralismo mexicano, dadaísmo, creacionismo de Huidobro, teatro político de las ideologías, etc., ya son parte de la construcción de un saber y referentes esenciales en la difusión y formación cultural y social.

Estamos en un nuevo contexto donde nos enfrentamos a una gran cantidad de creaciones artísticas que, a pesar de su subversión y construcción de miradas, se vuelven desechables, no logran instaurarse

al no ser registradas ni difundidas socialmente, sea por desconocimiento o por omisión. Dicho contexto está dado por la "dictadura mediática de mercado" que no difunde las creaciones de su territorio y solo se centra, fundamentalmente, en la difusión de los actos de la farándula o de las creaciones de mercado, locales y globales.

En el marco de una sociedad mediática-globalizada desaparece la libertad de expresión al no existir difusión. Podremos realizar la obra o escribir el libro, pero si la obra no tiene los medios para su difusión, generamos pensamientos y saberes desconectados de un entorno.

¿Cómo podrá un ciudadano saber de la existencia de tal obra, o pedir un libro, si no sabe de su existencia?

Sin duda no serán en el contexto actual los medios masivos quienes darán cuenta de las creaciones ni de un patrimonio cultural, pero existe en nosotros la búsqueda de esas sensibilidades, reflejado en los centros de enseñanza, en académicos que investigan y trasmiten lo olvidado, así como en el registro de un accionar a través de los medios virtuales.

Tal vez aquella frase "el arte como la cultura del mañana" surgió para darle sentido a una acción y a la esperanza de su futura valoración.

La infinidad de creaciones no será, tal vez, la cultura del mañana, pero en su existencia dan vida al arte, desarrollan lenguajes y aportan a la construcción de un saber.

Lo que nos concierne es que el arte de la representación contiene y expresa un gesto atávico, y desde esa perspectiva no repetimos más que un gesto inherente a un deseo de supervivencia en el más allá de la muerte.

Es ahí donde la manipulación de nuestros atavismos, y la forma como los ordenamos y representamos difiere en su evaluación, preponderancia o validez patrimonial, según cuán institucionalizados estén dentro de una sociedad.

Lo anterior es nuestro tema ya que la Dramaturgia del Espacio, en sus premisas iniciales, implica conectarnos con el alfabeto atávico del gesto de creación escénica. Así, el arte escénico como gesto atávico social, no puede desligarse de este prólogo sociológico.

GESTOS DE EXPRESIÓN O DE CREACIÓN

Me es necesario abordar el complejo tema de la distinción entre expresión y creación, para dilucidar cuando estamos en presencia de uno de estos dos actos.

Entendiendo la expresión, como el uso cultural de la teatralidad, en actos individuales o en manifestaciones populares; y la creación como el gesto de manifestarse a través del aprendizaje y desarrollo de un lenguaje artístico.

Lo anterior no es para negar ni las capacidades atávicas-inherentes creativas de cada individuo, ni la relación que se genera entre él y su obra, sino para ahondar en una definición que se relaciona con nuestras decisiones personales frente a una expresión, como profesión o dedicación de vida, tanto como con un elemento central en la pedagogía.

¿Cuándo trasmitimos o nos enfrentamos a una expresión o a una creación? ¿Y cuándo se difunde cuál? Cuestión relevante por sus implicancias en las “políticas” o definiciones culturales de diversos regímenes. Expresión y creación son una misma forma de manifestarse, pero que tienen diferentes orígenes en sus gestos, objetivos y procesos internos de desarrollo.

Todos tenemos la capacidad de expresarnos a través de los medios que la cultura nos ha entregado, como manifestación de la especie. Podremos repartir tambores y flautas a un conglomerado y generaremos expresiones musicales, instancias lúdicas, y un ambiente expresivo interno. Pero de ahí a que dominemos el manejo de instrumentos musicales o la composición

musical, para generar un aporte a la evolución de los lenguajes sonoros, hay una distancia. Todos podremos emitir sonidos desde instrumentos musicales. Pero estamos imposibilitados a generar un concierto para piano sin previo conocimiento del lenguaje musical. De la misma manera que todos bailamos y podemos ser eximios bailarines en fiestas, discotecas, carnavales, eso no nos convierte en coreógrafos ni bailarines profesionales.

Desde niños dibujamos sobre papeles y también podemos realizar un mural individual o colectivo sobre las paredes de nuestras ciudades. Podremos intervenir nuestras habitaciones, espacios urbanos, generando descontextualizaciones de objetos, colores, textos, sin convertirnos en artistas visuales, necesariamente.

Así también, en carnavales, murgas o fiestas estudiantiles, recurriremos a disfraces, maquillajes y construcción de escenografías y expresaremos a través de estos medios, nuestras críticas o alegrías. De igual manera que manifestaciones políticas, barras deportivas, y otras agrupaciones más o menos espontáneas o efímeras recurren a códigos de la teatralidad para expresarse, sin constituir el fin de estos actos un desarrollo del arte escénico.

Todo lo anterior ha sido materia de estudio para la antropología y/o sociología y podemos descifrar cómo los usos del medio teatral se manifiestan en expresiones colectivas. Sin duda una escuela de samba de Brasil podrá ser en ocasiones más cautivante y atractiva que una obra teatral. Estas expresiones son parte de un folclore y reiteraremos permanentemente su uso en la forma tradicional, que a cada cultura le corresponde y lo señala como una expresión identitaria.

Si hago esta aclaración, es porque la considero necesaria para situar al lector desde el lugar de donde hablamos. En varios seminarios me he enfrentado a ponencias que hablan del desarrollo del teatro latinoamericano a partir de las expresiones antes señaladas como ejemplos de nuestro desarrollo escénico, sin diferenciar la expresión social de la cultura de la creación artística.

El folclore tiene una misión de memoria y de perpetuidad y no está para ser recreado, pero sus elementos sí pueden ser la base para la deconstrucción en una acción escénica.

Pienso que esta confusión tiene más bien un carácter populista, ya que es menos riesgoso para el poder, promover expresiones folclóricas, que creaciones artísticas. No es casual que las dictaduras y regímenes populistas fomenten el folclore nacional y lo consideren como arte "popular".

Sin duda, hay una delicada relación entre emoción, expresión y creación. Imaginemos que hemos solicitado a un grupo generar un relato sobre la soledad; luego alguien nos entrega un escrito señalándonos todas las emociones, angustias y lagrimas que le ha causado producir esa prosa, y nos lee emocionadamente su escrito: "OH que sola estoy, esta noche solitaria, de tremenda soledad. OH que sola y solitaria estoy". No podemos negar que se realizó un gesto de expresión, pero no aportó a otra percepción de la soledad, ni su fin es establecer un estilo literario. De la misma manera consideremos a ese grupo de teatro que nos presenta un trabajo arduo, realizado con dedicación y lleno de emociones, pero cuya textura escénica nos remite a un sketch televisivo. O el pintor de plaza que nos ofrece sus marinas o retratos y se siente artísticamente discriminado.

En términos de expresión es totalmente válido, pero al confrontarnos a un proceso que no elabora más allá que una expresión, no podemos situarlo con claridad como creación popular. Ciertamente existen y se sitúan en nuestra memoria o patrimonio como tales, pero nos es necesario distinguir cuando estamos frente a una expresión cultural de una forma artística o frente a un gesto de creación.

Sí, existe una estrecha relación entre el desarrollo de las artes de un territorio, con el nivel de la expresión cultural existente. Mientras mayor es el desarrollo del arte escénico de un territorio, mayores herramientas y niveles se reflejan en la expresión social del mismo y permiten que las expresiones devengan en una creación. Quien descontextualiza un tejido artesanal de

una identidad folclórica, para reelaborarla en otros contextos va generando lecturas, sobrepasando la expresión del acto del tejido, hacia un gesto donde las lecturas y pensamientos sobre ese armado se resitúan, desde un lenguaje específico. Así, un autor puede descontextualizar el folclore para generar su transformación de expresión a creación.

VIRTUOSISMO Y AUTORÍA EN EL GESTO DE CREACIÓN

El gesto constructivo denominado arte, se atribuye a un trabajo productivo apoyado en sentidos y esta acción sensitiva se manifiesta a través de gestos artísticos. Estos gestos han ido adquiriendo formas de producción, que se adscriben a un alfabeto como metáfora de nuestro alfabeto idiomático que nos propone un esquema comunicacional. Así la historia constructiva del alfabeto de cada arte se constituye en su particular lenguaje artístico.

La complejidad al apropiarnos de lenguajes artísticos para manifestarnos, consiste en lograr definir cuándo la obra que surge de ellos, no es más que la reiteración formal-cultural de un referente adscrito a una expresión, o si estamos realizando un gesto de creación.

Al escribir un cuento sobre el amor, este estará imbuido de todas las emociones y sensibilidades que participaron en el instante de su escritura, pero su resultado puede aparecer como la forma reiterada socialmente de la expresión formateada de un sentimiento o la forma culturalmente aprendida para expresarlo, cuestión de ver las letras de algunas canciones de amor, o los textos de algunos "best-sellers" literarios.

De ahí que siempre la creación autoral sea un espacio a conquistar, a descubrir, a reelaborar y a confrontar frente a las concepciones de la creación sistémica que nos entregan o nos enseñan los paradigmas de las formas de creación, reconocidas o aceptadas por la cultura en la cual estamos inmersos, como el realismo socialista, el arte franquista, el arte de mercado, etc.

A su vez, en el universo laberíntico de la generación del arte podemos detectar a aquellos que optan por el virtuosismo de una expresión, o aquellos cuya urgencia es la reformulación del mismo arte al cual se adscriben.

Un bailarín clásico podrá darle su personalidad y ser un virtuoso de esa disciplina, tratando de reproducir los pasos y frases que ya constituyen ese lenguaje, como un músico o intérprete musical cuya opción es interpretar a los grandes clásicos de manera virtuosa; así será el intérprete de Bach, pero no el autor de la composición, será un virtuoso. Sin duda una opción artística difícil y valiosa en la mantención de una cultura. Otros, en su relación con el arte, se centrarán en la reformulación de sus lenguajes; así, la danza contemporánea indagará en otras composiciones espaciales y kinésicas del cuerpo, tanto como un músico optará por la reconstrucción de los universos sonoros.

HABLANDO DESDE UN LUGAR: RELACIÓN CENTRO Y PERIFERIA

Si bien las artes escénicas corresponden en términos ideales al espacio colectivo de la humanidad, sería ingenuo no señalar que la división del mundo contemporáneo ha definido o deseado imponer ciertos territorios, como centro, origen o supuestos guías, en los avances o caminos a seguir en nuestra evolución, afirmándose así como potencias a nivel del pensamiento y de la elaboración de discursos.

A la vez, han confinado a los territorios periféricos al rol de reproductores eficientes, de estas miradas sobre nuestro universo.

La capacidad de difusión masiva a través del globo de los “productos culturales” del centro y la incapacidad local –desde la periferia– de situar a sus creadores y a su historia artística como lugar clave, tanto en la educación, como en la difusión, incrementan la sensación social de inexistencia de autorías locales, tanto históricas como presentes.

Nos bastaría señalar, que en nuestros establecimientos educacionales, y más aún en la academia occidental, se desconocen los nombres y los escritos de nuestros dramaturgos latinoamericanos del siglo diecinueve y escasamente los del siglo veinte, y en consecuencia nuestras concepciones diversas sobre un mismo planeta y nuestros aportes a un saber no se integran al patrimonio de nuestra herencia y formación social, y esas capas son reemplazadas por la instalación de discursos, simbologías, nombres y epistemologías provenientes del centro, desplazando así una memoria cultural, anulando diálogos y preservando hegemonías del saber.

Con ocasión del centenario de la independencia de Chile en 1910 el entonces presidente Manuel Montt, ya señalaba que *“la producción intelectual de Chile durante los cien años de vida independiente que la República está próxima a cumplir, constituye, así por el numero y variedad de las obras, como por la importancia y entidad de las materias una de las manifestaciones más características y honrosas del progreso nacional (...) Que esta producción no es suficientemente conocida y apreciada en el país y aún menos en el extranjero”.*

Así surge la antología “Teatro Dramático Nacional” de 1910; Nicolás Peña, su editor, se lamenta no poder contener las más de quinientas obras producidas durante este periodo. Obras que registran a través del imaginario la independencia, los amores y nuestras guerras, que si bien no difieren en el cuerpo de sus pasiones de las del teatro universal, hablan desde un acontecer único.

No podemos estar orgullosos de una herencia que desconocemos, ni amar lo inexistente.

Una anécdota: después de la lectura de “*Cinema-Utoppia*”, obra de1985 en Berlín, un crítico subrayó el símil estructural de este texto con la obra de un dramaturgo alemán escrita en 1992, frente a lo cual intervine, señalando que la construcción correcta era que la obra del dramaturgo alemán tenía un símil con “*Cinema*”. Por cierto lo anterior no era una defensa desde el ego,

sino un intento por redefinir miradas, subrayando que no todo lo proveniente de la periferia es reproducción mecánica del modelo ad-hoc del centro.

Existe un bloqueo, sobre todo con la escena latinoamericana, para admitir que algunas creaciones de la periferia son autorías autónomas que aportan al desarrollo de los lenguajes escénicos.

Lo colonial es que nosotros sigamos adscribiendo al arte de hoy según los dictados del centro, asumiendo y divulgando que el arte contemporáneo se define y se instaura en un festival o exposición de Nueva York o Berlín, sin entender que nuestra autonomía consiste en constituir nuestros propios centros y lugares de referencia.

Sin duda las creaciones escénicas occidentales ofrecen radiografías comunes; texto y puesta en escena, puesta en escena y texto, tratando de descifrar los signos repetidos como espejo, por una semiología que se desborda en sus enunciados. Podemos definir las voces e imágenes de nuestro teatro contemporáneo frente a aquel que nos nutrió desde el centro.

Las acciones artísticas se manifiestan en relación a un mismo teatro occidental, pero que se ve, se piensa y se representa desde otros lugares.

No hay que olvidar que desde donde nosotros creamos, se generan también voces e imágenes de un teatro contemporáneo, que si bien surge de un mismo formato, también reconoce que nuestras voces han creado otros sonidos y nuestras imágenes surgen de otros entornos. Desde donde nosotros hablamos y creamos no es desde el mismo lugar que hablan nuestras alteridades.

Y como objetivo poético, espero que las voces e imágenes del teatro contemporáneo que surgen de diferentes puntos cardinales se escuchen mutuamente y desde ese concierto de sonidos y visualidades se profundicen el entendimiento del teatro y por tanto el de nuestro accionar, ya que somos el destello materializado de una continuidad de millones de años que toma

cuerpo en un presente tan efímero. De ahí que el creador escénico no sea más que portavoz de su época, manteniendo la continuidad en la fabricación de imaginarios.

Nos asiste el convencimiento de que las sensibilidades que surgen de los diferentes ejes de un planeta hacen emerger múltiples perspectivas de nuestra realidad.

Descender de inmigrantes italianos, con un bisabuelo español, músico de un teatro en pleno desierto de Atacama, tataranieto de diaguitas. En un siglo veinte donde uno creyó y sé impregnó de las utopías de ese siglo, vivenciando la tiranía y el exilio como reiteración del karma de exilios y tiranías. Escribiendo en un siglo veintiuno desde una geografía, entre cordillera y mar es una constitución de hibridez como tantas otras, en nada particular en lo macro pero sí distintivo y determinante en lo micro.

Esta pequeña reseña busca situar el lugar donde uno nace y la manera en que constituye a quien escribe. De cierta manera, como nuestras biografías personales se unen a las históricas del mundo que nos toca vivir y de ahí sumarse a la expresión que una especie desarrolla para elaborar a través de un artefacto, que se constituye como teatro, un espacio para hablar, desde otras dimensiones, llamadas artísticas, lo que aún no podemos descifrar.

Como único es el lugar desde donde los autores del planeta hablan y se encuentran en la sincronía de la existencia de un mismo ser global. De ahí que subraye el escribir desde mi territorio, sobre un arte de nuestra especie. Es el deseo de contextualizar el microuniverso de donde se escribe y como desde aquí contribuimos a enhebrar o deshacer la red de una historia de la cual nunca sabremos a dónde se dirige.

Eso explica que la dramaturgia del espacio tenga el carácter de una mirada sobre un formato creacional común y que los breves temas aquí tratados no van en la línea de una sociología del espectáculo, sino más bien como reflexiones que han ido plasmando un sentir.

ARTE Y POLÍTICA

Los nuevos contextos de la política institucional, el quiebre de las ideologías a las cuales algunos modelos artísticos estaban adscritos, generan un profundo cambio en la relación arte y política, resituando el contexto del lugar del creador, y de la forma y contenidos de sus creaciones.

Atravesamos un instante histórico, donde el arte puede volver a ser reflejo de su propia política, y donde la profundización en la construcción de los gestos de creación nos otorgará más herramientas en la elaboración de sus lenguajes. Y no nos estamos refiriendo al ortodoxo concepto del arte por el arte, que define la creación como un gesto gratuito, sin discurso, al no reflejar las ideas contingentes.

Durante el siglo veinte se construyó una simbiosis entre pensamiento político ligado a ficciones de sociedad y modelos de construcción de realidades artísticas.

En un periodo donde la ideología representaba una ficción, era coherente que el arte, lugar de las ficciones, se asociara a las ideologías como lugar de sus nutrientes y de su producción.

Esto conllevó que el arte escénico, aliado a una ideología, planteara su crítica amparado en los fundamentos teóricos de la ideología a la cual se adscribía, funcionando también como promotor desde diferentes lugares de este pensamiento, sea de forma directa, como los teatros de agitación y propaganda, sea nutriéndose de estructuras de la dialéctica marxista, de pensamientos anarquistas, o de las ideas del nacional socialismo, entre tantos ejemplos.

La comunidad de creadores en algunos grupos escénicos, configuraba una experiencia de pre-comunidad de las nuevas relaciones sociales a construir, o quería representar lo anterior; de ahí la asociación entre un colectivo teatral como reflejo de un colectivo partidista.

La unión de elencos se constituía en torno a estéticas teatrales afines, y las obras a representar se organizaban alrededor de la crítica a los sistemas opuestos y del mensaje social de lo que se deseaba construir. De ahí la continuidad histórica de los grupos y la marca más artístico-social que representaban, convocando a un público afín a sus ideas y pasiones. En este contexto, algunas de las expresiones escénicas no constituían un pensamiento o una mirada autónoma, desligada de símiles utópicos partidistas a la cual se referían. Surgen así “teatros populares”, asumiendo o apropiándose cada uno de los ideales del pueblo y autodefiniendo lo que era una expresión escénica popular, subentendiendo que se oponían a la cultura burguesa.

El arte, al estar en simbiosis con estos ideales, generó escasa crítica artística a esos mismos pensamientos críticos. Era incongruente la crítica desde el arte a la utopía en cuestión, si la realizó fue frente a sistemas que se desviaban de los planteamientos propuestos –como en el caso de Mayakovski contra la burocracia del sistema-. Esto llevó a concepciones del artista comprometido con la lucha del pueblo, o del artista popular; y a predeterminar modelos artísticos que correspondían a formas de creación que, por sus poéticas de texto o espacio, se definían como subversivas.

No se puede inventar la consigna del *hombre nuevo*, si no va acompañada de una representación ficcional del mismo.

Así, a nivel esquemático, lenguaje, personajes, descripciones de la explotación y formas de representación de ésta, predeterminaban la forma de la creación. Esto generó un bloqueo en el proceso de construcción de algunas autorías, ya que el creador escénico latinoamericano considerado de izquierda asumía de antemano cuáles eran los textos y las formas escénicas, para que su iconografía correspondiera a la simbología y discursos de una política partidista.

Un ejemplo más claro es lo sucedido con el canto popular de los años setenta en Chile. Para que el canto tomara posición en tanto contestatario

o conservador –de izquierda o de derecha–, asumía las formas musicales a las que cada grupo ya había adscrito. Así, el folclore altiplánico era asumido por la izquierda y los sones de la tonada campesina del valle central se transformaban en expresión propia de la derecha. Por cierto, en estricto rigor, ninguna de estas músicas folclóricas tenía un origen partidista.

La política en el siglo veinte se valorizaba al estar aliada con el arte, pero anulaba a este y a sus creadores si su quehacer lograba expandir su imaginario más allá de los márgenes de la política institucional, o si la mirada artística daba otra lectura a las ideas matrices del quehacer material.

Al ser las ideologías utopías de un futuro, el arte en su búsqueda de construcción de ficciones y de trascendencia temporal se transformó en un aliado inherente. Esta relación operó al mismo tiempo como un poderoso motor de desarrollo y también, muchas veces, como un límite de las posibilidades expresivas de los creadores.

Hoy, que la política no representa ni propone alternativas en oposición a la ficción social del presente, sino tan solo emerge como administrador de un sistema en funcionamiento, ya no necesita de la alianza artística, la que deviene para el sistema en un espacio para la cultura de mercado, un espacio de la entretención ganada, o un lugar para disponer del tiempo libre.

El arte puede retomar el espacio no valorado de la expresión subjetiva individual, del hacedor solitario encerrado con fantasmas propios, dejando que los creadores antes de generar psicopatías, puedan distender sus energías en instalaciones o intervenciones urbanas que permiten adornar nuestra ciudad.

Así podría pasar la creación artística, en el nuevo contexto, al área de ornato social. Las representaciones o lenguajes emergentes del arte vuelven a ser marginales de la operatividad del sistema, que ya no mancha ni su cerebro ni sus manos con proclamas que, al pasar del imaginario a la realidad, solo lograron convertir los sueños en pesadillas, en las que el

arte quedó reducido al rol de mero cómplice de la construcción de sistemas sociales dominantes.

El arte desligado del yugo político institucional, el creador liberado del compromiso social impuesto, se enfrenta al lenguaje artístico y se ve confrontado a hacerlo representar y hablar desde sus propias convicciones sensoriales.

Ya no hay quien le entregue el eslogan, la consigna. El por qué morir.

Sin duda, no podemos hacer una apología del lenguaje artístico como el lugar no contaminado. Ni podemos atribuirle poderes liberadores y mesiánicos. Ni de ser los purificadores de la sociedad.

Alguna vez se pensó que el teatro le quitaba espacios al poder. Hoy queremos pensar que es el lugar de resistencia y anticuerpo frente a la globalización.

Desde un cierto escepticismo, podríamos decir que no es más que el registro de nuestros estados, relatos, discursos que servirán como base de datos para las ciencias sociales.

Pero sin duda, aún es el lugar que puede hablar de la muerte, desde la emoción de un cuerpo en un espacio, de la existencia en un planeta, del universo, del sentido de la vida. Sensibilidades que están más allá de los hechos domésticos y del progreso económico; temas ausentes del discurso político actual, desligado todavía más de las motivaciones del arte.

El arte puede retomar la continuidad de su razón de existir, de ser siempre el lugar de la resistencia.

Donde solo se puede decir que la única conciencia revolucionaria que liberará al hombre del yugo del consumo y el trabajo es la conciencia de la muerte, que es el inconsciente del lenguaje artístico.

Pareciera que hemos llegado a uno de los tantos límites de no creerle al lenguaje, y por lo tanto a los discursos que este elabora. Dudamos de nuestro pensamiento ya que su práctica nos traiciona. Destruida la verdad escénica del discurso, en tanto esa estructura o relato exterior –político– que lo justificaba o sustentaba, el ideal de la Utopía sigue existiendo en las formas de representación llamadas imaginarias, pero que nunca llegarán a ser una realidad operativa, ya que la incapacidad de la especie de concretar su deseo en orden social se ha vuelto una constante o la manera única de ser o existir.

Las palabras de Cristo, como las de Marx, finalmente no han sido más que deseos. Y cualquier elaboración equivocada del ser humano de estos deseos volverá a ser percibida como prácticas erróneas. Pero mantendremos nuestra fidelidad a la ficción que las proponen. Pareciera entonces, que solo en los espacios de la ficción se pueden materializar los deseos sociales del pensamiento. Las luchas políticas del siglo veinte no serían más que intentos de representación de ficciones en los contextos equivocados de creación.

Al escuchar discursos de la realidad, siento oír escenas de obras, y como toda ficción, algunas aparecen llenas de lugares comunes y otras profundamente indagadoras en la palabra y la acción. Es precisamente en este punto donde emerge el ambiguo enjambre de lo que hablo, el discurso innecesario de saber dónde limitamos la subjetividad de la objetividad o, por decirlo de otra manera, cuándo estamos en cuál espacio o en cuál otro, según la mirada de quién.

Entiendo a quien desea comunicar desde el arte, como quien busca un medio de comunicación que no tiene un propietario, y desea la apropiación de un instrumento, como medio autónomo de comunicación.

El expresar desde el lugar del imaginario no está desligado de lo existente. Ni de la historia ni del espíritu de época en que se habita. Es tan solo un lenguaje que surge de la historia de cada expresión artística. Quien habla del amor, o de la relación con su padre, habla de la existencia suya, de una familia y de un deseo común a los habitantes de este planeta.

En el instante de nuestra temporalidad es imposible hablar desde un imaginario extraterrestre. De ahí que sea una falacia aquello de la “imaginación” del artista, ya que este sí imagina, pero a partir de la reelaboración de códigos y experiencias de su entorno y la estructuración en la continuidad de un lenguaje artístico. Se trata de la búsqueda de nuevas formas para expresar los contenidos de la especie, la construcción de ideas que en imágenes o representaciones es la función del oficio.

Pero sin duda, fue la relación arte y política, que gatilló un profundo, intenso y magnífico desarrollo de los lenguajes creacionales en el siglo veinte, la que nos lega un enorme saber, para ser reelaborado en los nuevos contextos donde el arte construye su propia política.

AUTORÍAS Y LOS MODELOS ESCÉNICOS PRECEDENTES

El paso de la fotocopia a la autoría es un instante predilecto para la reformulación de una teatralidad, posibilitando realizar profundas transformaciones en nuestras maneras de ver, pensar y transgredir

El siglo veinte se caracterizó por una suma de pensamientos que definían percepciones de nuestro entorno y realidad de acuerdo a paradigmas o modelos que lograron una adicción y fuerza pasional cuya ausencia hoy algunos lamentan.

Los grandes modelos ideológicos del capitalismo industrial (marxismo, fascismo, anarquismo), se concretaron como visiones de mundo arrolladoras. Generaron modelos artísticos inspirados en los imaginarios de aquellas visiones, adscritos a las ideas y utopías de sus modelos. Sin duda, el quiebre histórico de estas visiones redundaron en el quiebre de la verdad de sus planteamientos y, en consecuencia, en el quiebre de las verdades artísticas de sus expresiones imaginarias.

La representación escénica no fue ajena a la construcción de modelos y a su definición según los códigos que la constituían. Los muros de los modelos impedían su fusión o integración ya que se constituían con sus propias reglas, de acuerdo a sus fundadores o movimientos desde los que se originaban.

Los paradigmas, al responder a visiones artísticas y de mundo, impedían que se fuera simbolista y naturalista a la vez, como no se era expresionista y realista psicológico.

Mayoritariamente, los creadores latinoamericanos se sumaron a estos modelos que se gestaban desde el centro. De ahí que todas las definiciones que surgen desde estos modelos hacia el arte escénico solo podemos comprenderlas en relación a su paradigma y hoy no son categorías para definir los nuevos lenguajes artísticos y nos sirven apenas como referentes.

Un modelo escénico se constituye como una totalidad, un paradigma. El simbolismo implicaba una escritura dramática, una forma de actuación corporal emotiva –desde el alma–, una plástica escenográfica y una forma de composición del espacio de la puesta en escena (iluminación, música, vestuario) que constituyen un universo en sí.

De la misma manera, el modelo de realismo implica una forma de puesta en escena, un uso de la dramaturgia de los objetos, un esquema de escritura dramática, una forma de construcción de personajes, y una manera de construir la narrativa del espacio. Dicho en breve, un conjunto de códigos que lleva a construir una convención de ficción.

De ahí que, como profundizaremos más adelante, hablar de realismo con relación al modelo, no es lo mismo que concebir una obra realista desligada de ese paradigma, ya que finalmente la apropiación del concepto de *realidad* en la escena es una arbitrariedad del siglo veinte, que dejaría a toda la dramaturgia precedente y posterior como expresiones no realistas, desautorizando a otros autores en su construcción y visión de realidad.

Cuando Constantin Stanislavski propone los fundamentos para una teatralidad del siglo veinte, está generando un modelo en oposición o reelaboración de las ficciones escénicas que lo preceden. La forma de ficción del teatro de divos, por ejemplo. Así, cuando asistimos a una versión de *Hamlet* siguiendo este modelo, no asistimos a la forma más veraz de representación de este texto, sino únicamente a una interpretación de este hecha por el modelo en cuestión.

La identidad escénica del siglo veinte se construye así por la aparición de múltiples modelos que buscan ser los más fieles representantes de la ficción escénica, del espíritu humano y, generalmente, en oposición artística a los modelos co-existentes o precedentes. Cada uno es autónomo en relación a los otros, en tanto fundamentación conceptual artística y como forma de percepción de la verdad escénica.

La enseñanza escénica de escuelas universitarias o conservatorios que emergen a partir del fin de la Segunda Guerra Mundial optan en su currículo de enseñanza por la trasmisión o perfeccionamiento de los modelos precedentes, según la afinidad de sus direcciones. En Chile, las escuelas de teatro universitarias optan por el modelo del realismo psicológico, centrándose en el estudio de Stanislavski y sus seguidores, considerado como el gesto más contemporáneo de la escena, influenciado por su gran resonancia en los centros de estudios norteamericanos. Cuestión indiscutible ya que el "método", en su concepto de realismo psicológico, entrega las herramientas adecuadas para una actuación cinematográfica en un país donde la industria del cine requería de esta formación actoral.

Esta enseñanza frenaba la gestación de autorías locales al centrarse en el aprendizaje virtuoso de los gestos de creación ya instaurados. Al estudiar un modelo cualquiera, ya contiene la forma de la construcción de la ficción, y por lo tanto de construcción del espacio y las formas de actuación.

De esta manera, no se trasmitía cómo aprender a construir un lenguaje escénico, sino más bien a cómo reproducirlo, para recrearlo sobre nuestros

escenarios, con las variaciones propias de una disímil apropiación, por la distancia, el idioma y el cuerpo de los actores. Más aún, la formación teatral se centraba en la búsqueda de la verdad escénica, concepto lógico en un instante donde la verdad (ideológica-escénica) definía lo correcto frente a lo incorrecto.

Nada de lo anterior conlleva una crítica o juicio de valor, sino solamente a la radiografía de un estado de cosas coherente a su espíritu de época.

Un modelo escénico era considerado como la plantilla o el paradigma para un director que se autodefinía como fiel seguidor de este modelo, dado que lo interpretaba en su visión política y dramática. Así, "un hombre de teatro brechtiano" considerará un logro si se le reconoce su montaje como una creación que remite a la perfección a los postulados del modelo en cuestión. Podríamos decir que logra ser un virtuoso de ese gesto de creación.

Toda la vanguardia de comienzos del siglo veinte se constituyó en torno a acciones artísticas de subversión frente a los modelos institucionales. Voces que deseaban manifestarse con propuestas que renegaban de la capacidad de interpretación de la realidad de las corrientes escénicas precedentes.

A través de sus manifiestos y creaciones invitaban a adscribirse a estos nuevos modelos, más eficientes para develar la realidad, más creativos, más subversivos, y como formas de expresión de un presente y de un futuro necesarios para el hombre nuevo y el arte nuevo que devendrían de las utopías en batalla o en construcción.

Se evolucionaba en relación al quiebre de las verdades escénicas, ligadas a verdades ideológicas, y se gestaban otras formas autorales de nuevos gestos escénicos a los cuales adscribirse; en ese contexto destacaban figuras como Eugenio Barba, Arianne Mnouchkine, Jerzy Grotowski, la renovación artaudiana, etc. Mayoritariamente, en Latinoamérica se continuaban reproduciendo estas autorías del centro, en vez de incentivar la creación de universos propios.

Sin duda estos lenguajes se inscribían en un imaginario ideológico, pero no por eso debían ser reiterados y congelados en el tiempo, defendiendo una convención escénica preexistente.

En el contexto del fin de siglo veinte, la evolución del pensamiento y de la percepción hace entrar en crisis algunas convenciones instauradas sobre la verdad escénica, maneras de representar y ordenar los signos en el espacio y lo más fundamental, las formas en que un actor interpreta un texto y la emoción, así como los jeroglíficos gestuales que esto conlleva.

La pérdida de la verdad de un modelo se manifiesta en una lectura distanciada de su estética, donde los artificios teatrales quedan develados en tanto lugares comunes y se transforman en arquetipos que desmitifican lo representado. Y ya solo sirven en su (pseudo) re-lectura, incluso como parodia. En este proceso, las formas de construcción de su descontextualización pierden la fuerza de su verdad ficcional, al quedar desfasados de las percepciones de su presente. La verdad escénica ya no es del dominio de una corriente, sino que se ha vuelto esquizofrénica. Instante predilecto, ya que quiebra los límites de una convención y permite el surgimiento de autorías teatrales.

Tal vez nos hemos centrado en el desarrollo teatral, pensando más en la continuación o perpetuación de los modelos heredados, en vez de generar nuestros gestos a partir del formato del teatro y de la suma de lenguajes escénicos que, en su historia, ha generado.

Para mis primeros trabajos, en la década de 1980, si bien podía admirar el trabajo precedente y sin duda nutrirme de todo esta acumulación de herencia escénica, mi escritura y puesta en escena no deseaban ser la expresión virtuosa de un modelo predeterminado, más bien aspiraba a que los impulsos metafísicos y las pasiones personales construyeran su percepción de realidad o sus ficciones. A partir de la lectura de un breve ensayo de Oskar Schlemmer (1888- 1943) sobre la deconstrucción escénica para poder gestar el teatro del hombre nuevo, a través de un accionar

que se vuelve a situar en las acciones iniciáticas de una representación, entender el formato, sus concepciones geométricas, el cuerpo, el color y el sonido, encontré concordancia con mi visión de remitir el gesto teatral a los fundamentos de una narrativa visual; el escribir sobre y a partir del espacio, permitiendo gestar la creación desde las matrices del alfabeto del lenguaje escénico y no desde un modelo previamente construido.

Los modelos escénicos en esos años -y en muchos sentidos, hasta el día de hoy– eran estructuras ya elaboradas sobre el formato escénico. La enseñanza teatral no entregaba las herramientas para construir ficciones desde el espacio, sino para reproducir gestos y lenguajes ya construidos a partir de él. Pero esos modelos tenían un lugar de origen, aquel de un trabajo relacionado con el alfabeto del lenguaje teatral, situado en primera instancia en relación con el formato escénico, que es el espacio y su narrativa visual.

Porque el espacio no conlleva a priori ninguna ideología ni forma de elaboración, es solo un lugar para construir la descontextualización de universos propios.

Todo lo aportado por los movimientos artísticos tanto del siglo veinte, como los precedentes, constituye sin duda nuestra base de datos, nuestro referente histórico, nos entregan el desarrollo de un oficio, y los diversos lenguajes de creación. Hoy ya no se perciben como verdades escénicas a reproducir, sino como referentes de creación, de los cuales sin duda nutrirnos y utilizar sus aportes y descubrimientos, indistintamente del paradigma que los contenía.

El texto dramático queda así desligado del modelo de representación al cual se le adscribía, nadie puede determinar la poética de espacio correcta para representar al texto griego, isabelino o contemporáneo. No es el montaje de *La Vida es Sueño* de acuerdo a como un modelo en particular la haya representado la versión oficial de su espectacularidad. Como tampoco lo es la estructura dramática del absurdo, del realismo psicológico, o del texto conceptual el manual de una escritura dramática correcta.

Durante los años cincuenta a setenta varios de nuestros directores viajaban a los países del centro para aprender las versiones en boga de tal o cual texto para volver a reproducirlas en sus países de origen, considerando que de esta manera se llevaba a su territorio las formas contemporáneas y actuales del arte, de las cuales había que nutrirse. Así, el Teatro Experimental de la Universidad de Chile se vanagloriaba de que su versión de la *Muerte de un Vendedor* de 1950 era idéntica a la realizada en Nueva York en 1949. Su director le describiría admirado a Arthur Miller, en su visita a Santiago décadas después, que había asistido a su representación original y realizado bosquejos de escenografía y puesta en escena para reproducirlos.

Extraño orgullo de nuestra capacidad escénica de reproducir los hitos de la modernidad. Proceso tal vez necesario para engendrar las autorías venideras. Estoy señalando una tendencia dominante y no negando la existencia aislada de creadores que sí trataban de proponer otras opciones de teatralidad.

Los textos están ahí para ser re-representados, para ser re-visitados, pero estos no vienen con un recetario de la forma de construcción o caracterización de sus personajes ni de sus escenografías. Las didascalias de las escrituras dramáticas se ajustan a indicaciones de acuerdo a las posibilidades escénicas de la época, de ahí que su poética de espacio está para ser reinterpretada resguardando la poética del texto, que es esencial en sus diálogos, réplicas y el universo que nos entrega.

Es desde las emociones y sensaciones que nos gatillan estos textos, su concordancia con nuestras pasiones místico-políticas y existenciales, las visiones propias sobre la representación, que emergerán las poéticas de espacios y tipologías de actuación del montaje a realizar, ya que la continuidad de la creación escénica es un constante reelaborar de los códigos de su propia teatralidad. Nadie se puede arrogar la mirada sobre el imaginario, ni la forma como una obra debe ser representada; esto en sí contraviene la práctica misma del arte.

Vivimos un periodo bisagra, donde coexisten las visiones y enseñanzas artísticas de la modernidad: se aprenden los lenguajes escénicos que corresponden a modelos de la historia escénica para ser capaces de reproducirlos, o se construye desde esa línea, junto con una visión del espíritu de la posmodernidad que postula el generar autorías a partir de las herencias artísticas y las emociones particulares frente a ellas, y donde el motor de creación emerge desde el lugar o territorio de cada creador.

Un crítico modernista, por ejemplo, evaluará un espectáculo de acuerdo a las categorías de análisis que la epistemología de la modernidad elaboró. Esto les impide una percepción diversa de una obra que no se ajusta a los códigos que provienen de ese marco teórico, teniendo que ajustar los montajes siempre en referencia a sus cánones analíticos y en relación a los modelos precedentes.

Así, obras postmodernas, vistas desde la modernidad, quedan restringidas a su paradigma analítico respecto de cómo debe ser un personaje, cómo se desarrollan los conflictos, de cómo se estructura la obra y a qué estilo se refiere, impidiendo ser vistas y releídas de acuerdo a otros gestos de creación y otra nomenclatura de análisis que surgen de estas nuevas teatralidades, partiendo de la base que la nomenclatura de los gestos de creación surge a partir de autorías escénicas, que obliga a generar conceptos para redefinirla y no viceversa.

El clásico concepto donde la praxis genera la teoría, y luego ésta se confronta con la praxis.

LA DESCONTEXTUALIZACIÓN COMO PREMISA EN LA PERCEPCIÓN DE UNA FICCIÓN

El primer gesto de la creación artística es aquel del acto de descontextualización. Extraemos de la realidad el color, un cuerpo, un objeto, la palabra, y los situamos al interior de un formato y de un lenguaje definido, artístico, y comienza a ser percibido o leído, desde ese gesto.

En la situación concreta de la narrativa espacial, la fotografía descontextualiza el espacio y lo sitúa dentro de su visor. El cine reproduce el mismo gesto. El artista visual extrae el color, le da forma, lo plasma sobre una tela o un espacio y genera su acto de creación.

Desde las diferentes maneras en que hemos construido los gestos de descontextualización podrían definirse la diferencia entre las artes, sus estilos, estéticas. Donde la descontextualización de cualquier elemento de nuestro entorno es el primer paso en la construcción de un lenguaje artístico, que empieza a elaborarse a partir de los mecanismos de la creación.

El teatro, al situar un cuerpo en escena, lo convierte en actor, alguien que representa; ese cuerpo comienza a narrar y a generar signos y movimientos considerados ficcionales, por la convención que genera su descontextualización. Extraemos un objeto, lo situamos al interior de un espacio, junto a un cuerpo y construimos una narrativa visual, una poética de espacio.

Desde esa mirada, la evolución del arte escénico es la historia de infinitos gestos de descontextualización, que narran como hemos representado sobre el espacio cuerpos, palabras, decorados, escenografía, iluminación, música o sonidos.

El fenómeno del acto de descontextualizar genera su propia realidad y su propio lenguaje comunicacional. La tipificación de esta acción es parte de la memoria e historia del lenguaje de la representación.

Tanto un cuerpo en el espacio que emite una frase desde su movimiento corporal, como las acciones escénicas que crea sobre la escena, van construyendo la gramática propia de sus descontextualizaciones.

El gesto y el modo como descontextualizamos, será considerado en relación a su calidad, oficio, referente o autoría, si se remitirá a construcciones de la memoria escénica o si está generando representaciones escénicas que contribuyen a estructurar otras formas de descontextualización, que permiten ver emociones y situaciones desde otros lugares, produciendo un cambio en nuestras percepciones sobre la visualidad y la oralidad representada. Es a partir de esta ritualidad que distinguimos realidad de ficción, por la convención que generamos, al situar al interior de un formato espacial el lugar de nuestras descontextualizaciones.

Conocemos innumerables acciones de arte que se basan en el principio de anular esta división entre ficción y realidad para generar otras percepciones del público, es decir, situamos al espectador frente a una acción que él debe percibir como no preconstruida, al no estar en un lugar descontextualizado y apuntamos a otro tipo de percepción. Conceptos como el *teatro invisible* propuesto por Augusto Boal, donde un conflicto preacordado surge en un lugar público son un claro ejemplo de esas experiencias.

Pero cualquier acto en un espacio donde generamos una representación –salas de teatro, museos, estadios, cines, intervenciones urbanas– se centra en el proceso de construir una descontextualización, generando a partir de esto su propia convención. Desde el lugar del espectador, no somos parte de la película ni de la obra, sino que esta nos interpela y nos hacemos parte de ella a partir de nuestros sentidos y del modo como estos se apropian de esa acción.

No corresponde a nuestra dimensión de presente la espacio temporalidad propia de una obra, sí a la dimensión de nuestros sentidos y memoria. Es en este proceso de descontextualización que se inicia el proceso de la creación y podemos percibir el lenguaje del arte.

Es una convención que da existencia a otra dimensión, la del arte o la religión, vía la descontextualización, abriendo otro lugar de lectura de nuestros pensamientos y percepciones. Nuestra construcción sensorial, psíquica, permite que le demos diferentes valores o verdades a nuestras percepciones, según el lugar de donde se genera su descontextualización.

Es en este punto donde arte y religión se unen.

La fe es una convención, una verdad sobre una ficción, en este caso de carácter religioso, el arte es otra convención sobre la realidad de su ficción. Las utopías sociales y las religiones establecen una misma relación entre ser e idea; por ambas verdades se ha estado dispuesto a ser mártir.

El arte construye ficciones, una representación escénica redirige nuestras sensaciones y emociones, lloramos sobre muertes que no son, odiamos a personajes y podemos cambiar nuestras ideas o valores sobre hechos, relaciones sociales y desarrollo de nuestro ser.

La representación del imaginario ha elaborado diferentes lugares para su existencia. Hay ficciones que se vuelven eternas, como las obras de los clásicos, pero el desafío –a diferencia de la descontextualización religiosa que se basa en dogmas inalterables–, radica en que el arte debe reconstruir cada vez en su evolución diferentes construcciones y poéticas del imaginario, y reinventar convenciones para lograr ser el imaginario de la época que representa y reconstruir su verdad escénica. El texto de *Antígona*, por ejemplo, readquiere su misticismo y su ficción en este proceso de reelaboración de las convenciones escénicas.

Sin duda hay una pregunta, así como la habría para quien quisiera instaurar culturalmente la ficción de una nueva religión: quién define la ficción del arte o determina las tendencias del arte contemporáneo.

Históricamente han sido los imperios bajo los cuales Occidente u Oriente se han desarrollado quienes han definido o elaborado sus verdades

ficcionales, artísticas, como sistemas valóricos y estructuras de poder. Así, nuestra noción de ficción remite al instante en que percibimos el fenómeno de la descontextualización y nos dejamos guiar por el lenguaje que está creando, dándole veracidad emotiva a este juego que nos hemos inventado.

Un rito de Bali, como una danza religiosa africana, que no es ficción para sus ejecutores, desde nuestro lugar de percepción la adscribimos a una teatralidad, ya que no hacemos convención de esa fe, ni reconocemos sus códigos.

La religiosidad, ni los ritos iniciáticos o folclóricos son, para sus contextos y participantes originales, experiencias escénicas, no obstante que para nosotros revistan la forma de espectáculo. El sacerdote ortodoxo no usa vestuario, ni los llamados de oración emitidos desde los minaretes son cantos operáticos, ni las diabladas a la Virgen son gestos escénicos, son gestos rituales inspiradores para nuestras ficciones escénicas.

Aspiramos, sí, a que el acto escénico adquiera la veracidad emotiva de una ritualidad.

EL ESPACIO ESCÉNICO Y SU SOPORTE

El espacio es el soporte de nuestro acto de descontextualización. Es donde plasmamos el lenguaje escénico, donde generamos las poéticas de espacio que instauran y articulan la narrativa de las poéticas del texto.

A priori, el espacio no contiene ninguna forma predeterminada de cómo debe construirse, el espacio en tanto soporte es un lugar sin ideología, sin contenido, sin voz ni imagen, es solo el soporte de una convención y de un lenguaje. Cada aproximación a éste no viene necesariamente predeterminada por ningún manual de cómo construir la ficción sobre él, los modelos no son más que referentes de cómo se ha representado sobre el espacio.

Es el espacio el soporte del formato de la creación escénica. Las reflexiones aquí propuestas y sus ejercicios son una de las tantas maneras de aproximarnos. El espacio escénico está señalado como el lugar de representación, que une las concepciones de espacio y formato.

Hay que distinguir que el escenario es un lugar espacial, donde se produce una manifestación dramática y está delimitado según su ubicación o la arquitectura que lo contiene.

Su ubicación no depende solamente de que esté inserto en un edificio teatral, sino del lugar o lugares donde sitúa la ficción un creador.

Por tanto, puede ser indistintamente la fachada de un edificio, calle, bodega, jardines, bosques, aulas, carpa de circo, habitación y/o un escenario a la italiana; lugares que son tan infinitos como los espacios materiales que hemos construido, el espacio escénico podrá ser diversos lugares imaginados o por imaginar.

Lo fundamental es definir la forma geométrica del formato espacial que hemos adoptado, históricamente, para plasmar nuestras expresiones artístico-culturales, ya que la geometría rectangular del formato ha sido una plantilla para las narrativas visuales artísticas que hemos desarrollado.

EL RECTÁNGULO COMO FORMATO

Hemos definido que el soporte de la escena es el espacio, ahora defenderemos la tesis de su formato, que es la figura geométrica del rectángulo.

Constatamos que la especie ha optado por la forma rectangular para proyectar las dimensiones de nuestros pensamientos. Diversas manifestaciones, ya sea espirituales, mediáticas, funcionales, urbanísticas, cotidianas, objetuales, etc. se han desarrollado a partir de la figura rectangular.

A partir de lo rectangular del aula de clases, nos confrontamos al rectángulo. Desde donde se trasmite la enseñanza, su pizarrón, leemos los libros rectangulares que contienen la historia de nuestro saber. La información cotidiana la recibimos en diarios rectangulares, donde sus avisos y noticias se nos ofrecen dentro de otros pequeños rectángulos.

Nos situamos frente a nuestro televisor para que, desde ese rectángulo, percibamos millones de encuadres rectangulares que nos trasmiten publicidades, noticias, series, actos políticos, festivales, etc.

Colgamos nuestros cuadros rectangulares sobre nuestros muros rectangulares en nuestras piezas rectangulares. Encuadramos nuestro paisaje próximo a través de nuestras ventanas rectangulares, miramos nuestros calendarios rectangulares, reposamos sobre nuestra cama rectangular y finalmente en la iglesia rectangular reposará nuestro cuerpo en un ataúd rectangular, para ser depositado, sobre una cavidad de tierra o nicho del mismo formato.

Los diseñadores delinean sus afiches sobre planos rectangulares y los grandes paneles publicitarios de nuestras avenidas, carreteras y metros emergen sobre planos similares. Nos enfrentamos a la pantalla rectangular de nuestro computador para navegar por el mundo virtual de internet, que nos desborda de infinitos lugares, que nos entrega ese universo virtual, a través de composiciones que se insertan en esa forma geométrica.

Aramos y cosechamos en campos rectangulares. Nuestro urbanismo divide nuestro espacio en cuadras, instala espacios verdes de la misma forma, y los lugares de poder se establecen en grandes rectángulos arquitectónicos.

Finalmente, el símbolo patrio de todos los países del planeta se imprime sobre una tela rectangular. Podríamos argumentar que funcionalmente el rectángulo es lo más apropiado. Sin embargo, lo que nos convoca es que la mayoría de los lenguajes artísticos, de narrativa visual, se han desarrollado al interior de este formato.

Las artes plásticas plasman su hacer en telas rectangulares. Registramos a través del visor rectangular de una máquina fotográfica o de un celular y asistimos a nuestros cines para ver proyectados, sobre pantallas rectangulares, las diferentes ficciones de sus autores, fragmentamos la comprensión y la percepción narrativa visual y temporal en relación a esta secuencia de proyecciones y presenciamos danza, música y teatro al interior de este rectángulo.

De ahí que hay un fenómeno mayor, ligado a la percepción y noción de mundo, que nos adscribe a la geometría del rectángulo.

He percibido dos ejes que nos llevan a esta condición. Uno es el encuadre que realiza nuestra visión orgánica, que si bien es elipsoide, sus márgenes definitorios conforman un rectángulo; el otro se refiere al argumento de que el ser humano crea el mundo a su imagen y semejanza. Pareciera que esta visión interior, psíquica, es la que materializamos en lo anteriormente expuesto.

El rectángulo de nuestra visión, su simetría, profundidad, planos, es desde ahí, formalmente, que hemos evolucionado en nuestra narrativa visual y en la capacidad de su lectura a través de la percepción sensorial, psíquica y cultural, para aprehender las composiciones que ahí se construyen y los signos que elabora. Más adelante veremos cómo esta percepción afecta también nuestra noción espacio-temporal.

No he encontrado ningún escrito que me remita a las determinantes específicas en el fenómeno evolutivo de la especie que señale las condiciones que lo hicieron abandonar su percepción circular, para adscribirse a una noción de mundo centrado en lo rectangular.

En Atenas, el Partenón, sobre la cima de la Acrópolis; su rectángulo de mármol será el monumento iniciático más significativo de la rectangularización de la civilización de Occidente, expresada también en las *skené* del teatro griego.

Vivimos en un planeta circular, alumbrado por un sol circular y en nuestra esencia las trayectorias circulares de los átomos nos conforman.

Pero es el rectángulo, figura geométrica omnipresente, la que nos avasalla y se instala como formato global de nuestra visualidad.

DE LO CIRCULAR

Sin embargo, sabemos que en los orígenes de muchas culturas el ser humano despejó la geografía de su territorio en forma circular, desde el iglú a los pueblos de Atacama pasando por las estepas africanas, fue el círculo el que imperó en las construcciones de su hábitat.

El cosmos frente al cual se enfrentaba era la bóveda celeste –circular–; sus dioses fueron soles y lunas. Y se sentaban en círculo para discutir los temas fundamentales o comer en torno a la fogata u orar con sus líderes. En el ejercicio de la caza se desplazaban en círculos, para merodear a sus presas animales. Había una relación hábitat-religión-ritualidad en torno a lo circular.

Podríamos confrontar el templo circular de Stonehenge con el rectangular del Partenón, como dos grandes representaciones de ambas

percepciones. Como también el ordenamiento del tiempo en calendarios circulares –maya, hindú, chino–, frente a nuestros calendarios apaisados o a lo alto, rectangulares.

Cómo y cuándo nos separamos de nuestra concepción circular: ¿Será cuando nos desligamos de nuestra unión orgánica con la naturaleza? ¿Será cuando el ser humano, en su evolución, deja de percibir o sentir desde el animal primario que somos? ¿Es producto de un estado de civilización, de un cambio psíquico, donde el eje en relación al cosmos y la naturaleza –donde las formas rectangulares están ausentes – se desplazan y se centran a partir de su propia construcción fisiológica?

Los edificios circulares de representación que construimos, permiten la reproducción de la percepción territorial de un animal. El coliseo romano podía contener leones, tigres, caballos, osos, permitiendo a estos desplazarse dentro de su espacialidad orgánica, propia. La plaza de toros, con su forma circular, permite al toro sentirse en su espacialidad y poder atacar. El rodeo chileno, con su media luna circular, posibilita la corrida de vacas y caballos. Lo mismo ocurre con el espacio circular en la pelea de gallos. El corral, lugar apto para los animales domésticos y, finalmente, el círculo del circo que facilita la presentación de animales domados.

Difícilmente podemos imaginar un circo rectangular. Incluso, la pecera ideal debería continuar su forma oval y evitar el acuario rectangular, que sin embargo resulta más apto para nuestros hogares.

Nuestros otros espacios de diversión circulares, como los deportivos, se organizan para mejor contemplar el rectángulo donde sucede la acción: la cancha deportiva rectangular del fútbol, hockey, básquetbol o de la piscina olímpica.

No me explayaré más en los miles de ejemplos que confirman esta premisa, ni es el fin de este trabajo indagar en la evolución de esta forma en tanto formato de nuestra expresión cultural. Lo anterior busca simplemente

constatar, reafirmar y, desde ahí, intentar comprender el modo como construimos las ficciones dentro del rectángulo.

Y tal vez, reconocer la nostalgia por la pérdida del círculo, y su intento de recuperación en espacios amables, atávicos, la reunión en círculo, la terapia, ciertos diseños de jardines...

HISTORIA DEL ARTE Y COMPOSICIÓN RECTANGULAR

Desde otra perspectiva, la historia del arte puede ser abordada a partir del modo en que hemos dado forma a nuestros contenidos dentro del espacio rectangular, estableciendo la cronología histórica de los estilos desde esa visión.

Al entrar a un museo de artes visuales, por ejemplo, y recorrer sus diferentes salones, a la distancia podemos distinguir las diversas épocas de acuerdo a la composición que los autores han construido dentro del rectángulo, cómo narraron la figuración o el uso del color. Claramente distinguiremos un cuadro romántico de uno cubista, o uno de arte cinético, u otro abstracto, de acuerdo a los gestos de creación realizada sobre ese rectángulo.

Así, la llamada cultura visual, considerada el nuevo alfabetismo contemporáneo, surge de la capacidad de percibir las lecturas, identificaciones y asociaciones en la composición de nuestras construcciones visuales. De la misma manera que, desde la aparición de la gráfica y el afiche publicitario, estos serán definidos en relación a las formas, letras o composiciones que han generado.

Si tuviéramos un registro de las puestas en escenas de la historia, reconoceríamos a qué periodo correspondería cada gesto de creación, de acuerdo a cómo luz, gesto, actuación, composiciones escénicas, se

representaron sobre un espacio, y podríamos catalogar la historia de las poéticas de espacio, dando cuenta de una radiografía de su época.

De hecho, en la escasa historia gráfica y fotográfica de la representación, reconocemos por sus imágenes un teatro de vaudeville, y lo distinguimos de uno constructivista, de uno conceptual, o uno del realismo psicológico.

EL ESPACIO ESCÉNICO Y EL EDIFICIO TEATRAL

El edificio teatral desarrolló, en su concepto constructivo, un diseño en paralelo a la arquitectura, que representó los grandes instantes o construcciones de su época. Nos ofrece un correlato del nivel de desarrollo de una civilización, y una réplica adecuada al formato de las construcciones del poder político o religioso donde está inserto.

De esta manera, el edificio teatral –que contiene el formato rectangular de la representación– se constituyó históricamente como parte de una relación arquitectónica entre el palacio, la iglesia, y el edificio del Estado; la gobernación o alcaldía. En nuestras ciudades, herederas de la organización colonial española, todavía es común reconocer el contorno de una plaza de armas con su iglesia, alcaldía y teatro.

Esta observación nos permite trazar un paralelo cultural, entre iglesia-templo, palacio-castillo-mansión del señor y el edificio escénico como parte de una misma visualidad simbólica de representación cultural, adscrita a un mismo correlato.

El templo clásico de mármol, sus escalinatas su espacio rectangular imponente su materialidad, sus frisos, y esculturas, se reitera en los teatros greco-romanos en su materialidad en mármol, en sus entradas en arcos, en sus esculturas, que son fondo de la escena. La Edad Media occidental crea sus castillos de arquitectura feudal, con sus grandes espacios y arcos

de medio punto, con la tosquedad, la oscuridad y el frío de la piedra. Esta misma construcción se reproduce y desarrolla en la iglesia románica o gótica cristiana occidental.

En este periodo medieval europeo está ausente el edificio teatral, dado el lugar culturalmente conflictivo que ocupaba el teatro, heredero de tradiciones populares y paganas, opuestas a los patrones de la cristiandad (el arte dramático visto como resabio de una cultura politeísta).

Y sin embargo, será frente al rectángulo del altar que veremos emerger de nuevo la representación a través de los autos sacramentales, o será en el atrio de las catedrales donde se construirán los grandes escenarios para los misterios.

Frente a las fachadas de estas iglesias –barrocas, góticas– frondosas en representaciones corpóreas, naturalistas o gargólicas, es que vuelve a emerger la representación escénica, quizás como gesto de elaboración de estas esculturas pétreas, como si la presencia de esas figuras constituyera un preámbulo escénico que exigiera su materialización.

Así, el frontis del teatro romano con sus tres puertas, se nos vuelve a aparecer frente a las fachadas de las iglesias, con sus tres puertas, sin olvidar los rectángulos móviles de los tablados de ferias o carros alegóricos, que desde su presencia efímera no alcanzan a constituirse en edificios teatrales.

Es en el Renacimiento, con el Teatro Olímpico de Vicenza de 1580, que se vuelve a construir un edificio teatral. Andrea Palladio, su arquitecto, impregna en él la fachada de un palacio principesco renacentista, que nos recuerda a la basílica de la misma ciudad. En el 1600 el Teatro El Globo (The Globe) de Shakespeare, construido en 1599, refleja en su arquitectura las grandes casas señoriales tudorianas.

Más allá de la distribución del público, todos cobijan el rectángulo como el centro del espacio teatral. Así, sucesivamente, vemos en el neoclasicismo

que los palacios versallescos son la reproducción de las grandes iglesias de su época, con sus pinturas *trompe-l'oeil* y sus candelabros de bronce y columnas de mármol. El mismo concepto se impregna en los teatros llamados de *escena a la italiana*, con sus balcones, grandes salones, candelabros y pinturas en sus cielos.

En Santiago de Chile, nuestra primera iglesia colonial de San Francisco, con sus grandes muros de adobe rojo, ventanas de madera y tejas en su techo, nos refleja la casa patronal del señor latifundista de la zona central de nuestro país. No tengo referencias, pero es concebible que los primeros edificios escénicos hayan sido también de adobe y tejas. Nuestra catedral e iglesias neoclásicas, como los palacios aristocráticos del siglo diecinueve, encuentran un símil arquitectónico en nuestros primeros edificios teatrales, como el Teatro Victoria de Valparaíso y el Municipal de Santiago. Por último, recordemos el Teatro de Iquique, que en su arquitectura de pino oregón, remite a las casas de los industriales salitreros.

Igualmente, en la Brasilia de Niemeyer, el teatro de esa ciudad encuentra su reflejo en la catedral de la misma ciudad. Este hecho no es sólo un fenómeno de Occidente. La mezquita, sus labrados mosaicos y figuras geométricas, es un símil del palacio del sultán y el templo confuciano o budista, un símil del palacio del emperador o mandarín. Y estas identidades culturales arquitectónicas las vemos reproducidas en sus edificios escénicos.

También en los regímenes comunistas o fascistas, la arquitectura del edificio teatral reflejará las monumentalidades arquitectónicas de estos sistemas. Incluso en los teatros de bolsillo de los años cincuenta y sesenta, podemos percibir un reflejo en relación al hábitat de las clases medias de esos tiempos. Una constancia que expresa la progresión del edificio arquitectónico, y el modo en que el poder se autorrepresenta.

La casa del teatro parece construirse bajos los mismos parámetros que la casa del poder, hasta que la representación, en sus búsquedas alternativas, elige también nuevos lugares de representación –galpones, bodegas,

subterráneos–, que permiten otras aproximaciones para el desarrollo de un gesto de creación, o que son elegidos frente a la imposibilidad de acceder a los edificios institucionales.

Constatamos que el uso del espacio alternativo para una representación, que en algún tiempo podría haber dado cuenta de una opción artística frente la institucionalidad, un acto de subversión, hoy está más determinado por una opción de creación. La decisión de realizar una obra en un espacio no convencional –el metro, una casa, una fábrica, una plaza o la carpa de un circo – ya no implica por sí sola una renovación del lenguaje teatral.

Hoy tanto en un galpón como en el edificio teatral burgués podemos enfrentarnos a creaciones reiterativas, inspiradas en lenguajes ya agotados.

El acto político de la elección del lugar escénico se define más por la política del arte, y se instaura más por el discurso y el acto teatral que implica, ya que es parte de las políticas culturales actuales el diversificar la práctica teatral, llevándola a campos, barrios, pueblos, espacios urbanos, etc. Esta primera relación entre épocas y el edificio teatral, hoy no conlleva una asociación entre la creación escénica y la simbología social o el origen histórico donde se inserta el espacio de representación.

Sin embargo, aún, la opción del espacio donde representar todavía puede señalar un índice diferenciador artístico. Incluso bajo sistemas democráticos, no todos los espacios institucionales están a disposición de todos los creadores. Personalmente, hasta hoy me es difícil optar por los escenarios que se ubican al interior de los centros comerciales, aunque esto pueda no ser más que un resquemor frente a la iconografía “mercantil” de estos lugares y la consiguiente identificación con una ideología de mercado que esa opción implica.

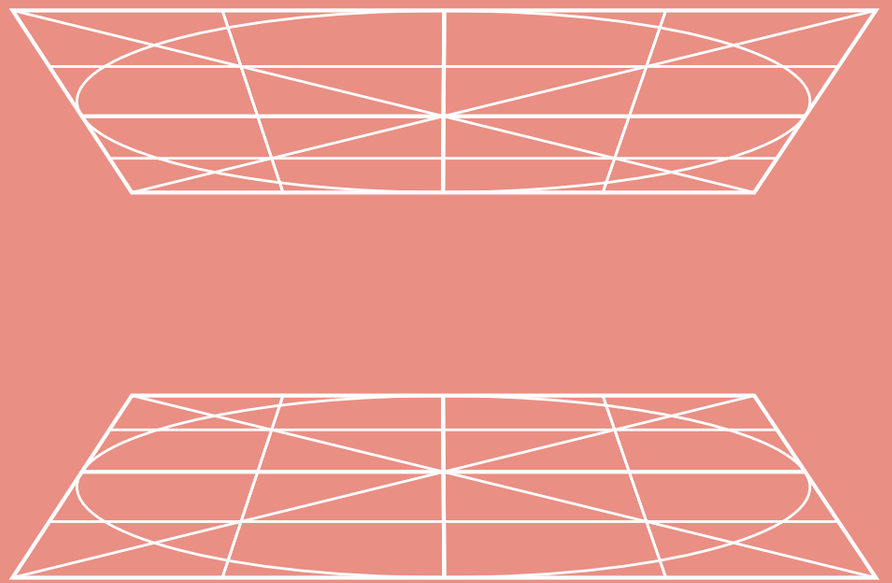
Cuando el periodo político ideológico deja de existir, el edificio teatral, que era símil del palacio-poder es ya simplemente otro lugar más de creación, y tampoco define la calidad de su repertorio.

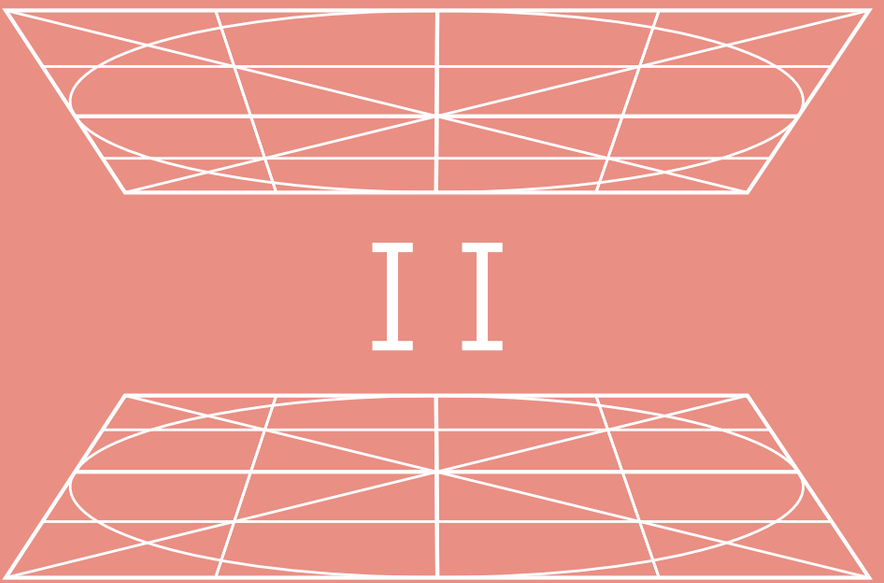
En situaciones en que dictaduras o regímenes autoritarios vuelven a instaurarse, el edificio teatral, hito de la ciudad, puede volver a ser el lugar de representación y censura que expresa ese poder en boga. Así, el Teatro Municipal de Santiago, nuestra Casa de la Opera, bajo la dictadura fue el lugar para las galas y celebraciones del régimen.

El edificio teatral de acuerdo a su construcción escénica –cajas, bambalinas, maquinaria escénica– permitía en un inicio que ciertas representaciones sólo pudieran realizarse en ese espacio. Hoy, la maquinaria o tecnología escénica ya no está determinada por el edificio teatral, ya que se cuenta con grandes escenarios móviles que pueden reinstalarse en espacios urbanos, en muchos casos con dimensiones que ningún edificio teatral puede contener. Por una cuestión de industria cultural y de precio de mercado, estos escenarios gigantes no son parte de la cotidianidad del arte escénico, sino más bien de espectáculos de mercado, recitales de la industria musical, etc.

A su vez, el espacio escénico dentro de las múltiples intervenciones urbanas puede apropiarse de cualquier arquitectura instalada para su representación, recreando siempre el espacio rectangular, mental, para generar su narrativa espacial, sea por una delimitación real, el escenario visible, sea porque la composición más amplia del espacio intervenido, que no está necesariamente delimitado, se integrará a partir de encuadres que reiteraran este rectángulo en diversos planos, de un modo inherente a la estructura de una narrativa visual.

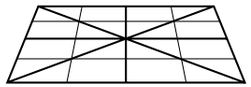
Claramente, toda creación cuya obra sea eminentemente subversiva frente a la ficción dominante, tendrá que reinventar sus formas de producción y lugares de representación.





II

CAPITULO II



APROXIMACIONES A UNA DRAMATURGIA DEL ESPACIO

De lo expuesto en el primer capítulo, surge la siguiente correlación de ideas:

a) El arte escénico se define como un acto atávico, la cultura, donde está inserto institucionaliza este acto entregándole un contexto para manifestarse. El gesto de creación, en su actuar, quiebra con los límites que esta sistematización cultural establece, re-elaborando sus lenguajes para distanciarse de esa institucionalización y volver a instaurar la autonomía de su expresión.

b) La política partidista contemporánea, al dejar de ser representante de las concepciones de existencia de la humanidad, abandona en su discurso las propuestas frente a nociones existenciales del ser –la muerte, el universo, los deseos, la noción de la felicidad etc.– así como las construcciones de las ficciones sociales del mañana, o la capacidad de imaginar otros órdenes socio-políticos. En este contexto, el arte se reconstituye como el lugar para construir y continuar estas nociones, estableciendo otras ficciones en su quehacer, por tanto instala una política desde su actuar.

c) La aproximación al espacio-formato rectangular de la escena, desligado de sus modelos previos de construcción, nos permite percibirlo y relacionarnos con él como un lugar abstracto, que no contiene una ideología o un paradigma predeterminado para construir una narración. Vislumbrándose como un espacio de creación que permite una re-descontextualización del lenguaje escénico, abriendo horizontes para el

logro de gestos de creación que surgen del encuentro entre las nociones descritas en los tres párrafos anteriores.

De ahí que la perspectiva de la creación escénica a partir de las primicias de la *dramaturgia del espacio*, nos vuelve a situar o a pensar desde los gestos iniciáticos de la creación para reconstruir otras escrituras, lo que nos lleva a aproximarnos a la representación a partir de acciones escénicas básicas desde el formato.

Establecemos que el ser humano escogió el formato rectangular para construir ahí las poéticas de su imaginario, desarrollando desde él una narrativa visual.

Todo el proceso del arte escénico puede concebirse como el proceso de generar ficciones dentro del formato rectangular a partir de infinitos mecanismos de descontextualización. Se abstraen así los códigos de la representación; un texto, un cuerpo, la música, un objeto, para introducirlo dentro del espacio escénico tridimensional, creando una ficción que se constituye a partir del lenguaje de su narrativa espacial (espacio-temporal).

Así, el lenguaje escénico en su totalidad se construye a partir de sus propios procesos y genera sus convenciones y universos, desde una autonomía, frente a las construcciones de la dimensión de la realidad.

Al adscribirnos al rectángulo como el lugar geométrico de nuestras representaciones artísticas, hemos generado un lugar común para las artes que se construyen a partir de este formato; de ahí que el estudio de las leyes narrativas composicionales han conformado un lenguaje transversal, con estructuras específicas para cada expresión, ya sea que se trate de un formato rectangular bidimensional, o tridimensional.

El espacio plano de las artes pictóricas, su estudio de la proporción áurea –rectángulo áureo–, de sus tensiones, proporciones y manejo de perspectivas, horizontes, volúmenes, simetrías y líneas de fuerza, adquieren

también relevancia en la gráfica, en la arquitectura o en la composición fotográfica, y luego su posterior desarrollo en la narrativa cinematográfica, con sus planos, encuadres y concepciones de montaje. El arte escénico (danza, teatro) está intrínsicamente enhebrado a este espacio común: la arquitectura efímera de las escenografías, o sus instalaciones, los diseños de luz, vestuario, originan su lenguaje a partir de conceptos comunes.

La *dramaturgia del espacio* es parte constituyente de esta tradición y reconstituye en su tridimensionalidad, y a veces en la escritura de sus textos –escritos para un formato rectangular – un mismo origen y finalidad, diferenciando profundamente su aplicación en relación a la historia propia de esta disciplina y a los gestos inherentes de la representación de cada época.

Es desde ese origen y esa diferencia que surge esta concepción teórica; así entramos en la puesta en práctica de sus nociones, para aproximarnos a los procesos de descontextualización de este oficio y de esta manera al inicio de una construcción artística.

En este marco, los ejercicios que a continuación se proponen nos dan cuenta de algunos elementos del alfabeto escénico. Nos permiten un acercamiento con el trabajo del cuerpo y el objeto en el espacio, y sus incidencias en la construcción de estilos y narrativas espaciales.

Han sido abstraídos de los procesos de creación en que he estado involucrado, derivados en primer lugar de textos dramáticos y dramaturgias visuales que exigían de una poética de espacio para contenerlos, o transformándose luego en la base en la construcción de los montajes, y como herramienta de preparación escénica actoral.

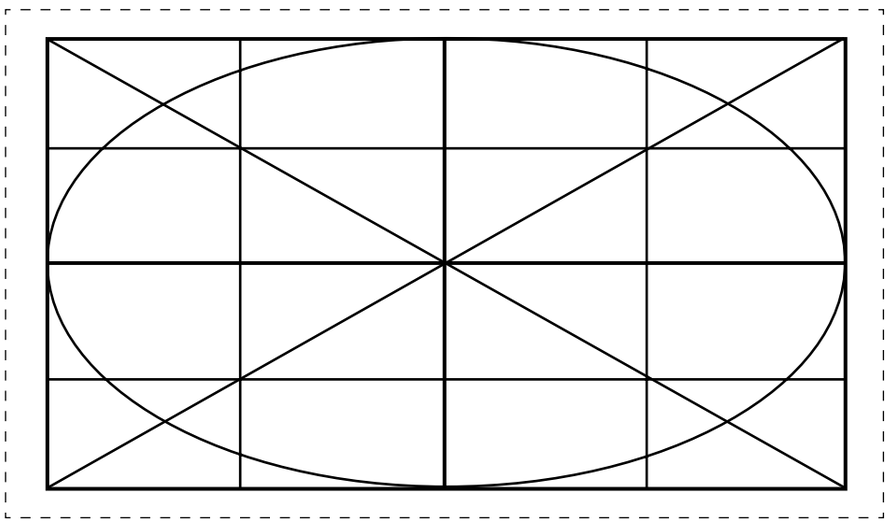
El DVD adjunto da cuenta, desde el soporte audiovisual, de algunas posibilidades básicas de su aplicación. Cada ejercicio descrito es tan solo una plantilla a partir de la cual trabajar; está en quienes lo aplican, el ampliarlos, diversificarlos, deconstruirlos y desarrollar a partir de ellos sus propios códigos en la representación.

LA DISECCIÓN DEL FORMATO

Haremos una disección geométrica del rectángulo de la escena, que además de su formalidad, contiene elementos de contenido narrativo. La aplicación siguiente nos permite develar las líneas ocultas del soporte y nos sirve como base del trabajo práctico para los ejercicios escénicos.

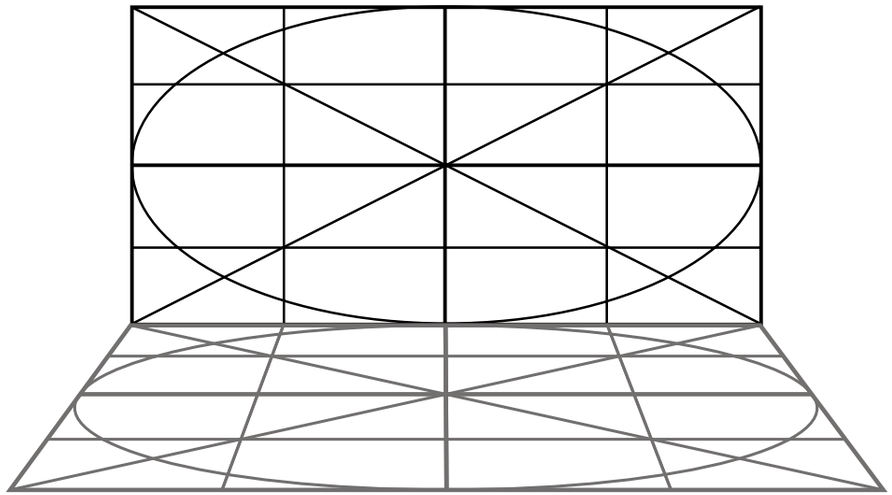
Plantilla para las acciones:

En nuestra sala de ensayo trazamos con cinta adhesiva un rectángulo, dejando un área de paso en sus contornos exteriores. Al interior de este, trazamos las dos diagonales principales y luego se divide en tres horizontales paralelas y en tres verticales equidistantes; finalmente desde el centro, trazamos el círculo que contiene el rectángulo.

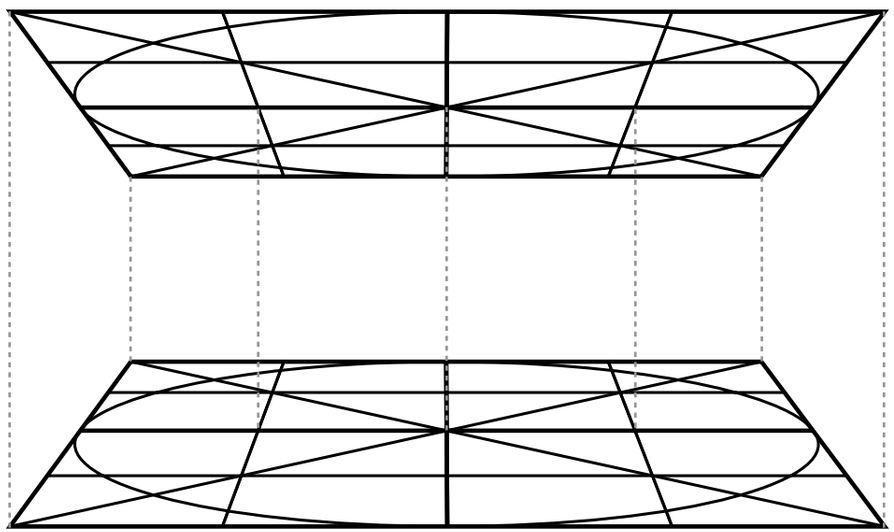


Si bien este es un diseño planimetrico esquemático, nos situamos en un espacio tridimensional, donde estas líneas y figuras geométricas están proyectadas en el espacio.

Esta materialización de las líneas virtuales, nos devela algunas de las figuras geométricas que contiene esta disección.



Apreciamos como esta subdivisión genera a su vez otros rectángulos, que vuelven a seccionarse de la misma manera hasta el infinito. El encuadre del rectángulo, como contenedor de un infinito de encuadres, es la abstracción del lenguaje de una narrativa visual; esta condición del formato es el soporte de las composiciones espacio-temporales que en la suma de sus secuencias, construye el diagrama de las formas de narración.



INDICE DEL DVD ADJUNTO

Acciones 1 *DVD:T01*
Composiciones orgánicas individuales, Composiciones orgánicas colectivas

Acciones 2 *DVD: T02*
Composiciones orgánicas en secuencia

Acciones 3 *DVD: T03*
Focos a puntos cardinales, Focos Múltiples

Acciones 4 *DVD: T04*
Composiciones orgánicas y focos, Focos de diálogo, Focos con uno mismo e internos, Tipología de focos y atmósfera

Acciones 5 *DVD: T05*
Composición de gráfica corporal

Acciones 6 *DVD: T06*
Composición gráfica, orgánica y vestuario

Acciones 7 *DVD: T07*
Espacio-cuerpo líneas y tensiones, Espacio-cuerpo geometría, Espacio-cuerpo geometría triangular y circular, Espacio-cuerpo simetría y asimetría

Acciones 8 *DVD: T08*
Foco de diálogo, Foco de diálogo y texto

Acciones 9 *DVD: T09*
Dramaturgia cuerpo-objeto

Acciones 10 *DVD: T10*
Dramaturgia cuerpo-objeto plástica

Acciones 11 *DVD: T11*
Dramaturgia cuerpo-objeto geométrico

Acciones 13 *DVD: T12*
Dramaturgia cuerpo-objeto plástica (Infancia)

Acciones 14 *DVD: T13*
Acciones Conceptuales: Atmósfera Marítima, Cuerpo-objeto en serie, Lumínico-urbano, Cita Latina

Acciones 17 *DVD: T14*
Ejemplos de cinematificación escénica en los montajes:
Éxtasis o las Sendas de la Santidad, Río Abajo, Almuerzo de Mediodía (Brunch), Fin del Eclipse y Cinema Utoppia.

CUERPO Y DESCONTEXTUALIZACIÓN EN EL ESPACIO ESCÉNICO

ACCIONES 1 *DVD: T01*

Desde el centro del escenario solicitamos a los participantes que se dispongan en su contorno, laterales y fondo, dejando libre el área frontal. Luego les indicamos que individualmente desde cualquier vértice entren al espacio y enuncien su nombre.

Como norma general percibiremos que el intérprete ingresa al espacio con la incomodidad de la situación solicitada y sin poner en acción el proceso de descontextualizar su cuerpo. No hay una conciencia inmediata de que el cuerpo está siendo encuadrado, por tanto visualizado desde otro lugar y que en virtud de este proceso escénico él deviene signo de la especie, es un cuerpo que representa.

Aparecerán una serie de movimientos periféricos, definidos como aquellos gestos inconscientes de la kinésica corporal, movimiento de dedos, cejas, balanceos, que no controlamos y que solo expresan la incomodidad de estar sobre un escenario. Producto de la noción de ser visto, de estar expuesto, de sentirse descontextualizado.

La gran mayoría de los participantes tiende a detenerse en el centro, situándose en el mismo lugar desde donde se entregaron las indicaciones. Parece ser que la percepción visual del lugar de la indicación suele ser más significativa que el escuchar lo que la palabra ha señalado.

Esto sucede ya que en primera instancia se aplican las conductas cotidianas del cuerpo en un escenario, reiteradas sin mayor reflexión sobre una escena: la tendencia es que cuando el interprete sube a decir su nombre, no lo dirá desde un rincón, sino que se sitúa en el centro, como quien va a recibir un diploma o posar para una foto. Veremos que no habrá claridad en sus focos, ni en el ritmo de su caminar. No hay conciencia de un cuerpo que esta expuesto para ser descifrado en su accionar.

Indicaciones:

Señalamos que el cuerpo tiene diferentes ejes, no solo el frontal. Que el espacio se constituye por todos los planos del rectángulo y que no necesariamente el centro es su punto más fuerte. El punto central del escenario lo da la fuerza del cuerpo que actúa, aunque veremos más adelante que algunas líneas espaciales potencian tensiones narrativas y generan más centros de energía que otras.

ACCIONES 1B

Solicitamos a los participantes que entren al espacio caminando a ritmo normal, dándole peso a su desplazamiento, que su foco (mirada) siga la dirección de su cuerpo, evitando todo gesto periférico, que induzca a subrayar otros puntos de atracción no deseados. Al llegar al lugar indicado, que realice una composición orgánica; una vez configurada, su foco se dirigirá hacia los espectadores y dirá su nombre, lo que puede implicar giro de la cabeza o del torso; al salir, retira el foco, deshace la composición y sale del espacio.

Este ejercicio pone en acción las relaciones del cuerpo con los planos del espacio, hace conciencia de que este determina el encuadre y subraya con su foco la interpelación. Según la composición que orgánicamente el cuerpo asuma, siempre será percibida como un estado emotivo. El manejo del cuerpo en relación al espacio genera presencia y determina como desea ser visto, leído o significado.

En el ejercicio anterior, logramos dar un pequeño paso en la construcción de una presencia escénica, la que será luego potenciada por el texto, la voz y la emoción. Lo que tradicionalmente catalogamos como “presencia escénica” es el magnetismo o aura que un cuerpo genera al estar descontextualizado; si bien puede responder al llamado “carisma”, esta presencia responde a una serie de factores que por intuición o estudio un cuerpo en escena pone en acción. El intérprete al apropiarse de las múltiples relaciones de su kinésica, con el espacio, al lograr el manejo de la descontextualización emotiva-corporal, comienza a darle peso, misterio, a su estar, provocando que la mirada del espectador se centre en su accionar.

Al enfrentarnos a dos actores con un mismo nivel interpretativo en el trabajo sobre un texto, sobresaldrá quien desarrolle en su interpretación un manejo corporal-dramático del espacio. Recordemos que el cuerpo se encuentra dentro de un rectángulo que está siendo encuadrado en relación a aquel, y sus composiciones y focos nos entregan una forma y un contenido.

El cuerpo como signo construye estilos y estéticas en relación a las formas de cómo se encuadra, compone, se desplaza y genera ritmos en el espacio. En el espacio escénico es el cuerpo del actor el que construye sus propios encuadres hasta lograr transformarse (analógicamente) en el visor de una cámara que guía la percepción del espectador.

Estos son principios generales, que desglosaremos a continuación en relación a las formas de composición orgánicas, gráficas o conceptuales y como estas interactúan con los diferentes focos, los planos de la escena, ritmos de desplazamiento, dirección, interrelación espacio-cuerpos y asociatividad entre las composiciones.

LA COMPOSICIÓN ORGÁNICA (FUNCIONAL E ÍNTIMA)

La composición orgánica es cualquiera de las infinitas composiciones del cuerpo que este realiza de manera cotidiana, las cientos de maneras de recostarnos, sentarnos, estar de pie, etc. En todo lugar, playa, parque, aula, biblioteca, en fin... habrá cientos de composiciones orgánicas posibles cada una diferente a la otra.

Una composición no es una acción congelada, es un *estar*, refleja un estado interior: al extender nuestro cuerpo en el escenario, estaremos conscientes de la distribución de pies, cabeza, manos, y de la dirección de nuestra mirada.

Las composiciones orgánicas son infinitas y varían según el lugar y situación en que un cuerpo se encuentra y el estado que lo impregna.

Las composiciones tienen un carácter funcional, cuando la disposición corporal se adecua en relación al lugar público donde está inserto, siguiendo las normas y los hábitos “correctos” de un cuerpo social.

En nuestra intimidad, las composiciones orgánicas adquieren otras figuras. Sea en relación consigo mismo o con otros y según las emociones que lo convocan. Cuando un cuerpo refleja íntimamente estados, emociones, amor, alegría, rabia, decepción o las situaciones que enfrentamos, abandono, soledad, esperanza; en un bosque, en la pieza de un hotel, en la tina de baño, el cuerpo desligado de la presencia social, amplía la gama de sus composiciones, al estar libre del contexto cultural –de lo público– que lo condiciona.

En los ejercicios de descontextualización estas composiciones son fundamentales ya que amplían el registro de las figuras que un cuerpo puede construir, y por lo tanto entregan un mayor reconocimiento visual-emotivo de nuestros estados.

La composición íntima le entrega más planos al estado de un cuerpo, reflejando su mundo interno, cuestión básica del arte dramático. El espacio escénico a su vez puede contener, en un mismo encuadre, ambas composiciones funcionales e íntimas, generando asociatividades propias de la escena. Todo esto se plantea desde la abstracción, donde emociones predeterminadas aún no entran en juego. Al ejecutar estas primeras aproximaciones, tenemos en cuenta que cada una de estas acciones básicas, tiene por objetivo, realizar una constatación escénica de sus fundamentos y que su desarrollo es por lo tanto ilimitado, como es infinita la creación.

Estamos trabajando sobre el espacio vacío, sin objetos, muebles o instalaciones escénicas. Su posterior incorporación permitirá reconstituir y ampliar la gama composicional corporal.

ACCIONES 2

DVD: T02

Cada ejercicio puede realizarse con dos integrantes en el espacio y luego sumar participantes (4, 6, 12, etc.) en relación a las dimensiones del área de trabajo.

a) Un Actuante entra al espacio, se detiene en el lugar que él define, realiza la composición orgánica. Luego un segundo repite el gesto y así sucesivamente. Al terminar la entrada del último integrante, dirigen todos su foco a público, luego lo retiran al unísono y salen.

Constatamos como producimos un orden cuerpo-espacio, facilitando al espectador la percepción de las composiciones.

b) Repetimos el ejercicio anterior; esta vez después de la entrada del último participante. El primero, sin salir del área, se desplaza hacia otro punto del escenario y realiza otra composición y así sucesivamente; todo el grupo hace una secuencia de encuadres composicionales.

c) Se repite el ejercicio anterior, con la variante que luego de la entrada del último participante, todos se desplazan al unísono para realizar la segunda, luego tercera, cuarta composición, etc.

d) Ahora las entradas al espacio pueden realizarse con variación de tiempo entre ellas, en parejas, o al unísono todo el grupo... Los segundos desplazamientos pueden variar en su tiempo. De la misma manera, las salidas no serán en conjunto, dejando composiciones aisladas o solitarias al final del ejercicio. Se trata de empezar a relacionar entradas y desplazamientos con el ritmo que van instaurando.

e) El cambio de las composiciones en el último ejercicio no implica necesariamente un desplazamiento, sino que también pueden ejecutarse con un cambio de composición en el lugar. La suma de las composiciones individuales nos genera la composición del encuadre general, que denota el inicio de una atmosfera escénica, generada por la suma de dichas composiciones.

Es necesario en los ejercicios anteriores adquirir conciencia del diálogo que se genera entre las diferentes composiciones, en relación a la ubicación y corporalidad de los otros participantes como también en relación a la distribución espacial.

Las composiciones de estos ejercicios no tienen como fin el ilustrar lugares. Las líneas del espacio son referentes para el actuante para su ubicación en los diferentes planos espaciales (distancia-eje-relación con los otros), no son guías para desplazarse sobre ellas.

En las composiciones anteriores podemos advertir que la dirección de nuestro foco (mirada) cambia la percepción del estado corporal/espacial, cambiando la narrativa interna y por lo tanto guiando e interpelando al espectador desde su situación espacial, según la dirección del foco del intérprete.

LOS FOCOS EN EL ESPACIO ESCÉNICO

Como parte de nuestra fisiología, el movimiento de nuestro cráneo determina el lugar hacia donde se desplaza nuestra mirada.

Si bien existe el movimiento del globo ocular para realizar cambio de dirección de la mirada, esta variación es aplicable en espacios de representación íntimos. La acción de precisar la mirada, realizada en el espacio descontextualizado de la escena, se constituye en elemento fundamental de la narrativa espacial y de la presencia escénica del actor.

Dentro de esta gramática de la relación cuerpo-espacio lo que defino como foco es el lugar no solo donde se dirige la mirada, sino donde deseamos que el espectador vaya estructurando sus puntos de atención, determinados por la composición de la escena. Lo que yo-actor deseo que se subraye, como interpelar o no interpelar, va en relación a las formas de reacción de la mirada y la gramática focal y corporal que se construye.

Ej:. Al proponer focos al infinito, a mi cuerpo, al suelo, a la mirada del otro, a un objeto, a mi interior, se configuran elementos esenciales de una gramática espacio-corporal, que permiten configurar y percibir las estructuras de diálogos que el cuerpo realiza en y con el espacio.

La lectura de la composición orgánica de un cuerpo, se modifica por la dirección de su foco. Un cuerpo de pie en el escenario mirando a público, o a su mano, o hacia el fondo del escenario, sin duda nos marca diferentes intenciones y estados de ese cuerpo.

Los focos en el espacio se potencian a su vez con las direcciones que constituyen el diagrama geométrico de la escena y con el contenido emotivo de la mirada. Si todos los ejecutantes mantienen un mismo foco hacia una misma dirección, generan puntos de tensión narrativa (acentos espaciales) tensionando el espacio dramático a la vez que ordenan la composición general.

ACCIONES 3

DVD: T03

Todos los participantes entran al área de trabajo. Señalamos cinco puntos cardinales, de focos en el espacio; fondo-izquierda-derecha-suelo y frente. Los intérpretes se desplazan rápidamente en el espacio, se detienen al unísono y dirigen su mirada al primer punto señalado, vuelven a desplazarse y se detienen en el segundo, y así sucesivamente.

Veremos que el espacio, en primera instancia percibido de forma caótica, se ordena automáticamente cuando los cuerpos se detienen y dirigen su mirada al punto determinado, generando un orden espacial y un punto de tensión.

Variaciones:

a) En el último movimiento, se procede a generar tres focos cardinales sucesivos, desde el lugar donde quedó el último movimiento.

b) La mitad de los intérpretes define una dirección de focos, distinto a la elegida por o para la otra mitad.

c) A ritmo normal y entrada diferida cada participante define su foco a puntos cardinales diversos; desarrollar varias secuencias.

El intérprete entra al espacio caminando a ritmo normal, puede hacerlo individualmente o en pareja y define un foco, luego entra el segundo, tercero, etc. Finalizada la primera secuencia, sin salir del espacio se desplazan y al llegar a otra ubicación generan otro foco.

También el intérprete en su turno de movimiento puede optar por no desplazarse y solo cambiar el foco desde su lugar.

En estos primeros ejercicios con focos trabajamos solamente con el cuerpo en su posición vertical que tan solo se desplaza en el espacio y se sitúa en relación a las coordenadas de sí mismo y de los otros; esto con el fin de aislar y percibir el efecto de las direcciones virtuales y lineales del foco desde la geometría del espacio. En esta instancia la relación cuerpo/espacio/ritmo/tiempo se asocia con los principios básicos de la danza.

EL USO DEL FOCO COMO ORDENAMIENTO EN ESPACIOS AMPLIOS Y CON GRUPOS MASIVOS

La técnica del foco es un elemento primordial en el ordenamiento de grupos numerosos en espacios amplios. Una coreografía en un estadio, por ejemplo, se ordenará automáticamente al indicarles a quinientas personas que se desplacen con un foco al tablero y al llegar al centro hagan foco en el suelo y así indefinidamente.

En una ópera, el coro avanza cantando, con foco hacia un personaje, luego desenvainan su espada, la levantan y hacen foco en ella, y así coreografiamos sus desplazamientos manteniendo un orden y lectura escénica. De la misma manera los desfiles militares, procesiones o grupos gimnásticos se ordenan en relación a focos y gestualidades predeterminadas.

El foco visto desde la ficción, es un elemento propio de la gramática del lenguaje de la escena, ya que en la vida real no caminamos haciendo foco en nuestras manos, ni entramos a una habitación haciendo foco en el cielo.

Al ordenar el cuerpo y el foco con el espacio producimos instantes de ficción que en primera instancia nos llaman a la percepción de un estado o atmósfera, interpelando al espectador, guiando su mirada y con ella, sus sentidos.

TIPOLOGÍA DE FOCOS EN EL ESPACIO ESCÉNICO

La siguiente nomenclatura nos define una variedad de focos escénicos y las narrativas a las cuales se adscriben.

— Focos fuera del límite de la escena

Todo foco que se dirige a un más allá del espacio escénico, nos convoca hacia un lugar de ficción; al espacio que el actor visualiza en ese más allá. Ese más allá puede ser un lugar concreto de su visualización, como la mirada externa de una imagen mental.

Visualizamos desde la escena en ese más allá de sus límites, un barco que se aleja, aves que vuelan en el horizonte, un campo de batalla, un ejército que avanza, la ciudad y sus luces, el infinito del universo, la visión de dioses o demonios, la metafísica del vació abstracto, las emociones de nuestro estados.

El foco externo hace un eco emotivo de la visualización del intérprete. Permite a su vez la proyección de un estado presente, del recuerdo o la imagen del futuro. Este foco en la narrativa espacial es un elemento clave de la ficción, ya que el escenario, por su dimensión física, no puede contener todo el universo de lugares que representamos o sugerimos.

El actor situado en la ficción de un estadio, a través de su foco externo (unido a su gesto corpóreo-facial) le da presencia imaginaria a todo el público, del estadio que el observa, ampliando el espacio narrativo independientemente de la delimitación arquitectónica del rectángulo.

El espacio escénico como soporte de una ficción no tiene paredes que lo limitan sino que tiene horizontes y el cielo. Es el foco lo que amplia los límites del rectángulo, revelando todo aquello que se sitúa en el horizonte virtual de la ficción. Una construcción escenográfica o instalación le otorgará delimitaciones espaciales a la ficción que se desea representar, quedando siempre libre el horizonte situado tras el espectador.

Así, el foco externo proyecta, amplía el lugar de su ficción, como también el estado de su espíritu, ya que esa mirada no es solo una dirección lineal sino la visualización de lo que se percibe en ese más allá.

— Foco a público

El foco a público es uno que interpela directamente al espectador, que lo acusa en su lugar y al cual dirige su texto. En la dramaturgia clásica tenemos el llamado "aparte", aquel señalado por el dramaturgo como una interpelación dentro de su narrativa. Recurso utilizado en algunas estructuras dramáticas, o puestas en escena para quebrar la ficción del personaje o una situación, efecto de distanciamiento, en el teatro brechtiano.

El foco a público en los espectáculos de escenario es inherente a este elemento, ya que no se habla desde el espacio escénico como lugar de una ficción, sino desde el escenario en cuanto soporte (lecturas dramatizadas, espectáculos de humor, musicales).

También tenemos él monólogo-diálogo a público, o el género del monodrama donde en algunas estructuras dramáticas el interlocutor preestablecido es el espectador.

— Una variante del contenido del foco a público: el foco performático

El foco o dirección de la mirada también juega un rol "performático", en donde el contenido o diálogo del actor hacia el público lo genera, no como quien interpela desde la ficción, sino desde un lugar de autorrepresentación, situándose en el mismo presente y desde el mismo ámbito de aquel que ve. Este foco tiende a anular la situación de hablar desde otra ficción temporal, y desea eliminar la separación actor/espectador. Se instaura de todas formas otro tipo de convención, ya que quien habla desde un espacio performático, está situado desde un lugar de acciones descontextualizadas.

Como en una situación dramática de "puesta en abismo". Ej. En *Fin del Eclipse* el actor detiene la acción para interpelar al espectador diciéndole: "No sé qué decir, nunca he vivido esto, no sé como actuarlo".

— Focos de diálogo al interior del espacio escénico

Este foco se desarrolla al interior del espacio rectangular, y no se proyecta en el más allá de sus límites. Se ha definido como un foco de diálogo interno, ya que su accionar nos remite a una situación de diálogo. Señalando sin embargo que todas las tipologías de foco implican la determinación y percepción de un diálogo.

Un intérprete en el espacio al dirigir su mirada al cuerpo de otro intérprete u objeto, establece un diálogo. Si esto va desarrollándose en sus secuencias espacio-temporales, la sucesión de estos focos al interior del espacio construyen una narración.

Imaginemos la siguiente secuencia entre un hombre y una mujer: él hace foco sobre el cuerpo de ella, ella mira al suelo, él focaliza el suelo, ella lo mira a él, el mira sus pies, los dos hacen foco al horizonte.

A su vez si un cuerpo está solo al interior del rectángulo y su foco se dirige a diferentes puntos de esa geometría, percibimos el diálogo interno del individuo con el espacio-lugar. Esta determinación no implica que para instalar un diálogo escénico entre dos actores sea necesario interpelar al otro con la mirada, a veces son las acciones, el texto o las composiciones espaciales las que establecen el diálogo.

— Foco hacia el cuerpo

Es la mirada que se centra en una parte de nuestra fisonomía, dirigiéndose sobre nuestro vestuario, o sobre las partes descubiertas de nuestro cuerpo. Por ejemplo, el intérprete levanta su mano y dirige su foco hacia ella, generando una valorización del gesto, como un "zoom" sobre esa extremidad.

— Foco interno o mirada interior

Este foco es aquel que connota el estado de un cuerpo que no está en el presente físico, sino en la temporalidad de su pensamiento, un foco "ido" pero concentrado, como un foco hacia un estado interno.

Este foco trasmite al cuerpo una sensación de estar suspendido, Esto genera una aproximación del espectador hacia la dimensión subjetiva del intérprete. Para percibirlo, colocamos nuestro índice en la parte posterior de nuestro cráneo y nos concentramos en ese punto, logramos la sensación de mirada interna, esto sucede orgánicamente cuando nuestros pensamientos nos abstraen de nuestro entorno.

— Focos continuos

Los denominamos así cuando el movimiento del cráneo se dirige a diferentes lugares del escenario, a su cuerpo o hacia otros, o de manera continua, marcando con los ejes de la cabeza sus direcciones, fragmentando las direcciones, generando así diversos ritmos.

— Foco en paneo

Es el desplazamiento del cráneo –por lo tanto de la mirada–, cual el paneo de una cámara.

Utilizando la tipología de focos descritos desarrollamos las siguientes acciones:

ACCIONES 4 *DVD: T04*

a) En la primera secuencia todos los participantes en composición orgánica vertical, aplican el foco externo. En la segunda secuencia (sin salir del espacio) focos con uno mismo. Tercera secuencia focos de diálogo, Cuarta secuencia, focos internos. Quinta secuencia a público.

Las variantes del ejercicio se desarrollan en el número de secuencias deseado y el uso alternado de las tipologías descritas.

b) Composiciones orgánicas y sus focos:
Conciencia de las relaciones y de la composición global de los encuadres. En su realización, contemplamos la disposición y desplazamientos de los cuerpos en relación a diversas composiciones orgánicas, focos y distribuciones espaciales.

c) Se escoge un tema musical o sonoro, el cual ayudará a darnos ritmo y atmósfera (literal o subjetiva). Se utiliza la tipología de focos en el orden deseado. Los focos de los participantes, pueden ser trabajados al unísono, en forma parcial, o individual; un grupo trabaja con un tipo, otro con otro y alternando, según el desarrollo del trabajo.

Resulta destacable el observar cómo a partir de un ejercicio abstracto, la suma de los encuadres realizados, sin una dirección predeterminada ya narra por sí misma. De ahí que una variante de este ejercicio consiste en preparar una suma de encuadres, a los cuales buscamos imprimir una atmósfera predeterminada.

FOCOS: COMPOSICIÓN Y CONTENIDO

La mirada, dicen, es “el espejo del alma”. Digamos que posee y se carga de un contenido emocional y puede indicar el conflicto o la paz interna. La mirada nos habla. De ahí que, en principio, nunca exista una mirada neutra ya que es, en sí, un signo de quien lo porta.

El que mira, oye, juzga, siente; el que ve, al que mira, ve lo que aquel juzga, o lo que siente, y esto se refleja a su vez en él o ella. Por tanto nuestro foco neutro porta ya, en sí mismo, un contenido, que lo cargamos o subrayamos al adscribirle la emoción y sentimientos que representamos.

Esta acción realizada en el espacio descontextualizado de la escena se constituye en elemento fundamental de la narrativa espacial y de la presencia escénica del actor. Sin duda un foco, al subrayar la dirección de la mirada, genera un acento y una interpelación y ordena la narrativa geométrica del espacio.

ACCIONES 4 B

Con fondo musical-sonoro, que da ritmo y atmósfera al ejercicio, producimos composiciones corporales adscribiéndole a cada secuencia un estado emotivo preestablecido.

Variante: secuencia de encuadres, cada ejecutante vincula una emoción deseada a su composición y foco.

LA COMPOSICIÓN CORPORAL GRÁFICA

A pesar de las infinitas composiciones que puede realizar un cuerpo, estas pueden organizarse en torno a dos ejes o líneas de construcción, una orgánica –a la que nos hemos referido antes– y otra gráfica.

La composición gráfica del cuerpo en la vida cotidiana ha estado asociada a la significación de los rituales políticos, religiosos, deportivos y militares. Ya que la abstracción de un gesto gráfico y su reproducción corporal implica la adhesión del cuerpo a un signo predeterminado y consciente, no es un gesto orgánico.

Sabemos por qué levantamos el puño izquierdo, o saludamos militarmente llevando la mano a la sien. De la misma manera cuando juntamos nuestras manos para rezar, o un sacerdote bendice con el signo de la cruz, posamos nuestra mano en el corazón, o levantamos nuestros brazos para señalar nuestra rendición.

La gráfica del cuerpo en su esquema social conlleva la desestructuración de nuestra organicidad, subrayando un contenido ritual o emotivo a través de una gestualidad asociada a un signo.

Así también en términos de ficción escénica, la elaboración corporal de signos gráficos nos lleva a construir significados subtextuales y a inventar

gráficas propias para nuestro relato corporal. La gráfica del cuerpo actoral no se refiere simplemente a la grafica formal de la gimnasia sino a aquella en la que subyace un contenido emotivo, abstracto, metafísico.

En esta forma de composición, el cuerpo se presenta como un elemento gráfico, geométrico, instalando una acción y un significado. El *Hombre de Vitruvio*, el clásico dibujo davinciano, es la imagen de una composición gráfica, el cuerpo en cruz. La composición gráfica nos lleva a las convenciones del cuerpo abstracto, donde sus líneas, ángulos en relación a las líneas y ángulos del espacio conforman un todo.

En escena el rol del actor es dar a cada composición grafica, un contenido y una emoción, estableciendo un signo distintivo corporal. La gráfica en estos ejercicios no es considerada desde el trabajo del mimo ni de la ilustración corporal.

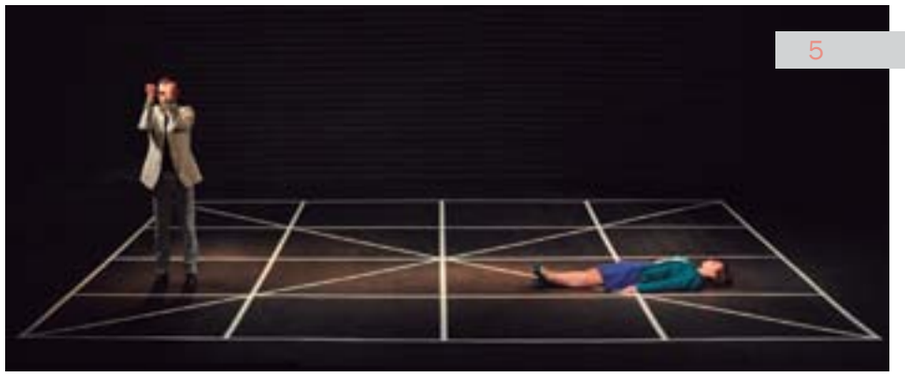
La composición gráfica surge desde la composición orgánica y vuelve a ella, estableciendo en su acción y desplazamiento hitos en su accionar.

ACCIONES 5 *DVD: T05*

Composiciones orgánicas y de gráfica corporal

a) Composiciones gráficas:
Los participantes de a uno entran al área de trabajo, proponen diversas composiciones gráficas en relación a focos y el espacio, realizar tres en desplazamiento y tres en el lugar. Luego los participantes establecen entre varios, una coreografía gestual gráfica (secuencias, desplazamientos intercalados, en el lugar, en conjunto) en relación a la atmosfera y ritmo dado por una composición musical.

b) Composición gráfica y orgánica
El ejercicio intercala el uso alternado de las dos composiciones.



En esta composición escénica, establecemos primero la composición orgánica desde la cual surge la gráfica; esta se deshace y retoma una composición orgánica; realizamos varias secuencias sin salir de la escena; quedan al final de la secuencia tres-dos o un intérprete. Nuestro desplazamiento puede establecerse sin desarmar la composición.

Ej. Avanzo con mis manos estiradas y foco sobre ellas y al frente.

Para evitar la sensación de secuencia fotográfica –imagen uno, desplazamiento, imagen dos– recordamos que las composiciones pueden variar desde un mismo lugar, o que al desplazarnos, la dirección del foco no va necesariamente en la misma dirección del eje del cuerpo.

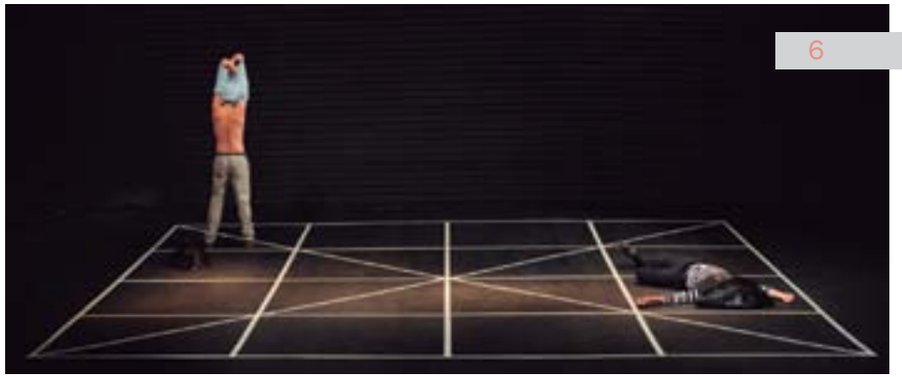
COMPOSICIÓN ORGÁNICA-GRÁFICA Y VESTUARIO

Sin duda nuestras vestimentas son un signo determinante en señalar a quién, o qué representamos. El vestuario señala estrato social, jerarquía, personalidad psicológica, nivel cultural, moda, reflejo de condición y estado emotivo del intérprete, épocas, texturas, volúmenes, color, e innumerables otras características metafóricas-psicológicas-sociales.

Todos los ejercicios señalados cambiarán su sentido y capacidad de interpelación, según las vestimentas de los intérpretes.

Lo que nos interesa en esta sección, es que en las composiciones corporales orgánicas o gráficas, se considere el vestuario con el cual están en escena, como un elemento más en el desarrollo de las composiciones corporales.

Los modos en que nos apropiamos de las vestimentas y cómo las manipulamos inciden en la percepción de los estados, en los diálogos y situaciones que sugerimos a través de la imagen.



A su vez la composición interactuando con la vestimenta señalará los espacios cubiertos y descubiertos de nuestro cuerpo, fragmentando en su secuencia los lugares de desnudez, generando gráficas corporales a través del movimiento kinésico. Por ejemplo; levantamos nuestra camiseta, descubriendo nuestro torso, y cubriendo el rostro.

Las acciones de los ejercicios anteriores, en una secuencia de cuerpos desnudos, también nos narra desde la abstracción del cuerpo humano en un espacio, llevándonos a la lectura de los contenidos que manifiestan esos cuerpos, remitiéndonos a nuevos lugares y atmósferas. Si bien en este libro estamos desarrollando el lenguaje previo o subtextual de la narrativa espacial, nos interesa subrayar lo anterior.

ACCIONES 6 *DVD: T06*

a) Composiciones gráficas y orgánicas en relación a la vestimenta de los participantes.

b) Uniformidad de vestuario: hombres de traje formal y mujeres de vestido largo. Todos con ropa deportiva, todos con ropas invernales, todos de uniformes institucionales, todos en ropa interior, todos definiendo una época (años setenta o cuarenta) o clase social o una subcultura juvenil, etc.

c) Diversidad de vestuario en escena y composiciones, la búsqueda de narraciones espaciales espontáneas a partir de las combinaciones que surgen: un ejecutante de enfermero, otro en traje de motociclista, un tercero con guantes de box, alguien en jeans y torso desnudo, etc.

d) Intercambio de vestimenta entre los participantes, reestructurando los signos escénicos con los vestuarios reapropiados: cuatro intérpretes realizan primeras secuencias, luego en escena se despojan de su vestuario y se apropian de cualquiera de los otros participantes.

Si bien los ejemplos son aleatorios, al introducir el vestuario en los ejercicios, sea en uniformidad o diversidad, construimos atmósferas,

conceptos, narraciones, que nos producen una gama de asociaciones, al imprimir en cuerpos actorales íconos identificatorios que generan una multiplicidad de percepciones, diálogos y sentidos, de acuerdo a las vestimentas escogidas.

La intención del ejercicio no es profundizar en lo anterior, ya que entraríamos a la esfera de construcción de ficciones en relación a un montaje, los que nos llevaría a abarcar los conceptos del diseño de vestuario escénico, que es un texto o lenguaje propio de la teatralidad, parte inherente de las poéticas de la dramaturgia espacial.

CUERPO Y NARRATIVA GEOMÉTRICA DEL FORMATO

Hemos señalado algunos conceptos que definen la composición en relación al dibujo del cuerpo y sus focos. Para profundizar esta narrativa es fundamental relacionar sensiblemente nuestro dibujo corporal en diálogo con la geometría de la escena, sus planos, diagonales, etc.

Los límites de nuestro rectángulo confinan lo que está dentro del campo y fuera del campo de una acción, además estos conforman un espacio de temporalidad que genera la convención de inicio o fin de situaciones, al entrar o salir de ellos. Dado que existen varios rectángulos al interior del rectángulo macro de la escena, la narrativa rectangular permite la lectura de inicios y finales al interior de cada uno de estos.

En el diseño del espacio rectangular, se tiende a asociar el vértice de la izquierda con el punto positivo y el vértice del área derecha con el negativo.

A partir de esta lectura, los desplazamientos de izquierda a derecha son vistos conteniendo una carga positiva de la acción: triunfo, alegría, etc. en cambio los de derecha a izquierda parecen adquirir una carga más dramática. Así, tradicionalmente, una toma cinematográfica de un ejército que ataca

contenía mas fuerza si era filmado de izquierda a derecha del rectángulo-pantalla, y el retorno de los vencidos tenía más patetismo si la toma era de derecha a izquierda, mientras que las líneas diagonales de la perspectiva nos entregan los puntos de fuga.

En el antiguo teatro de *divos*, en la escena a la italiana, el primer actor hacia "toma de escena"-es decir, entraba- desde el vértice positivo desplazándose por la diagonal hasta el centro del escenario, generando un área de juego en el triángulo del primer plano de la escena.

En este concepto tradicional de teatralidad, la entrada del actor, por la diagonal del vértice positivo del escenario implicaba un mayor protagonismo y en su salida utilizaba el vértice derecho. Así, para el equilibrio escénico, el antagonista hacía su aparición por el vértice negativo. Al situarse el intérprete en cualquiera de estos vértices logra que todos los focos del espectador sean dirigidos hacia un mismo punto.

Si nos situamos desde el lugar de la visión del espectador, implica que todos los focos se orienten en una misma dirección, si es el lado derecho, positivo, evocará la idea de inicio de lectura.

El actor, al situarse al centro, genera que un tercio de la sala izquierda mire desde el flanco izquierdo, los del centro de frente y el otro tercio desde el flanco derecho, uniéndose las líneas de visión en el triángulo de la escena, permitiendo o facilitando una concentración de energía en ese punto.

A su vez, la llamada posición "de tres cuartos" del cuerpo facilita el movimiento corporal sobre su eje, interpelando a los diferentes lugares de la sala sin necesidad de desplazarse, de la misma manera que cuando se dirige a los intérpretes que están en los diferentes planos del escenario.

La utilización de la geometría del formato es inherente a todos los gestos históricos de la composición escénica, en el intento de generar la convención de una representación. Las líneas del espacio rectangular unen los cuerpos en la escena estableciendo tensiones, y diálogos.

A continuación, indicaremos las más notorias:

— Las diagonales

Las mayores líneas de tensión son las que se proyectan al situarse los cuerpos en la trayectoria de una diagonal. Dos intérpretes que se sitúan en la misma diagonal dan una sensación de mayor tirantez espacial a esa relación, o a la situación descrita: una amenaza, un encuentro, una despedida, un duelo. A su vez, son líneas que tienen una mayor fuga, considerándoseles por ello, líneas de fuerza del espacio.

— Los triángulos y las composiciones piramidales

Las diagonales trazan triángulos al interior del espacio, permitiendo la visualidad de composiciones triangulares o piramidales, generando puntos de tensión proyectados al interior o al exterior del espacio. En la composición "punta de lanza" jerarquizamos la presencia actoral según ubicación, planos y ejes de los actuantes. La simultaneidad de composiciones piramidales produce múltiples tensiones, al posicionarse los cuerpos en diversas relaciones interlineales que tenderán a cruzarse o intersectarse.

— Las horizontales

Los cuerpos sobre las líneas horizontales tienden hacia la armonía, el equilibrio, la tranquilidad, el reposo: un cuerpo acostado sobre la horizontal acentúa estados de sueño, muerte, sensualidad. Tres cuerpos verticales alineados en una horizontal en el fondo de la escena nos remiten a una acción detenida, pero como estas líneas están en eje con las verticales (del plano), se traducen en la sensación del inicio, de una acción que va a suceder.

La horizontal, por cierto, nos remite al concepto de horizonte. Las horizontales dividen a su vez en planos de profundidad el escenario, generando percepciones de profundidad de campo y de múltiples horizontes.

En danza apreciamos muchas veces, los "barridos", cuerpos que entran por las diferentes horizontales, atravesando el rectángulo, generando la sensación de fundidos espaciales.

— Las verticales

Son líneas de tensión intermedias entre el efecto de la diagonal y de las horizontales. Estas líneas generan dos puntos de tensión en relación al eje del cuerpo y su presencia ante el espectador. El acercamiento frontal de un cuerpo desde el fondo al frente de la escena, o su recorrido inverso, alejamiento de espalda, genera analógicamente un efecto “zoom”, ya que un cuerpo, al desplazarse por la vertical, atraviesa los diferentes planos espacio temporales de la escena.

Al estar al interior de un espacio tridimensional, la planimetría de la plantilla de ejercicios no devela el peso de las líneas que se proyectan hacia arriba en el espacio, donde la vertical produce múltiples ejes de fuerza y estabilidad, y nos hace percibir la variación de los cuerpos en relación a su equilibrio o puntos de gravedad. Distinguimos la vertical como dirección en su planimetría y como eje en su tridimensionalidad.

Las diferentes lecturas en relación a las líneas del espacio varían según la dirección del eje corporal, su foco y la variación de sus recorridos. Un cuerpo desplazándose en la vertical con foco hacia la horizontal, hace confluir las diferentes líneas virtuales del espacio.

Al atravesar el escenario por una horizontal con foco en relación a su eje, al público o hacia el fondo, diversificará las relaciones geometría-cuerpo. Estamos refiriéndonos a tensiones abstractas, las que luego serán potenciadas y transformadas por el texto-emoción, situación-iluminación, sonido y el lenguaje escénico donde se insertan

— El círculo

El círculo nos remite a la estabilidad, la armonía, la concordancia y el respeto. Si bien abarca toda el área del rectángulo, dada nuestra construcción rectangular no suele ser dominante en la construcción de narrativas. De todos modos, su capacidad de infinito ha generado maquinarias escénicas que permiten cambios espacios temporales, como es el plató giratorio. Los cuerpos en un círculo establecen un equilibrio en relación al eje de la

figura geométrica y para que éste se siga visualizando, deben mantener las equidistancias con respecto a ese centro. Al aparecer como un concepto de equilibrio, su quiebre genera una tensión narrativa. Lo circular conlleva un infinito interno, no es una línea que se proyecta como una vertical o diagonal en el más allá de la escena. El eje del círculo corresponde al centro del rectángulo.

El giro del cuerpo sobre su propio eje constituye la mínima relación del cuerpo con el círculo de la escena. Y el desplazamiento sobre un círculo da la percepción de lo espiral o de movimientos centrífugos. La dificultad de su narrativa radica en que no tiene un inicio o un fin, no implica una entrada o salida de cuadro.

DE LA SIMETRÍA Y LA ASIMETRÍA

Las narrativas visuales producidas en el espacio siempre estarán constituidas por relaciones de simetría o asimetría. En las puestas en escena, consciente o inconscientemente, tanto la mirada externa, como la percepción interna se moverán en relación a estas dos variables.

Como complemento a los conceptos de simetría y asimetría en el espacio escénico, hablamos de desequilibrio cuando un área del escenario carga con más peso en la distribución de los cuerpos que otra área.

Los ejecutantes procederán a buscar el equilibrio espacial, a través de una distribución uniforme, un efecto de balanza equilibrada.

Hay que señalar que un espacio equilibrado tradicionalmente, no es siempre condición de un trabajo espacial logrado. Donde la percepción de equilibrio visual no se rige necesariamente por este procedimiento, sino por acciones dramáticas, poéticas de texto y la presencia escénica de los ejecutantes, así, como por su distribución geométrica espacial.

Si tenemos tres ejecutantes en el vértice izquierdo al fondo y otro ejecutante en el área contraria, nuestro foco dramático estará sobre el ejecutante solitario. En este ejemplo el equilibrio de la asimetría potencia la escena. Pero en cualquier movimiento subsiguiente la escena se potenciará por la simetría que genere, estableciendo una relación, metafísica-dialéctica.

Cada autoría escénica, descubrirá, si la percepción de su escena, o de las secuencias o de toda la puesta se centra en una visión simétrica, o asimétrica, o en las preponderancias en el juego de éstas, donde a su vez intervendrán, además del cuerpo, los volúmenes, objetos, movimientos de maquinaria escénica, iluminación o recursos audiovisuales que vayan interviniendo, modificando la relación entre estas dos variables.

SIMETRÍA - ASIMETRÍA EN LA COMPOSICIÓN CORPORAL

El cuerpo es una estructura geométrica, limitada por su fisiología para las variantes que puede generar en sus composiciones de asimetría y simetría.

El comportamiento social induce a una composición simétrica de nuestro cuerpo, que al verse ordenado, deviene reflejo de un orden social. Mientras más disciplinaria la institución social, más simétricas son las composiciones corporales exigidas: fuerzas armadas, de seguridad, juzgados, iglesias, centros de educación, empresariales, de poder político, etc.

Constatamos que en los códigos de rebeldía, de grupos juveniles, la desestructuración de la simetría corporal es asimilada como un gesto de autonomía identitaria, o de actitud antisistémica. Asimismo, en los espacios de diversión social, están socializadas las composiciones asimétricas: playas, centros nocturnos, espacios personales. En el espacio escénico estas composiciones son inherentes a la estructura del lenguaje teatral, donde profundizamos las kinésicas simétricas y asimétricas del cuerpo, e inventamos composiciones propias para la escena.

Hay tres niveles a considerar en estas composiciones: nuestra relación simétrica y asimétrica con el espacio, con nuestro cuerpo y con los otros ejecutantes.

En relación a las áreas de la escena rectangular, recordemos que nuestro espacio de trabajo está configurado a su vez por dieciséis subrectángulos y que cada uno contiene en sí todas las figuras geométricas, vistos ya sea por unidad o por agrupación de áreas internas rectangulares: la división en dos áreas rectangulares izquierda-derecha, o en cuatro áreas, dos de fondo, dos de frente, etc.

Lo importante aquí no es tanto la imposición de estructuras formales para el análisis, sino la comprensión de las posibilidades que se abren, al poder adjudicarles a cada área un espacio de temporalidad diversa, permitiendo la coexistencia de universos paralelos y ficciones escénicas simultaneas y alternas dentro del rectángulo general.

Los puntos positivos, negativos, diagonales, horizontales y las otras distinciones geométricas existen, a su vez, al interior de cada rectángulo contenido en el encuadre general, de ahí lo infinito de las posibilidades de una narrativa visual.

ACCIONES 7 *DVD: T07*

a) Preparar, con el apoyo de una estructura musical, una plantilla espacial donde, al modo de una progresión casi coreográfica, se intercalen y fundan composiciones y desplazamientos en el espacio, en relación a la combinación de formas lineales y subdivisión de áreas.

b) Composiciones con cuerpo vertical-orgánico o gráfico, desplazamientos con respecto a las diagonales, luego horizontales y verticales, generando una coreografía espacial.

c) Composiciones con uso de lo triangular y circular en el espacio.

d) Composiciones subrayando los equilibrios de simetría y asimetría de los cuerpos y del espacio.

Variantes:
En el desarrollo del ejercicio, todos los ejecutantes, sea en las mismas áreas o distribuidos, pueden construir algunas composiciones corporales idénticas a los otros ejecutantes, como en un juego de espejos.

Ejemplo: Cuatro ejecutantes entran desde el fondo, se detienen, generando la misma composición, se desplazan en diversas direcciones, se sientan de la misma manera, con un mismo eje, etc.

Las variaciones de esta simetría corporal, espejo, es que la distribución espacial sea diferente pero la composición corporal idéntica.

Variante: al interior de las secuencias de simetrías y asimetrías, establecer instantes de simetrías corporales idénticas.

Deducimos que en las dinámicas de las composiciones interactúan varios planos, simultáneamente. En la aplicación de estas acciones, no implica, poblar el espacio en toda su extensión, consideramos: los vacíos, distancias, tensiones, y agrupamientos.

Al componer en el espacio tenemos la tendencia inconsciente de adjudicarle de antemano al espacio un lugar concreto, no abstracto y construir composiciones que denoten un reflejo de situaciones de acuerdo al uso de nuestros espacios habituales (todos alrededor de una fogata, en una pieza, en una iglesia, en un paradero, en la playa). Las composiciones en relación al espacio y la posición del otro dentro de éste, deben tender a generar figuras que no sean ilustrativas de situaciones cotidianas.

Cuando representamos un lugar, podemos también construir la abstracción de esa ilustración, utilizando las coordenadas de la geometría espacial y no necesariamente en relación a la geometría de la realidad. El

lenguaje escénico construye sus propias situaciones de diálogo espacial y de representación de los lugares de ficción. En la “realidad” no diálogo con otro, cuando nuestros cuerpos están de espaldas y situados sobre una horizontal, por ejemplo.

La convención de lenguaje escénico permite la deconstrucción de la geometría social de las relaciones cotidianas, entregándole otras estructuras que derivan del espacio vacío y que nunca existirán como tales en nuestro entorno. En escena producimos la descontextualización de una situación y no implícitamente las condiciones composicionales de su referente de la realidad.

De ahí el desarrollo de estos ejercicios, que nos acercan a una relación íntima con el espacio y nos permiten construir nuestras autorías escénicas. Al relacionar primero los cuerpos con su geometría y la del espacio escénico, inventamos otras relaciones emotivas y sensoriales, atribuyéndole a nuestra relación con el espacio una connotación afectiva, permitiendo el surgimiento de un lenguaje corporal, propio de la escena, que nos revela estados y emociones a partir de otras ilustraciones, construyendo una narrativa espacial con nuestro cuerpo, otorgándole una apropiación y una definición, a una narrativa que nos hace viajar hacia otros rincones o representaciones de nuestros estados.

DEL CUERPO ACTORAL EN EL ESPACIO
LA POÉTICA DEL CUERPO

El cuerpo sobre el espacio escénico no es nuestro cuerpo cotidiano, el que representamos, sino uno escénico. Esto no implica que un actor tenga que poseer ciertas características físicas predeterminadas, pero sí debe ser capaz de transformarse en un ícono gestual emotivo.

No es relevante que un intérprete en su cotidianeidad camine desarticulado, no sea erguido, esté con sobrepeso, sea tímido, o hable despacio, ya que ahí estamos frente a las condiciones propias de un cuerpo que es reflejo de una historia y de una personalidad. No es de interés del arte cambiar personalidades que se han construido desde un entorno social.

Pero es esencial que en la escena el actuante pueda reinterpretarse, modificarse, apropiarse de una kinésica y de estados, interpretando cuerpos que no sean de su género, su edad, o de su condición, y logre encarnar al cuerpo enfermo, sicótico, agresivo, sensual, tímido, de una época o de una simbología dramática o arquetípica (el tiempo, el universo, el átomo, la mente, etc.).

Un actuante tiene como objetivo en su trabajo desdoblar su cuerpo y volverlo actoral, ser creador de ficciones corporales, de la misma manera que cuando interpreta emociones que no corresponden a su forma de manifestarlas, y descubrir los mecanismos que entran en juego en este lúdico esfuerzo de hacer actuar el cuerpo.

En este contexto, un training físico no ayuda a la interpretación si este entrenamiento es visto sólo como forma y olvida que el cuerpo actoral es forma y contenido a la vez, y que su adiestramiento debe procurar entregarle las herramientas para conducir su descontextualización y volverlo ficcional.

Cuando hablamos del cuerpo en el espacio escénico para estos ejercicios, nos referimos a éste antes de que se constituya en un personaje

dramático, hablamos sólo de las características y movimientos de esté dentro del rectángulo representacional, aunque la sola presencia de un cuerpo sobre el escenario se constituye para el espectador como un personaje, a pesar de que no esté representando a nadie más que a su propio cuerpo como signo.

Dado que está sobre el espacio escénico, sus vestimentas, corporalidad, o miradas establecen el inicio a la convención de una ficción.

Al enfrentarnos a un cuerpo en el espacio escénico, mirando el infinito esto se percibirá como el inicio de una obra, el cuerpo escénico deviene un actuante, más allá de la intención del ejecutante.

El cuerpo en el espacio es una figura plástica, evocadora, contenedora de emociones; nos remite a situaciones y genera por su estar y movimiento, acciones internas y externas.

Es una figura encuadrada, abstraída de su entorno, frente a la cual podemos detenernos, observar, indagar. De la misma manera que podemos deleitarnos durante minutos frente a la presencia de una escultura, la composición actoral en el espacio produce en el espectador la visualización de su propio cuerpo, cuerpo visto desde el deseo, desde el rechazo, desde la edad y el tiempo que representa.

El cuerpo como espíritu, como materia, como encarnación de la especie.

Desde la escena el cuerpo provoca, seduce. Es la vida encarnada y lugar también de la muerte, de las pasiones, del horror, de la autoridad, del amor.

Una posible tendencia de un intérprete es ser tan sólo portavoz de la palabra, una palabra escindida de su cuerpo, una palabra que emerge de las cuerdas vocales y de las intenciones que estas palabras conllevan, donde su cuerpo ilustra lo que las palabras señalan, como un eco funcional social de

lo hablado, sin usar su cuerpo como el otro texto de un texto. El actor debe estar consciente de que cada frase es una frase de su cuerpo, cada idea es una idea que encarna su cuerpo y cada emoción existe en él.

En el cuerpo del actor habita la situación, el diálogo, la emoción, antes que su voz lo enuncie y estos serán modificados por el estado de su cuerpo Su creación consiste en hacer actuar a ese cuerpo en relación al texto que interpreta, a los silencios de éste y al sin fin de imágenes que transcurren por su mente.

Su creación es también generar gestos que no corresponden necesariamente a la ilustración formal, cultural que este texto conlleva. Decir: “¿cómo estás?” o “te quiero” implica un infinito de versiones corporales.

Un cuerpo que representa contenidos se imbuye de composiciones que nos hablan de la situación y la emoción que están modificando a ese cuerpo. Podemos percibir lo que sucede al interior de él de acuerdo a cómo éste se construye. Sus emociones y su relación espacio temporal construirán una narrativa corporal.

Distinguimos al cuerpo triste de un cuerpo erótico, de un cuerpo sensual, de un cuerpo enfermo, de un cuerpo torturado; a un cuerpo que refleja poder, de un cuerpo luminoso, o de un cuerpo neurótico. Es el actor quien construye la narrativa de este cuerpo, logrando que atraviese por los diferentes estados que debe representar.

Pero como estamos en el área del arte, donde la descontextualización o la reinterpretación de nuestro imaginario también entran en juego, la representación de un cuerpo enfermo o torturado no es necesariamente la expresión del referente cotidiano o cliché que tenemos de ese estado.

El proceso de creación deconstruye los signos, los vuelve abstractos, simbólicos, conceptuales, hiperreales. La actuación espacio-corporal nos lleva al mundo infinito de la creación, de la manifestación del subtexto, de lo

literal del texto o de su contradicción. El cuerpo como texto, los gestos como subtextos. O viceversa.

El subtexto en la composición corporal nos permite generar otros signos, que reflejan estados internos, que volvemos visibles. Existen los subtextos, que son construcciones del alma reflejada en el cuerpo, determinados por un gesto artístico y que no derivan de los subtextos de las expresiones culturales, sino del lenguaje de la escena.

El cuerpo interpela, llama, comunica, genera sensaciones, conduciendo al espectador desde la energía de sus acciones. Un actor desarrollará diferentes mecanismos para interpelar, pero también las autorías escénicas aportan sus códigos actorales para construir esta interpelación.

Estos ejercicios actorales tienen la intención de percibir y presentar el cuerpo en el espacio para una actuación corporal, que construya relaciones narrativas con el espacio y trasmita desde, esta otra dimensión, una gramática corporal que manifieste una opción para ser percibida desde quien lo observa. Con la finalidad de que un ejecutante, tome conciencia desde el interior del espacio, del modo como la narrativa se modifica, según su accionar, su posición, composición espacial, su relación con los otros participantes, y el dibujo escénico general que construye, manejando la lectura del encuadre global, desde el interior del espacio.

Un fotógrafo o cineasta construye sus encuadres, desde el rectángulo de su visor, registra la composición y la fragmenta, determina y construye su narración en la suma de esos encuadres. En el espacio escénico es el cuerpo quien es su propia cámara, al mover los planos, selecciona sus encuadres y maneja la estructura narrativa rectangular, determinando la percepción externa.

Al distinguir algunos aspectos de nuestra gramática corporal y su funcionamiento dentro del espacio, abriremos otras perspectivas para asociar el cuerpo con el texto y otorgarle a su ficción diversas aproximaciones en su

construcción escénica. Se trata de visualizar el cuerpo-espacio-tiempo como enhebrado con el espacio tiempo del texto y lograr construir la coreografía cuerpo-texto-emoción, para desarrollar una fracción de la poética del espacio que, en simbiosis con la poética del texto, construirá la narrativa de la obra.

UNA HISTORIA PASA POR LA HISTORIA DE UN CUERPO-ESPACIO QUE LO REPRESENTA

El espacio escénico al dividirse en planos, segmentos, líneas, tensiones, simetrías y asimetrías constituye una narrativa subliminal que construye situaciones escénicas, diálogos y sus oposiciones.

Comienza una construcción dramática autónoma. Autónoma en tanto que más allá de nuestras intenciones, por la sola composición de cuerpos en el espacio y su evolución percibimos una narración. De ahí que éste sea un lenguaje base de toda composición dramática.

ACCIONES 8

DVD: T08

El siguiente ejercicio nos devela cómo la presencia corporal, ritmo y desplazamientos en el espacio construyen situaciones y relaciones que surgen sin una intención previa, sino sólo porque nuestro accionar espacial comienza a dibujar percepciones legibles.

Cuatro a seis participantes:
a) Ejecutante 1 entra al espacio. Compone, define su foco. Segundo participante genera foco en 1. Tercer participante hace foco en participante 1 o 2. Cuarto participante hace foco en cualquiera de los tres anteriores.
Segunda secuencia: Reinicia el movimiento ejecutante 1 y así sucesivamente hasta que el grupo completa cuatro secuencias.

Variantes: Entradas y salidas, no necesariamente individuales, focos se diversifican hacia alguna tipología deseada, número de secuencias libre. Al

realizar el ejercicio anterior nos percataremos de que hemos construido una narración: el espectador descifra según su percepción la situación expuesta.

b) El grupo repite el ejercicio manteniendo los mismos desplazamientos y composiciones, pero esta vez cada uno le agrega un texto improvisado, correspondiente a cada movimiento improvisando, es decir, el texto que le sugirió la secuencia de imágenes.

Para el primer participante su texto será un soliloquio. El texto debe contener el desarrollo de una idea, no remitirse a monosílabos, ni a ilustrar lo que se realiza. La situación presentada será modificada por los textos improvisados, pero cada uno de estos ejercicios puede contener una infinidad de textos, modificando su lectura espacial.

Recordemos para las improvisaciones que el texto hace existir lo que nombra, la situación o un conflicto: un participante, al decir: “Querido padrastro”, “Doctor, ayúdeme” o “Amado mío”, señala al otro como tal, así como al nombrar un conflicto o lugar lo hace aparecer: “Mira cómo se quema vuestro hogar”, “Salgamos de este refugio”, etc.

Este ejercicio, al aplicarlo en los talleres de escritura escénica, propicia que los que observan elaboren textos que les sugieren las situaciones y diálogos espaciales. Desarrollan un diálogo, silencio o monólogo, para cada movimiento y para cada ejecutante. En este proceso surge un sinfín de ficciones, a partir de los escritores presentes. Luego se les solicita a los ejecutantes repetir la secuencia con los textos escritos.

LA DRAMATURGIA DEL OBJETO

Hasta ahora nos hemos limitado a definir relaciones del cuerpo con el espacio y no hemos introducido ningún objeto en el escenario. Para continuar en nuestra construcción de poéticas de espacio, le sumaremos al trabajo de la dramaturgia del cuerpo, su unión con la dramaturgia del objeto.

La construcción de objetos por el ser humano, aparece como una de las primeras elaboraciones que diferenciaron al homo sapiens de sus cohabitantes animales en este planeta.

Nuestra especie se reconoce por su producción objetual y entendemos el desarrollo de las civilizaciones en relación a la complejidad de los objetos que ha creado. Nuestra vida está rodeada de un modo abismante por un sinfin de objetos y nuestra existencia depende de ellos. A través de los objetos nos comunicamos, amamos, nos exterminamos, desarrollamos deseos, saberes. En nuestra apropiación les hemos otorgado cargas emotivas, sensoriales, religiosas, políticas, los hemos impregnado de vida, de signos, de poderes.

Hay un ejercicio tradicional que consiste en pedir a cada participante que traiga un objeto que para él tenga un valor especial y nos cuente su historia. Lo señalo ya que a través de este ejercicio vemos cómo el objeto aportado va creciendo en su dimensión, cómo está imbuido de emoción, recuerdos, valorizado, y nos da una señal de la fuerza sensitiva de un objeto en la escena.

El culto al objeto es algo inagotable.

Hemos construido millones de objetos tanto de uso funcional como decorativo, a dichos objetos les hemos dado continuidad y desarrollo a través de la historia y hemos impregnado en ellos las diversas miradas de las culturas de un planeta. El objeto se ha desarrollado definiendo las clases sociales, las edades, los sexos, lo urbano y lo agrario.

La forma como disponemos de ellos, como los combinamos, va creando nuestro espacio, nuestra atmósfera, nuestra otra personalidad. La habitación, tal como un espacio escénico, refleja un estilo, una personalidad, según la calidad y distribución de los objetos que contiene nos habla de quien la habita, denota edad, clase social, lugar, cultura y subcultura a la cual adscribimos (urbana, étnica, rural, juvenil, hippie, tecno, etc.) y nos entrega estados: habitación alegre, depresiva, acogedora, miserable, perturbadora, pacífica, agresiva.

Hay objetos de nobles, mendigos y millonarios, adornos masculinos y femeninos. Hay objetos de niños, adolescentes y ejecutivos.

Es inalcanzable realizar la tipología de los objetos, tan sólo imaginemos la diversidad y usos cuando hagamos un recorrido por los centros comerciales, dispensadores de objetos.

Nuestras vestimentas y accesorios, sin duda, se encuentran entre los objetos que más nos definen, rodean y determinan.

La naturaleza y las construcciones del hombre las reproducimos, una y otra vez, en millones de objetos; es como si quisiéramos apropiarnos del universo a través de ellos. Un objeto se regala, se envuelve, se valoriza; algunos de ellos constituyen ya el álter ego de muchos.

En el objeto el tiempo se detiene y nos permite reconocer la existencia del pasado: nuestros juguetes, el regalo de los amores, de los familiares, de personas ya idas o ausentes.

Cuando desaparecemos tan sólo quedan como rastro, la huella material de nuestro paso, los objetos con los cuales nos relacionamos. *Su sillón, su cama, sus anteojos, su cartera, sus libros, su diario de vida, sus colecciones, las fotografías, la voz grabada, la cinta que filmó.* Testimonio del último resabio material de una existencia. El paso del tiempo hace desaparecer nuestro cuerpo y las épocas. Son los objetos las construcciones

arquitectónicas, las que nos dan cuenta de la existencia material de un pasado. De la misma manera que los textos dramáticos y literarios son los resabios de existencias previas.

Los objetos adquieren una “inmortalidad” temporal, que le está negada al ser humano. Nuestros museos son una acumulación objetual de culturas y épocas, donde reside la huella dejada por nuestros predecesores. Son la memoria y el patrimonio de la especie.

No analizaremos acá la alienación que el objeto ha generado en el ser humano, menos cómo suplimos con el sillón Luis XVI falso un deseo de escalamiento social, cómo las clases sociales pueden sentir una ascendencia al comprar “lo mismo” pero de menor calidad, o cómo el objeto se ha vuelto *kitsch*, de mal gusto, elitista, superfluo, desechable, o cómo la moda valora tal o cual vestimenta, ni menos entraremos en las reacciones éticas, psíquicas, que nos genera su posesión, y aún menos en sus características mágicas, al atribuirles poderes trasmisores de buena o mala fortuna.

El objetivo es tan sólo constatar cómo el objeto es inherente al desarrollo del arte y a la percepción de nuestro entorno, y cómo su reordenamiento tiene incluso connotaciones políticas.

De ahí que el objeto en el espacio complementa, informa, define, interpela y llega a ser un co- actor insustituible.

LA DESCONTEXTUALIZACION DEL OBJETO

Cuando decidimos introducir un objeto al escenario llevamos un mundo con él. Todo elemento objetual que se incorpora dentro de un encuadre constituye un referente, un signo y está ahí para señalarnos una pista, lugar, atmósfera, posesión, memoria, diálogo.

El lugar del objeto en el escenario es único y las formas de su descontextualización son parte de la historia del lenguaje escénico. De la manera como un actor ha manipulado un objeto, o un director lo ha descontextualizado en escena, podríamos realizar la historia paralela de las formas de representación del teatro universal y descubrir las diferentes tipologías de actuación a partir de cómo el cuerpo ha manipulado y significado el objeto en la escena.

Es importante señalar que si bien el teatro construye artefactos escénicos para re-representar los objetos de nuestro entorno, entran más bien en la categoría de objeto decorado, escenográfico, construido como utilería, o como escenografía: la mesa gigante, las casas en miniaturas, etc.

Los ejercicios de la dramaturgia del objeto aquí descritos, trabajarán solo con la descontextualización del objeto concreto, real, no con su imitación o fabricación en utilería. No es por que los objetos de utilería no constituyan una dramaturgia objeto-cuerpo, es más bien que esto correspondería al estilo de una puesta en escena particular.

El cuerpo en escena no existe sin objetos, y aún desnudo, hay una estructura que lo envuelve, un foco que ilumina, un espacio ya construido.

LA NARRATIVA ESPACIAL DEL OBJETO

Cuando un tren eléctrico recorre la escena o una radio solitaria emite una canción, o cuando hay cuatro butacas de cine cubiertas de fardos de trigo y un cuadro roído, su presencia nos introduce y da inicio a la narrativa visual de la ficción. En estas composiciones está solo el espacio y un objeto, dos soportes narrativos que hablan por sí solos desde su poética, desde su metafísica, y nos remueven nuestros sentidos, nos evocan sensaciones, nuestra memoria tanto personal, como histórica.

La presencia de los objetos genera una acción dramática e intervenimos su significado escénico situando a su alrededor otros objetos. Los que nuestra sensibilidad nos evoca, los que el texto nos sugiere.

Ej.: Un mueble tocadiscos, su tornamesa gira y los discos de vinilo van cayendo; sobre el mueble, una jaula con un canario.
Tres balones de gas y un televisor transmitiendo noticias.
Una mochila al lado de un juguete.
Una lámpara de pie encendida, un libro abierto y un teléfono descolgado.
Un acuario, y en la diagonal, un refrigerador volteado.

No nos interesa desentrañar significados, solo atestiguar cómo el objeto descontextualizado nos habla, propone atmósferas, emociones y construcciones dramáticas. El objetivo de este capítulo es enfrentarnos a los objetos que nos rodean, y considerarlos desde su potencial artístico.

CUERPO Y OBJETO

El objeto se relaciona con un cuerpo, compone con él, es parte de una situación, del texto, evoluciona y permite la construcción de acciones escénicas.

A través del siguiente ejercicio, veremos que de acuerdo al objeto que acompaña a un cuerpo en el espacio, la lectura de la situación y el estado emotivo que nos evoca varía sin que el intérprete cambie su composición.

ACCIONES 9 *DVD: T09*

Ej.: Pedimos a un ejecutante realizar una composición orgánica en el espacio. Situamos en su entorno un revólver. Este encuadre, cuerpo y revólver, nos evocará una serie de sensaciones relacionadas con esa imagen: se va a suicidar, va a matar a alguien.

A la misma composición corporal, agregamos un peluche en su entorno espacial. La evocación emotiva de la situación cambiará radicalmente sin que el intérprete haya realizado ningún gesto para generar lo anterior.

Así sucesivamente, iremos cambiando el objeto y cada vez nuestra lectura emotiva se modificará.

El cuerpo y una caja de música
El cuerpo y un casco de moto
El cuerpo y una mochila
El cuerpo rodeado de caracoles
El cuerpo y un montículo de piedras
El cuerpo y una guitarra, etc.

Indistintamente cambiaremos el objeto y nuestra percepción de la narrativa escénica se transformará sin que la composición del intérprete varíe, demostrándonos que en esta relación el objeto es un coprotagonista indispensable para la comprensión de una situación escénica.

Las composiciones espaciales de un cuerpo con un objeto, y las acciones escénicas que construyen, será lo que indagaremos en este capítulo; al cuerpo descontextualizado le sumaremos los objetos descontextualizados.

Este procedimiento del gesto de creación en la construcción visual nos permite elaborar un sinfín de poéticas de espacio para la materialización de las imágenes que el universo de un texto nos sugiere o las imágenes que queremos adscribirles a un texto para diversificar su lectura, o tan sólo por la intención de situar a la imagen como el otro verbo.

Podemos señalar algunos ejemplos desde su abstracción:
Ej.: Una pizarra en el suelo, un cuerpo sobre ella escribiendo, una mujer, de su mano cuelga una máquina de afeitar eléctrica, una niña salta al cordel.
Una joven con un bate de béisbol, una bicicleta en el suelo, una mujer lee, una muñeca mecánica atraviesa la escena.

Las combinaciones de espacio, cuerpo y objeto son infinitas, como nuestro imaginario. Pero estas composiciones generaran un estilo, una estética de acuerdo a su distribución espacial y su evolución, ya que el teatro no es una fotografía y las composiciones van desarrollándose en el tiempo y construyendo las acciones secuenciales que arman la narración final.

La percepción del objeto descontextualizado como un objeto sígnico evoluciona en relación a nuestro arte de figurar, representar, a través de nuestra historia. Podríamos descifrar la historia de los estilos escénicos, de acuerdo a cómo, en cada periodo, la escena ha concebido sus relaciones entre cuerpo, objeto y espacio.

No haremos mención en este registro de la dramaturgia del objeto relacionada con el arte de las marionetas, ya que éste pertenece a un género teatral en sí, de amplias modalidades y raíces en las diferentes culturas de nuestro planeta y nuestro recorrido en este libro no tiene la intención del análisis de formas de presentación ya estructuradas.

A continuación, un desglose simple de las acciones escénicas y las formas de descontextualizar un objeto en relación al cuerpo en el espacio teatral, y como estos gestos se asocian a estilos de los diversos lenguajes escénicos.

CUERPO Y OBJETO EN RELACIÓN FUNCIONAL

El objeto funcional se descontextualiza en la escena, manteniendo una utilidad literal para la que fue construido; el actor realizará sus acciones escénicas según esta funcionalidad. Una plancha para planchar, un vaso para beber, una lámpara para decorar, los anteojos para limpiarlos, un libro para leer.

Ej.: Una silla en escena cumplirá la misma función que en nuestro entorno cotidiano y el cuerpo del actor dispondrá de ella de acuerdo a las formas culturales existentes, no se le dará un valor de “artefacto artístico”, ni generará acciones escénicas con el objeto más allá de las predefinidas por la funcionalidad de ese objeto.

Sin duda, en su descontextualización nos subrayará color, diseño, época, estilo, y sólo nos remitirá a un lugar correspondiente a la ficción, silla de comedor, silla ejecutiva, silla rústica para el campesino.

En este contexto el objeto se manipula desde una descontextualización literal y el intérprete realizará las composiciones con él de acuerdo a su uso cotidiano, utilizándolo como subtexto del estado-status o psicología del personaje: la energía con la cual doblará o se sonará con el pañuelo, cómo quebrará un plato para denotar su agresividad o la manera de desabrocharse el vestuario para mostrar sensualidad o hastío, es el primer nivel de la descontextualización, reflejando un uso cotidiano. En breve, la relación cuerpo-objeto-funcional es fiel al espíritu por el cual fue construido. Si describiéramos esta relación cuerpo-objeto, la adscribiríamos a una escena naturalista, donde el fin de la representación es ser espejo de la “realidad”.

No propondré ejercicios con respecto a este uso ya que, además de ser culturalmente inherente, es parte de la convención más habitual de la representación. Sin embargo, la aplicaremos cuando nuestra composición funcional con el objeto se dé en el contexto de una descontextualización plástica o conceptual: alguien tira piedras a los focos del teatro, o teje al interior de una acuario, o se peina sobre una instalación lumínica.

LA DRAMATURGIA PLÁSTICA DEL OBJETO-CUERPO

El objeto, reapropiado desde su descontextualización plástica, implica relaciones que son propias de un lenguaje escénico y nacen desde él, y no como simple reproducción de nuestra relación funcional. De la misma manera que en la escritura literaria asociamos palabras para generar ideas y atmósferas que no provienen de nuestro uso como lenguaje social, “mi casa es un mar de espejos”, el abordar el cuerpo y el objeto como plástica escénica genera el mismo fenómeno.

Retomando el ejemplo de la silla como elemento funcional, al ser utilizada de forma plástica, el objeto se impregna de una atmosfera dramática: Ej.: La silla en la horizontal, a la distancia un cuerpo la enfrenta. La silla volteada al fondo del escenario, en la diagonal un cuerpo recostado. Sobre el asiento de la silla un rostro apoyado, su brazo sobre el respaldo.

Ninguna de estas imágenes corresponden a nuestra visualidad cotidiana, ya que están interferidas por una deconstrucción donde objeto y cuerpo nos generan una poética espacial. Ej.: Una motocicleta, una mujer desvistiéndose, a su lado un hombre con un cactus.

La función de una poética es generar asociaciones en el espectador, donde la ausencia de una literalidad lo lleve a participar con sus sentidos en la percepción de estas composiciones. Las asociaciones de las imágenes, en sí y en la suma de sus secuencias, van construyendo el sentido global de la

10

escena, operando cómo un símil del concepto de montaje cinematográfico en su desarrollo de las narrativas visuales. (A+B= C)

ACCIONES 10 *DVD: T10*

Composiciones corporales-orgánicas a partir de descontextualizaciones objeto-plásticas:

a) Cada ejecutante aporta un objeto y realiza individualmente tres composiciones plásticas espaciales.
b) Dos ejecutantes en relación a ellos mismos y a un mismo objeto.
c) Tres ejecutantes componen cada uno con un objeto diverso.
d) Cuatro ejecutantes generan una secuencia conjunta con sus objetos.
e) Cuatro ejecutantes preparan una coreografía atmosférica-objetual, con ambiente musical y/o sonoro.

En este ejercicio no es condición el señalar ni hacer foco sobre su propio objeto, ya que es constituyente de la imagen y del cuerpo de quien lo acciona.

En los ejercicios de secuencia, los intérpretes al desplazar espacialmente el objeto, construyen también una composición con éste en su recorrido. El intérprete se relacionará sensiblemente con los objetos, evitando una manipulación externa que nos lleve a la condición de tramoya, efecto que anula la continuidad de la narración.

A su vez, el simple procedimiento de entrar con un objeto y situarlo en el espacio, realizado desde un acto que emerge de un lenguaje escénico, donde el interés es develar nuestro accionar teatral, no adquiere la sensación de tramoyismo, ya que es constituyente de una acción escénica.

Al desplazarse con el objeto en escena valorizamos su significación cuando, en la manipulación actoral, construimos secuencias de relaciones plásticas que nos van entregando diferentes subtextos dramáticos de acuerdo a las acciones que efectuamos. Cuando se construye la relación con el objeto y el cuerpo, estos ocupan un mismo encuadre, son parte de una composición

global que nos permite una percepción de totalidad, considerando que las composiciones, al establecerse en diferentes planos de la escena, también pueden dar cuenta de espacio-temporalidades diversas.

En este gesto unimos dos descontextualizaciones, la del cuerpo y la del objeto, que también se relacionará con el espacio según sus ejes y planos.

CUERPO-OBJETO Y GEOMETRÍA

De la misma manera que nuestro cuerpo-espacio es una construcción geométrica, los objetos constan a su vez de una estructura geométrica. Hay que destacar que en nuestra construcción podemos subrayar, esa condición y el efecto que generan dentro del formato rectangular. Consideremos que hay objetos cuya forma es más preponderante que su contenido y es nuestra acción escénica la que revertirá o subrayará esa condición.

El siguiente desglose mínimo sugiere ejemplos a considerar para elaborar ejercicios con objetos y su relación geometría-contenido. En cada caso, podemos distinguir objetos eminentemente funcionales, culturales, de otros que parecen apelar mucho más directamente a la pura abstracción de la forma geométrica, aparentemente sin contenido.

— Objetos de geometría circular

En esta categoría diferenciamos entre la esfera en sí, de aquella que representa al globo terráqueo o a una pelota, por ejemplo.

— Objetos de geometría lineal

En términos geométricos, aquellos que generan líneas horizontales, verticales o diagonales en el espacio: Un ejecutante traza una línea en el espacio con una cinta adhesiva, o su cuerpo va unido a una cuerda que surge desde el vértice superior de la escena, estableciendo diagonales, o compone con un listón de madera o barra metálica.

— Objetos de geometría rectangular

Un rectángulo de acrílico, de madera o una plancha metálica pueden ser utilizadas en escena y su presencia se diferencia de cajas, cofres, cuadros, marcos, libros, espejos, banderas u otros de forma rectangular.

— Objetos de geometría triangular

Son escasos nuestros objetos triangulares abstractos, incluso los funcionales, banderines, mesas, metrónomo, señaléticas. Nuestra composición con el triángulo surge desde la construcción de elementos triangulares abstractos, a los cuales le adscribimos diferentes connotaciones.

ACCIONES 11 *DVD: T11*

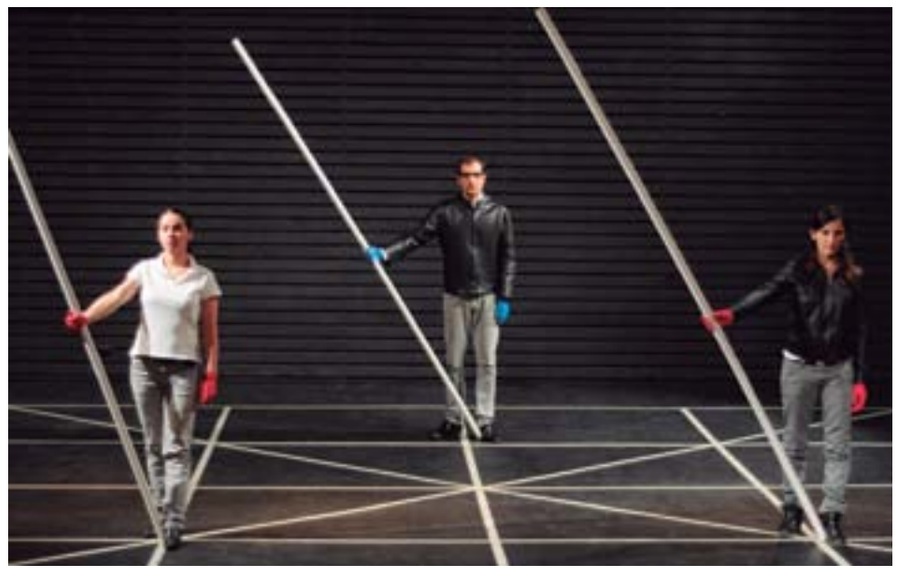
a) Con objetos geométricos sin contenido: lineales, rectangulares o circulares, construimos una coreografía geométrica objetual generando líneas, verticales, diagonales, planos, etc. (composiciones en secuencia, trabajo con música).

Integramos la geometría del espacio, del cuerpo y del objeto.

b) Acciones con objetos geométricos funcionales, utilizando y tensionando sus usos definidos.

Hay objetos que, en relación al cuerpo y al espacio escénico, prevalecen como signo geométrico más que en el significado de su función, y éste se subraya de acuerdo a la manipulación escénica que el actor ejecuta con dicho objeto. En estas composiciones encontramos una similitud con el concepto de arte abstracto, esta vez ejecutado desde la teatralidad (teatro abstracto).

La figura geométrica aparece también como ejemplo de construcciones metafísicas rituales, desde las pirámides mesoamericanas o egipcias, las inscripciones en la arquitectura azteca o maya, así como las decoraciones en las cerámicas y los tejidos prehispánicos, egipcios, africanos, son las primeras representaciones plásticas del hombre tanto decorativas como simbólicas, políticas o religiosas. Los signos de ideologías políticas, svástica,



escudos, banderas, signo de la paz. El triángulo como el ojo de Dios, la cruz, las dagobas budistas y lo vertical de los minaretes.

De ahí sin duda que la coreografía gestual objeto-escena que hace aparecer esta geometría nos remita también a sensaciones, si bien abstractas, de un gran historial sensorial como forma de representación.

EL OBJETO EN SU FUNCIÓN METAFÓRICA

El objeto en escena también puede ser descontextualizado, de modo de alcanzar un significado y uso distinto de lo que representa en la vida cotidiana. El lenguaje escénico desde su teatralidad transforma el objeto de acuerdo a la ficción escénica que el intérprete representa.

La cama de resortes transformada en barco, Un juguete como el cuerpo de un infante, el papel despedazado como nieve, la cinta roja que brota de una boca como sangre. Esta transposición de sentido funciona como una convención y no es la representación literal de un sicótico que le habla a un ladrillo. Un actor puede dialogar, trasmitirle afectos al objeto y producir un cambio sígnico a ese accionar.

ACCIONES 12

Cuatro intérpretes se relacionan con cuatro sillas, definen el lugar donde están, dialogan como si fueran sus amantes, reaccionan, la acarician, besan, hacen el amor, la agreden, elaboran una transposición de sentido lúdico. El público participará de la percepción de esta acción lúdica y convencional.

Variante: Escoger un objeto similar para todos los participantes y producir una acción metafórica.

EL OBJETO ABSURDO

Es la utilización absurda de objetos funcionales. Esta convención, si bien entra en el repertorio del historial del objeto escénico, me parece un poco agotada por su uso reiterativo, y como cliché de un teatro del absurdo o de sketches cómicos: El actor con el esqueleto del paraguas, la actriz con una bacinica como sombrero, el sanitario como asiento de mesa, la escobilla de dientes asomada en la chaqueta para luego ser usada de peineta, el abrigo puesto al revés, etc.

Por cierto, este agotamiento no impide que puedan establecerse nuevas composiciones creativas a partir de esta convención, que supere los signos literales a los cuales se ha adscrito.

NOMENCLATURA OBJETUAL A CONSIDERAR EN LOS EJERCICIOS

— Los objetos lumínicos

Todos los objetos que emiten luz, los innumerables estilos de lámparas, tubos fluorescentes, neones, ampolletas, focos de vehículos, bicicletas, industriales, cuadros y objetos con luz interior, luces de ornamentación, paneles publicitarios, de señalética, balizas, lámparas de calle, de estacionamiento, luces de emergencia, etc.

El objeto lumínico permite en su composición con el actor toda una dramaturgia que bien podría constituirse en una instalación escénica, alcanzando incluso un carácter conceptual. O establecerse como la alternativa de un diseño de iluminación, o transformarse en elemento constituyente de su vestuario.

Los ejes de un cuerpo marcado por fluorescentes. Un espacio poblado de lámparas de pie o figuras con luces led. Lo separo de la iluminación

escénica ya que ésta pertenece al ámbito de la construcción escenográfica o instalación escénica global de un montaje, condicionado por una infraestructura lumínica, tipos y calidad de focos, capacidad de las consolas computacionales, etc.

La dramaturgia lumínica es todo un lenguaje en sí, como sucede con la dramaturgia del sonido. Ambos son elementos fundamentales en la construcción de poéticas de espacio, al modelar tanto los planos sonoros como los lumínicos e incidir en la comprensión o significación de lo representado.

— El objeto Mecánico

Se refiere al trabajo con objetos que tienen movimiento propio, por su esencia funcional, que además emiten ruidos que se suman a la acción. Jugueras, aspiradoras, secadoras de pelo, ventiladores y extractores de aire, taladros o sierras eléctricas, juguetes con mecánica propia, autos a control remoto, trenes eléctricos, muñecas que andan, robots, etc.

— El objeto escénico orgánico (vegetales y minerales)

Es también parte de nuestro teatro contemporáneo el uso plástico del objeto vegetal, frutal, plantas, minerales (carbón-sal), verduras, flores, tubérculos. Por ejemplo, en la obra *Brunch*, la imagen de un detenido desaparecido es compuesta por un cuerpo desnudo con un capuchón de saco que cubre su rostro y entre sus manos un ramo de calas blancas.

ACCIONES 13 *DVD: T12*

a) Secuencia de acciones escénicas, atmósferas y asociaciones de textura, color y calidad de los objetos en composición funcional-plástica. Ej.: Todos con objetos de una mismo signo o origen: infantil, con historia, industriales, de oficina, objetos de hospital, objetos lumínicos, sonoros, visuales, domésticos, masculinos, femeninos, decorativos, religiosos, etc.

b) Construir narrativas visuales con objetos de origen, calidad o texturas diversas.

13

c) Escogemos un texto dramático y construimos la atmósfera y acciones escénicas que el universo de la obra nos sugiere.

d) Seleccionamos una escena de un texto y desarrollamos sus relaciones a partir de acciones espacio-objetuales.

LA DRAMATURGIA DEL OBJETO CONCEPTUAL

La construcción de un espacio poético conceptual a partir del objeto en escena es un proceso de deconstrucción que implica realizar el gesto de una doble o triple descontextualización.

El desarrollo de la relación cuerpo espacio dentro de una elaboración conceptual nos lleva a generar un tercer gesto, donde los objetos representan un concepto dentro de la representación. No se ilustra a sí mismo, sino que es parte de una construcción para generar un tercer signo.

Si al extraer un objeto de la realidad y situarlo al interior del formato rectangular hemos generado una primera descontextualización, un segundo gesto es resignificarlo más allá de su función y transformarlo en un objeto que se incorpora a una plástica escénica.

En este accionar, el objeto mantiene su significado social unitario; un ventilador sigue siendo un ventilador. El tercer gesto es transformar este objeto en un concepto: cuatro ventiladores gigantes al fondo del escenario pueden construir un concepto de lugar o la atmósfera dramática de una escena, o de la situación-conflicto o del personaje.

Así, esta serie de ventiladores puede remitirnos a la muerte, las naves griegas avanzando sobre Troya, la alegría o angustia de un personaje, un lugar metafísico. Es una imagen donde el objeto transmuta lo atmosférico, lo intangible, la metáfora global de una escena a partir de este gesto de

creación. Dicho de otro modo, en la primera descontextualización de un objeto subrayamos su condición funcional o histórica. Un segundo gesto es la composición cuerpo-objeto para producir atmósferas y acciones plásticas. En el tercer gesto, producimos una doble o triple lectura donde ya el objeto no se representa a sí mismo, ni es signo de un referente literal, sino que está allí para configurar un tercer o cuarto significado que aquí llamamos concepto y que permite ampliar el alfabeto escénico hacia una narrativa visual conceptual.

De alguna manera, es la doble lectura de lo literal en tanto composición artística. Sabemos que un hecho conlleva varias lecturas y pueden ser construidas para ser percibidas desde varias capas de la percepción sensorial consciente-inconsciente.

Aquí la idea es que lo que representamos busca, a su vez, representar un más allá de la funcionalidad o de la figura plástica de ese objeto y por lo tanto de las imágenes y emociones de nuestra representación.

Transformamos la idea que generó la construcción originaria de ese objeto y le otorgamos una naturaleza psíquica o sensorial distinta, transformando su lectura y la percepción sobre su significado.

Análogamente, el objeto en su uso como concepto se elabora como un subtexto de su propia construcción. Similar a la idea de descubrir el subtexto de un diálogo dramático, su otra idea, la que no es parte de su semántica. Y al profundizar, descubrimos que la acción, el diálogo o réplica del texto, su motor dramático, visto desde nuestra apropiación se encuentra en el subtexto del subtexto, en un “concepto” que especificamos. Podríamos decir que la elaboración de una imagen conceptual que ilustra o surge de la concepción de un texto tiene antecedentes culturales en la construcción alegórica, donde las representaciones de una idea o personaje se manifiestan a través de la asociación de signos. Una alegoría que, a partir de varios objetos y composiciones corporales y asociatividad, nos daba la idea de la pobreza, la fortuna, el tiempo, la muerte o el nuevo mundo.

Así, una construcción conceptual puede ser vista como una alegoría contemporánea, sin antecedentes simbólicos culturales ya descifrados, donde los objetos los redefinimos a partir de su literalidad y su materialidad.

— El objeto en serie

Hay un gesto instalado para aproximarnos a un mecanismo de como creamos un objeto/concepto en escena. Este se elabora a partir de la disposición de un mismo objeto de manera repetitiva sobre el escenario. Este gesto nos interpela hacia una lectura conceptual ya que la descontextualización en serie neutraliza la lectura intrínseca, particular de éste, para que la suma de los signos nos lleve a una asociación perceptiva, produciendo una segunda lectura de esta composición escénica.

Un balón de gas o un cuadro, no instauran una misma percepción, que ocho balones con cuatro cuadros idénticos en el escenario: esto nos confronta a una poética y una atmósfera que se nos propone y nos evoca sensaciones.

Aquello nos habla de un gesto y de la intención de interpelarnos desde otro lugar: una serie de parlantes, una hilera de botiquines, cuatro muebles idénticos, cinco refrigeradores, cuatro trenes eléctricos, etc. La serie objetual se aleja de la representación concreta del objeto y nos remite a un concepto.

¿Cuál concepto? Aquel que emerge de la interpretación de una obra, en el caso de un teatro fundado en lo textual, o aquel que surge del lenguaje asociativo de las imágenes en el caso de una representación sensorial visual.

El proceso de creación conceptual es infinito y el ejemplo de la serie es sólo una construcción elemental. La descontextualización de un objeto en relación a la descontextualización de otro también es un procedimiento del accionar conceptual y en una idea global nos lleva a un desarrollo más complejo de la instalación escénica.

— Objetos en asociación desde un gesto conceptual

Instaurado ya el gesto creativo, donde deseamos transformar la idea o situación en una composición escénica conceptual, elaboramos poéticas de espacio desde esa noción. Este gesto es un accionar, amplía las formas de escritura sobre el espacio apelando a asociaciones y percepciones que permiten reformular las representaciones de la realidad a partir de un imaginario que se nutre de otras formas de escritura para desarrollar una narrativa.

La transformación de nuestro espacio en un espacio conceptual, que nace de nuestra visión de la obra dramática, implica una diversificación de las composiciones corporales con el objeto y el desarrollo de acciones escénicas actorales que emergen de esta relación y la definición de esta visualidad como la de un teatro conceptual.

Todas las obras de nuestro patrimonio escénico pueden ser replanteadas en su universo dramático representacional a partir de una lectura conceptual de las mismas, de la misma manera que hay una escritura contemporánea que a partir de la estructura del texto propone una representación conceptual.

De forma ilustrativa y básica acerca de la composición del cuerpo-objeto-concepto, los siguientes ejemplos;

Un sillón al interior de una piscina de niños, rodeada de rosas lumínicas plásticas, un hombre en el sillón teje.
Tres tablas de planchar, sobre ellas un vestuario rojo, bajo ellas una mujer con zapatos rojos, toca una flauta.
Una hilera de trigos, entre ellos dos lámpara de lágrimas.
Un árbol seco cuelga al revés, bajo éste, hojas y manzanas.
Un montículo de carbón, sobre él un televisor con imagen de fuego.

En otras composiciones estas se conceptualizan a su vez con el vestuario que trae el intérprete, sus acciones y la asociatividad resultante: tres micrófonos con pedestal, una joven de fiesta con guantes de box canta,

un militar con un cuadro campestre. Una palmera, un personaje con vestuario andino y un letrero lumínico, al fondo un estante de fierro sobre él, una mujer desnuda con una máscara de carnaval y una flor.

— Las acciones escénicas actorales conceptuales

Con este término nos referimos a las acciones de carácter dramático que realiza uno o varios actores en su trabajo con los objetos, generando poéticas de espacio propias. Digo propias, para diferenciarlo de las acciones escénicas que son parte de los efectos escenográficos de un montaje (que una línea de luz atraviese el espacio, o que se derrumbe un vitral). Una acción que materializa el mundo interior del personaje, el otro verbo del texto traducido en imagen, ampliando las lecturas de su condición o del conflicto de una situación.

Es una acción que transcurre en escena, donde el espectador ve su construcción, y la transformación de sentido que va emergiendo.

Ya nos hemos referido constantemente a un accionar sobre la escena, con nuestro cuerpo y con los objetos: funcionales, plásticos, etc. Cada ejercicio propuesto nos lleva de vuelta a las acciones, como todo el desarrollo histórico del arte escénico.

Cuando el intérprete teje y lanza sus palillos, cuando destroza un diario o solo sirve una taza de té, genera composiciones corporales con los otros. Sin duda estamos frente a múltiples e innumerables acciones escénicas.

Las acciones escénicas conceptuales de los montajes teatrales contemporáneos encuentran sus referentes en los *happening*s o acciones de arte que son parte constituyente de la historia del *performance* y en las intervenciones de los artistas visuales conceptuales, donde usan su cuerpo o el de otros como parte constituyente de la obra.

La integración de estas manifestaciones al interior de un montaje teatral es lo que denomino acciones escénicas conceptuales. También

podríamos nombrarlas como acciones escénicas performáticas, ya que nos producen la sensación del hecho único, y de una situación que sucede en un presente del que el espectador participa en la construcción de aquel gesto y donde es partícipe en la construcción de la convención.

Al preguntarnos qué acción ejecuta el intérprete en tal escena o situación, ampliaríamos nuestra poética al recurrir a una construcción de imágenes que surja de un gesto de creación conceptual.

Un espectáculo puede centrarse o estar intervenido parcialmente por estas acciones escénicas, las que de cierta manera nos remitirán al mismo universo conceptual y sensorial de la *performance*, pero que no sigue sus principios, sino la integra como expresión al interior del formato artístico teatral, cambiando así la definición de este gesto, al transformarse en parte constituyente del desarrollo del lenguaje escénico. Esta narrativa tanto visual como el de la escritura dramática devienen en un “Teatro Conceptual”.

Las acciones escénicas en una representación no esencialmente visual, emanan del texto, el paratexto o los silencios de una escritura dramática y no están necesariamente relacionadas con las didascalias del autor, sino que emergen desde la construcción de un montaje y de los intertextos que lo van constituyendo.

Lo anterior no implica una construcción formal o arbitraria, al contrario, tiene por objetivo establecer nuevas relaciones emotivas, para darle un mayor espectro representativo a las tensiones dramáticas, como producir en el espectador una participación más activa de su inconsciente, al conectarse o descifrar psíquicamente las múltiples capas frente a la imagen propuesta. Este trabajo es parte inherente al desarrollo de nuestro lenguaje escénico, en su búsqueda de otorgarle diversas perspectivas a las temáticas de nuestra existencia.

Siempre me ha resonado la concepción creativa de Vicente Huidobro, cuando señalaba que no era el sujeto o la temática nueva la que generaba

de por sí un acto creativo contemporáneo, es decir que no bastaba nombrar aeroplanos en una poesía para que ésta se volviera "nueva", si el autor describía el aeroplano de la misma forma que lo hacía Víctor Hugo, por ejemplo. Si la estructura se mantenía "antigua", igualmente percibiríamos lo nuevo desde una percepción preestablecida. Igualmente, en un texto dramático o en una composición escénica, no por nombrar o introducir objetos contemporáneos que la obra nos producirá una visualidad "actual", si nuestra escritura o acción escénica nos remite a estructuras correspondientes a estilos o autorías ya definidas. Así, aunque la teleserie introduzca temas actuales, conflictivos, osados, no deja de ser una teleserie, dada la primacía de su formato de narración.

Consideremos que en la puesta en práctica de estas nociones, cuerpo-objeto concepto y en las acciones escénicas que derivan de él, siempre mantendremos como fin último generar una línea interna en esta elaboración para lograr la convención de una verdad escénica.

En toda acción dramática, la construcción de la verdad escénica es el gran desafío, para que nuestra narración no se impregne de un carácter estérilmente fantasioso o efectista, o que el efecto a producir se vuelva falso, instalado, predecible. No es porque un intérprete aparezca con sendos taladros eléctricos en sus manos con su torso rojo de sangre que necesariamente sentiremos agresividad. El efecto tal vez nos genere más bien rechazo, o preocupación por la manipulación que el actor hace de ellos, más que la verdad de la emoción o conflicto que intenta producir.

Para la realización de los ejercicios de las acciones escénicas, evitemos considerar grandes construcciones. La idea base de este libro ésta en entregar herramientas para el desarrollo de la creación pero desde un lugar que sea accesible en términos de posibilidades materiales, a partir de elementos de los cuales disponemos en nuestra inmediatez.

Apostamos por mantener la condición artesanal de nuestro arte y la posibilidad o capacidad de su ejecución para todos los que sientan una

pasión por ella, sin condicionarla a la necesidad de grandes escenarios ni presupuestos para generar nuestras propuestas renovadoras.

ACCIONES 14 *DVD: T13*

Construcción de relaciones cuerpo-objeto-concepto

a) Desde una asociación visual:
A partir de objetos en serie elaborar secuencia, con universo sonoro.
A partir de asociatividad de objetos, construir acciones y atmósfera conceptual.

b) Desde una idea o de un texto:
A partir de un tema propuesto, elaboramos la atmósfera conceptual de éste y las acciones escénicas que de el se derivan. Construir secuencias donde las acciones escénicas sean de carácter conceptual.

c) Desde un texto dramático o de una escena, elaborar su universo conceptual.

En las secuencias se pueden integrar acciones escénicas conceptuales simultáneas.

En la composición conceptual a veces entramos en confusión con respecto a si los gestos creacionales de la relación cuerpo-objeto conceptual no debieran ser clasificados como representaciones simbolistas y por qué no las definimos como tales. Desde una perspectiva con resonancias semánticas o psicoanalíticas, estamos produciendo símbolos que provienen de nuestras asociaciones sensoriales. Luego, si bien es un antecedente fundamental, en términos de lo que define una composición simbolista de acuerdo a este movimiento histórico y sus creadores, su intención proviene de una concepción estructural muy diferente del lenguaje escénico.

En las autorías escénicas del siglo veinte, las propuestas autorales de Maeterlinck y las puestas en escena de Meyerhold sin duda son renovadoras de las poéticas de espacio precedentes, de la misma manera que la utilización

objetual del movimiento futurista, que introduce en escena los materiales y objetos industriales, el neón o el caucho. También los movimientos surrealistas, que a través de su gesto objetual remiten a la presencia de nuestro inconsciente

A su vez, las poéticas de espacio basadas en conceptos se nutren de la intrínseca analogía entre el arte conceptual de las artes visuales y del lenguaje escénico, además de estar complementadas por un sinnúmero de artistas visuales que participan en la creación de montajes.

Es tal la relación que, al asistir a una exposición de artes visuales contemporánea, no resulta difícil adjudicarle a varias obras lecturas que asociamos a la conceptualización visual de un texto dramático. Esto se ve facilitado también, por la construcción tridimensional de algunas instalaciones, que nos permite relacionarlas como composiciones para un espacio escénico.

OBJETOS DEL ARTIFICIO ESCÉNICO COMO CONCEPTOS

La historia de la escena nos entrega una infinidad de elementos de representación que, en su primer uso, remitían únicamente al artefacto escénico originario o histórico y a su funcionalidad, pero desde la reutilización de estos desde un lugar conceptual (postmoderno) se vuelven a introducir al espacio escénico, como cita de la teatralidad y de su propio artefacto ilusorio. En el marco del teatro del siglo diecinueve, el telón pintado, la bajada de los rompimientos, recortes planos de olas de mar, nubes, lunas o bastidores generaban cambios de escena, permitiendo la figuración de los lugares de representación.

Todos estos elementos de la maquinaria escénica, como de su equipamiento (cuerdas, varales) en su nueva descontextualización aparecen como elementos plásticos-conceptuales de la teatralidad. Un varal, con luces

o sin ellas, al interior del espacio de representación, o la parrilla completa que desciende al nivel del cuerpo de los intérpretes y transforma la escena, se reintroducen como objetos escénicos liberados de su funcionalidad primaria sin necesariamente anularla, para constituirse en parte de la ficción.

También la cortina roja, desligada de su funcionalidad es reintroducida como cita escénica u objeto plástico-conceptual. La develación de las estructuras escenográficas, sus paneles y todo el artefacto propio del ilusionismo histórico de la escena, se descontextualizan y se transforman en signos objetuales de una poética: El telón de paisaje, rasgado e inclinado como fondo, tras él jaulas de aves, frente al telón una niña sentada en un varal, con su máquina de escribir bajo el brazo.

LOS ANIMALES EN UNA DRAMATURGIA DEL ESPACIO

La condición de un animal como cuerpo vivo descontextualizado de su entorno sobre un escenario se nos representa desplegando un sinnúmero de signos. No hemos llegado, como en el cine, a transformarlo en actor o personaje protagónico. Pero sí adquiere una presencia escénica su irrupción, es un organismo vivo en movimiento, al cual le atribuimos cargas emotivas y con el cual establecemos un particular diálogo, que lo inscribe como un personaje dramático.

La presencia de animales sobre el escenario, desde un lugar no circense, cumple un rol dramático en relación a la mirada de la poética de espacio en que está inserto. En un teatro naturalista o funcional, el animal es decoración del hábitat que esta mímesis genera. León en un circo, gallinas en un gallinero, caballos en un establo o tirando un carruaje, o como mascota de algún personaje.

En una composición plástica, los pavos reales sobre un fondo azul, el tigre en una jaula suspendida, halcones amaestrados que vuelan por el

escenario etc., son parte de un contenido dramático, con el cual construimos acciones escénicas. También adquieren un rol conceptual, donde el animal no solamente se representa como él mismo, sino que es concepto de una fábula.

Desde mi primer texto, en cada obra que he escrito he introducido en su fábula la presencia de animales para establecer conflictos, metáforas, relaciones emotivas tanto dramáticas como conceptuales. No por consideraciones estéticas, sino desde una percepción social, al presenciar cómo en las urbes occidentales las relaciones del ser humano con sus mascotas adquirían dimensiones emotivas profundas, donde los diálogos, furias, dolores, amores, se tiñen de manifestaciones íntimas, a veces más valoradas que las de sus relaciones sociales. No olvidemos su condición de ser nuestros cohabitantes de este planeta: también son terrícolas.

Violeta Espinoza, investigadora teatral que en sus trabajos ha indagado sobre la presencia de animales en mis obras y sus interacciones dramáticas, refiriéndose al concepto simbólico asociado a los salmones en *Brunch, Almuerzos de Mediodía*, obra sobre los últimos instantes de un detenido desaparecido, señala: “Ellos nadan contra la corriente, como los rebeldes; mueren después de su viaje contra la corriente, como los condenados; no dejan huella detrás de sí, como los desaparecidos; están aislados cada uno en una pecera, como los torturados; viven en una pecera larga y estrecha, como los chilenos en una larga y angosta faja de tierra…”

En el montaje *Tus Deseos en Fragmentos*, tarántulas recorren los cuerpos de los hablantes y frente a la muerte, el texto final concluye con la frase: “No se preocupe, yo alimentaré las arañas”. Las conceptualizaciones de esta imagen varían y tienen antecedentes simbólicos culturales; la araña en el centro de la red, como símbolo del mundo, desde donde cuida a la tierra, salva a la creación, y mantiene la posibilidad de continuación del ser humano, significando ciclos de transformación.

LA ACTUACIÓN CONCEPTUAL

En términos actorales, las formas de composición del cuerpo y la construcción de signos o acciones teatrales del actor se modificarán según la construcción de la poética de espacio elaborada desde el texto y las múltiples situaciones donde emergen relaciones con los objetos escénicos.

Dentro de los paradigmas de la modernidad, además de poder definir los estilos de acuerdo a la gestualidad del actor y la composición espacial de la escena, estas estéticas pueden ser reconocidas o analizadas a partir de cómo representaron las acciones escénicas en su relación con los objetos.

Las vanguardias históricas, en su ímpetu por construir miradas y lenguajes, redefinieron o resignificaron la dramaturgia del cuerpo-objeto. En la concepción del teatro postmoderno, donde todo el bagaje cultural de la escena se desliga del referente de su modelo originario, lo mismo sucede con la dramaturgia del objeto y su relación con el signo y el cuerpo en escena.

En la puesta en escena contemporánea, la composición cuerpo - objeto, puede variar indistintamente. Así, el actor puede accionar y relacionarse de manera funcional, plástica y conceptual dentro de una misma representación.

Hay que subrayar que lo descrito tiene lugar en una continua búsqueda por la construcción del teatro como espejo o microscopio de nuestro entorno, que ya no surge de una reproducción literal de la realidad sino que se construye a partir de cómo el autor, a través del lenguaje escénico, plasma su visión de realidad elaborando así una política del arte.

Desde esta concepción, no hacemos una oposición entre actuación realista o conceptual, dilema del siglo veinte y esquema tradicional de algunos centros de enseñanza teatral, donde el ramo de actuación realista se articula en contraposición al no realista. El cuerpo, sus gestos, su voz y sus emociones siempre serán realistas y deberán emerger con una verdad escénica. El miedo es miedo, el amor es amor más allá de las poéticas de

espacio que los envuelven. La actuación de Medea no es más realista por estar vestida de griega, relacionándose con los objetos funcionalmente, que una Medea sobre un automóvil, entre matorrales y acompañada de unos niños asfixiándose. Su texto y sus emociones se mantendrán idénticos en su naturaleza, lo que cambiará, será su gestualidad y las composiciones escénicas que elabora.

Cada dramaturgia del espacio generará en sí sus tipologías de actuación, como las autorías de sus acciones escénicas corporales-objetuales. Y todas aspiran a ser una interpretación de las dimensiones de lo “real”.

De esta manera, entre las nomenclaturas para definir la actuación que desarrolla un cuerpo en la escena, pueden abordarse en términos de la construcción de un personaje, un ícono, un rol, un hablante, etc., tipología que nombrará las formas de interpretación del otro escénico.

Esta tipología surgirá desde lo que instalamos en la creación de nuestra convención escénica, de ahí que cada espectacularidad desarrollará su propia o referencial concepción actoral.

Para las necesidades de la estructura dramática de la obra *Tus Deseos en Fragmentos* y para singularizar las formas de construcción del otro, los intérpretes se definieron desde su didascalia como hablantes: *“Donde cada cuerpo asume diversas voces, hay voces que vuelven a emerger de un cuerpo olvidado, hay otros que son las memorias de otros que hablan por tu cuerpo, hay voces que son registros-grabaciones. Hay hablantes en el presente-del pasado y otros del deseo.”*

La tipología actoral que sugirió este texto tenía como finalidad una forma de actuación donde el intérprete pudiera desligarse de una personificación única y continua al situarse solo desde el lugar donde evoluciona un pensamiento, logrando modificarse espacio temporalmente de acuerdo a como el texto altera su diálogo y lugar desde donde habla. Lo anterior no necesariamente se instaura como un modelo de actuación conceptual.

Establezco esta aclaración, para evitar la búsqueda de una emoción, de una voz o de un manual sobre la actuación conceptual. Estamos definiendo categorías preliminares de algunos elementos del alfabeto escénico que nos permiten pensar sobre los lenguajes de nuestras representaciones y de la escritura dramática.

CUERPO ACTORAL Y APROPIACIÓN DE UN LUGAR DE FICCIÓN

En la abstracción del espacio vacío es el cuerpo de un actor el que nos remite al lugar que la ficción representa. En nuestro entorno, nuestro cuerpo se modifica, acciona y reacciona de acuerdo a una suma de factores, edad, condición, jerarquía social, emoción o estado, de nuestro presente, la situación que vivimos, las características del ámbito donde nos encontramos.

Estas distinciones, en términos generales, condicionan la especificidad del lugar y el rol que representamos al interior de estos espacios (habitación, hospital, celda, tren, auto, cuartel de policía, calle, túnel, patio, terraza de un rascacielos), así como su inserción en una época, nación, contexto histórico o atmósfera del espacio, sumado a la geografía del lugar (desierto, bosque, playa, montaña), los que además están insertos en un temporalidad, horaria y de estación (día, noche, atardecer, invierno, verano).

Cuando un cuerpo entra a escena en las situaciones de una actuación que nace de un lugar, debe imbuirse de todas las características que el lugar de la ficción a representar implica, posibilitando la existencia de ese lugar. Esto permite a su vez ampliar sus acciones y reacciones y nutrir las modificaciones de su kinésica corporal. De otra manera, percibiríamos apenas un cuerpo sobre un escenario intentando expresar emociones.

Al vivir una ficción escénica, verá las estrellas, sentirá el frío de la noche, la brisa azotará su cara, su vista recorrerá la inmensidad, verá siluetas

y la visualización de su psiquis se impregnará en los sentidos de su cuerpo. El espectador no descifrará sus visualizaciones, pero sí participará de la convención y percibirá un cuerpo que nos interpela desde otra dimensión.

Nuestro cuerpo se mueve y reacciona, habla, siente en relación a cierta espacio temporalidad donde se encuentra, y el texto tendrá una repercusión orgánica en el cuerpo al situar la palabra y la emoción en el contexto de la dimensión de ese lugar y situación.

Los gestos, las emociones, las matices de las palabras, los subtextos del cuerpo tendrán un origen interno al situarlos en concordancia con el lugar donde sucede la acción. Decir: “te amo” en una playa en verano, en la noche en medio de un bosque frío, entre las sábanas de la habitación, susurrado en un lugar público, como despedida en un aeropuerto, o frente a quien agoniza en una carretera, nos dará el registro emotivo específico de aquella frase, que no surge desde las tablas de la escena sino desde el lugar en que estoy inserto dentro de la ficción representada.

El reconocer el lugar desde donde se habla permite que el cuerpo, su voz y atmósfera, se vuelvan orgánicos, y por tanto, tengan un grado de veracidad mayor que al enunciar un texto sin vivencias del lugar desde donde se emite. Este lugar no necesariamente tiene que estar ilustrado en el espacio, pero sí en el imaginario de quien actúa.

Aquí hablamos de teatralidad y no de cine, donde el actor, generalmente está contenido por la locación y sus características y se integra orgánicamente a ese entorno: caminando sobre la playa, la arena influye en su cuerpo, ve el mar, siente el viento, en su rostro se reflejan los rayos del sol, su cuerpo se estremece al sentir el agua helada.

El actor teatral en cambio, tendrá que hacer existir todo lo anterior en el espacio rectangular. Dado que en el espacio vacío del formato escénico el lugar de la ficción no existe, el actor es el portador de ese lugar, lo visualiza, le da características, lo proyecta.

El proceso de visualización interna es la técnica básica, para recibir los estímulos del lugar y trasmitir sus sensaciones a través de nuestras reacciones corporales-emotivas.

Podemos predeterminar con qué emoción entro a un lugar, pero luego, la continuidad temporal de la fábula hará que la situación que se desarrolla y la modificación del lugar de ficción le entreguen matices o quiebres a esa emoción, de acuerdo a como evoluciona nuestra visualización.

La visualización nos permite desarrollar acciones corporales escénicas que surgen de ese accionar para darle forma y contenido a una emoción. El texto nos entregará los datos sobre la situación y la emoción que debe emerger, pero no del cómo debemos construirla.

Frente a una escena donde hay que manifestar desesperación, la visualidad que hagamos emerger, comprometiendo sentidos y sensaciones, nos guiará y desarrollará las acciones y reacciones de nuestro cuerpo y nuestra voz: si una actriz visualiza en un lugar decenas de arañas que se le aproximan, tendrá una reacción que la modifica, más aún al sentir que éstas invaden su cuerpo, la acción corporal emotiva modificará su kinésica, propondrá imágenes y transformará la emisión de su texto, al sentir que han entrado a su boca y transforman su decir.

No es cuestión que el espectador descifre la visualización en cuestión, pero sí debe sentir ese cuerpo convulsionado, estableciendo una verdad escénica a su accionar. La puesta en escena que envuelve al actor potenciará y aportará en su proceso de visualización. Aunque una escenografía describa miméticamente el lugar, o se refiera a éste, en ella no habrá atardeceres, ni historia, ni frío, ni el más allá físico “de un horizonte con sus montañas”, ni los planos psíquicos de la vivencia interna de un intérprete.

A su vez, el lugar de la ficción no necesariamente implica la construcción de lugares concretos, hay espacios mentales, metafísicos, abstractos. El espacio escénico como formato-ficción también puede representarse como

un lugar emotivo, residuo de una atmósfera, espacio de una dimensión inexistente, fragmento de una idea. Al mencionar el concepto de lugar de la ficción, nos referimos a esta amplitud de espacios, y para mantenerlo, el actuante debe recrear la geometría imaginaria del o los múltiples espacios que pueden cohabitar sobre la escena, para poder definir el lugar desde donde actúa.

Trasmitir el lugar de ficción en el cual está inmerso un cuerpo actoral, se construye través de una sensibilidad que se entreteje entre el espacio escénico, sus leyes y el lugar de ficción a trasmitir.

Así, logrará motivaciones reales de un entorno que orgánicamente le permitirá crear la diversidad de sus estados emocionales, que modificará las frases en su hablar y nos dará las formas de nuestro caminar, composiciones, miradas, emociones y la atmósfera desde donde situar el texto.

Lo fundamental es distanciarnos de una interpretación que, por defecto, conciba al escenario como el lugar desde donde se actúa, ya que en vez de guiarnos por las coordenadas espacio temporales de la ficción, nuestro cuerpo se adaptará en relación a las coordenadas espaciales y de composición del escenario.

Dado que la organicidad de nuestro presente inmediato nos determina, los movimientos, desplazamientos, gestualidades y energías emotivas que se desarrollan en ese presente (del escenario), no deben olvidar que la obra contiene otro espacio tiempo, que establece un reordenamiento actoral de la espacio temporalidad de acuerdo a la ficción.

Sin embargo, también hay opciones de creación escénica que establecen como opción el escenario, como el lugar de la representación, con sus límites y en su presente, y se guía por las leyes narrativas abstractas del rectángulo. Podríamos decir que el espacio escenario, es el soporte de un formato rectangular, que se descontextualiza a sí mismo, para transformarse en un espacio ficcional. El espacio escénico puede contener tanto un lugar de

ficción, como un sinnúmero de lugares simultáneos y a partir de sus diferentes planos, puede representar fragmentos de lugares en tiempos dispares, ya sea en la secuencia de la representación o en un mismo presente.

Un lugar, un presente: un hospital. Tres lugares, un presente: primer plano un parque, segundo plano una habitación, tercer plano una playa (simultaneidad de presentes por encuadre o por sucesión).

Tres espacio-temporalidades diversas en un presente: primer plano 1940 un niño juega, segundo plano 1970 una pareja baila, tercer plano siglo diecinueve un personaje romántico se suicida.

Abordaremos lo complejo de este capítulo, a partir de una construcción simple. En esta primera aproximación consideramos la totalidad del rectángulo como contenedor de un solo lugar.

ACCIONES 15

Ejercicios de visualización y de planos temporales

Definir lugares a representar y trabajar la visualización atmosférica.
Trabajo con ambiente sonoro.

Plantilla de ejemplo:
Lugar el campo: Dos personas en una línea de tren. Determino su trazado en el espacio, es una diagonal.

Visualizo su ubicación: La línea atraviesa un montículo entre campos de trigo, al final de la diagonal un túnel. Al fondo del escenario el horizonte de colinas y el sol.

Visualizo su espacio temporalidad y textura: Verano, tarde, los rieles brillan, ripio entre las vigas.

Construyo las acciones: El sol arruga mis ojos, juego con mi sombra, me recuesto sobre los rieles, abro mis manos, el otro hace equilibrio sobre el riel, se sienta a su lado, lo acaricia, pasa un avión fumigando, vuelan las aves, etc.

Al situar un lugar de ficción en el espacio escénico vacío, tenemos que visualizarlo en relación a las coordenadas del rectángulo, y su proyección en el más allá de este. Si entro a una iglesia, sitúo primero su distribución formal, dónde esta el altar, los pasillos, los altares laterales, determino el lugar donde entra la luz, la altura de sus columnas, luego defino la temporalidad del lugar: estación del año, hora, temperatura, día, etc. Considero mi objetivo emotivo y situacional por estar ahí, (vengo desolado a suplicar, tímidamente a robar, enamorado a encontrarme con alguien).

Ya visualizado el lugar, el cuerpo comienza a nutrirse de su atmósfera, texturas: el piso cruje porque es de madera, o está helado si es de mármol siento olores, mis focos acusan el entorno, alguien reza, pasa una cucaracha. Miro hacia las bóvedas de la iglesia, el cuerpo se vuelve orgánico en relación al lugar y modifica su estado, se asfixia. Su estar se nutre de datos sensitivos.

El lugar de ficción no se ilustra (en términos de pantomima), se siente y se refleja en nuestras acciones y reacciones, el espectador debe ser partícipe de ese mundo, ya que no puede adivinar las sensaciones internas.

Todo debe manifestarse como un eco sutil de lo interno, sin devenir un juego de adivinanzas ilustrativas. A su vez, el intérprete acciona su cuerpo de acuerdo a las características del lugar imaginado. En una secuencia espacial continua el cambio de lugares de ficción representados no implica el salir del espacio escénico y recomenzar con otra secuencia.

ACCIONES 16

Espacios ficcionales paralelos en una misma temporalidad.
Utilizamos los diversos planos del espacio y le adjudicamos lugares:

Un ejecutante salta al cordel (en un patio).
Dos ejecutantes están en una secuencia amorosa en un bosque.
Un tercer ejecutante en otro plano, desde el lugar abstracto de quien ve lo que sucede en escena.
Un cuarto dibuja.

Al generar desplazamientos estos se reubican en otros planos del espacio llevando consigo su lugar de ficción.

Variante:
Generamos lugares paralelos de ficción. Luego de instaurar la primera convención, los integrantes definen un segundo lugar, de encuentro colectivo común a todos. Desintegrando los espacios autónomos, transformándolo en uno colectivo: se reencuentran en la cubierta de un barco mirando las estrellas.

De esta manera los diferentes lugares aislados de los ejecutantes se transforman en un lugar atmosférico común, que luego lo desarman para volver a su lugar precedente, lo que implicará cambios de estado, corporalidades y emociones al realizar los traslados de planos espaciales.

En este ejercicio se percibe a todos los integrantes en un presente, en lugares paralelos. Si deseamos subrayar la diferencia de los planos en términos de tiempos históricos diversos, tanto la dramaturgia del objeto como la del vestuario nos inducirán a esa convención.

Si tenemos en un plano a un joven inyectándose heroína y en otro plano a Prometeo encadenado, profundizamos la convivencia de planos de ficción en el espacio, y podemos representarlo como una unidad o como fragmentos autónomos.

EL LUGAR DE LA FICCIÓN COMO CONCEPTO

El espacio escénico, como soporte de las infinitas ficciones que construye la teatralidad, lo plasmamos según la infinidad de gestos de creación que elaboran las poéticas de texto y espacio.

En términos generales, la tradición escénica para representar los textos ha ido recurriendo a diversas construcciones y materialidades que van apareciendo en relación a nuestra evolución objetual material.

Ha ido descontextualizando o recontextualizando formas y visualidades que surgen de nuestro entorno y en el desarrollo paralelo que generan los aportes de la arquitectura o las artes visuales o virtuales.

La evolución escenográfica ocurrió en paralelo al desarrollo de los textos dramáticos y al avance en los conceptos de la puesta en escena. El realismo psicológico y la necesidad de las acciones funcionales poblaron los espacios escénicos de salones, estares, diversas sillas, sillones, camas, donde el cuerpo pudiera recostarse, sentarse o alargarse. Cocinas, bares donde llenar copas, estantes de donde sacar libros, o cofres, pianos, baúles.

La arquitectura escénica, iniciada por el simbolismo le entregó al escenario alturas, columnas, escaleras, cubos, elementos geométricos que recompusieron los cuerpos y propusieron a través de estas formas, volúmenes y líneas, elementos que generaran una atmósfera referencial a los sentidos de la obra.

El constructivismo ruso generó escenografías en obra, donde la estructura escénica no terminaba definiéndose en referentes habituales, sino que introdujo el andamiaje estructural de una construcción, que en sí era una forma, relacionándose más con la escena y con la posibilidad de estructurar planos y composiciones corporales, y movimientos escénicos en diversos planos que con las tradicionales composiciones funcionales del período anterior.

Otro teatro ha optado por utilizar los espacios reales como lugares de su ficción; fachadas de edificios, bodegas, estaciones de trenes, estacionamientos, una playa, dándole una locación preexistente a la fábula a representar y otorgándole una nueva forma de veracidad material al soporte.

El espacio escénico como concepto del lenguaje teatral aparece también como un lugar de la poética del espacio, comprendido el espacio como soporte de acciones escénicas, que constituyen la ficción y no como soporte de la representación de lugares, donde la escena funciona en relación a las reglas de su propia geometría, a la coreografía de los cuerpos en relación al espacio y entre sí, o con la introducción de objetos que ya cumplen una función en la estructuración de esta coreografía global, donde la cocina aislada es parte de una acción performática.

Pero no podemos desligar nuestra percepción actual de la narrativa rectangular escénica dada la aparición de la narrativa visual cinematográfica, que desde otro formato nos permite ampliar el lenguaje escénico, tanto de su escritura como aquella de su narrativa visual.

CINEMATIFICACIÓN DE LA ESCENA
TEATRALIZACIÓN DEL CINE

El concepto de cinematificación de la escena surge de un gesto de creación que toma la narrativa visual del cine y la desarma, para reconstruirla a partir del alfabeto del lenguaje teatral. En esta definición no nos referimos a la proyección de imágenes o material audiovisual sobre el escenario, ni de extractos fílmicos, medios digitales, o de la transmedialidad que dialoga con la escena.

Nos referimos a cómo en la evolución de nuestro arte escénico, tanto en la escritura de un texto como en la narrativa espacial de éste, la escena se nutre y se apropia de la narrativa cinematográfica, reestructurándola a partir de los códigos del lenguaje teatral. Esto, incorporado al gesto de creación escénica, se convierte en un lenguaje de otra convención, ampliamente perceptible, ya que la lectura del espectador ha evolucionado en paralelo a las convenciones de las narrativas cinematográficas.

Este proceso es intrínseco a ambas formas de narrar dado que estas se constituyen a partir del formato rectangular, de ahí que todo el desarrollo que implica ampliar las capacidades de las narrativas visuales que se construyen desde este formato, tienen un eco en ambas manifestaciones, en un ir y venir entre el cine y el teatro, donde se mantienen las especificidades espacio-temporales y de tridimensionalidad del arte escénico, deduciendo, que en este traspaso, adquiere en la teatralidad, connotaciones y formas de ejecutar propias a su arte.

En el siglo veinte el desarrollo de la cinematografía incrementó las posibilidades narrativas visuales del rectángulo para relatarnos emociones, pensamientos, discursos, historias.

Los conceptos de montaje, estructuras de edición, la fragmentación de la visión en planos, encuadres, ángulos, los movimientos de cámara, conceptos rítmicos y de continuidad, congelamiento de imagen, reverso-

adelantos, el concepto de escritura visual de un guión, su estructura de los niveles narrativos para un relato espacio temporal, los racconto, elipsis, la relación imagen, sonido y fábula, etc., renuevan toda una concepción en la forma de representar el imaginario de una realidad.

La dramaturgia del espacio asimila este desarrollo para integrarlo a la escena, proponiendo que todos los aportes de la narrativa cinematográfica tienen una recodificación posible en el lenguaje teatral.

Así, esta concepción nos entrega otros acercamientos a las posibilidades narrativas del espacio escénico, para concebirlo desde diferentes ángulos y en constante translación y subdivisión, liberándonos de una aproximación que sólo toma en cuenta los límites físico-geométricos concretos de la rectangularidad, logrando desde esta perspectiva visualizar la escena a partir de un imaginario narrativo no visible.

Al enfrentarnos al rectángulo del escenario podemos imaginarlo como el gran visor de una cámara fija, que espera para ser maniobrado, girado sobre su trípode, moviéndose sobre un dolly, fragmentado en sus ángulos y planos y conteniendo un sinfín de espacio temporalidades narrativas, que amplían el alfabeto escénico en todos sus códigos: actuación, iluminación, escritura.

Incluso el rectángulo escénico puede contener en un encuadre una espacio temporalidad mayor que el plano de una cámara: en un mismo encuadre, el espacio escénico puede dar cuenta de espacios ficcionales simultáneos y de una variedad de lugares en temporalidades diversas.

Esta aproximación me permitió desarrollar una escritura dramática que en su estructura podía ampliarse a diversas dimensiones temporales, resolviendo a su vez, los desafíos de su representación a través de esta noción. En *Río Abajo*, la obra da cuenta en un mismo presente de un edificio de tres pisos, con las acciones en cada departamento, más las situaciones que suceden a la orilla de un río, y las subdivisiones de múltiples narrativas espacio temporales.

En *Cinema Utoppia*, las acciones actorales que se desarrollan dentro de la pantalla cinematográfica, que es un escenario de teatro, su composición espacial, los cambios temporales, las elipsis, la banda sonora, la hacen percibir como si fuera una filmación, cuando en realidad es el lenguaje teatral el que reproduce visualidades que refieren a un estilo cinematográfico. Estos recursos permiten una cinematificación de la escena.

El percibir el rectángulo escénico como el visor de una cámara permite a la teatralidad contener y narrar todas las dimensiones imaginables, y autorrelatarse de acuerdo a los cambios del texto, sin la necesidad de ilustrar estos distintos tiempos o lugares. Ayuda también a introducir, en las dinámicas de la estructura del texto dramático, una visualización multinarrativa espacio temporal en su relato.

En el espacio escénico conviven pasado, presente y futuro, como las dimensiones paralelas de nuestra psiquis, planeta y universo. De ahí que la cinematificación de la escena amplía y abre horizontes a la elaboración creativa de la “Dramaturgia del Espacio”, otorgándole un abanico de herramientas tanto a la escritura dramática como a las poéticas de espacio de su representación, profundizando la simbiosis de la narrativa escrita con las elaboraciones artísticas de la narrativa visual.

LOS PLANOS DEL CUERPO
Y LAS DIMENSIONES ESPACIO TEMPORALES

El rectángulo, en su narrativa espacial, contiene todos los tiempos en sí. De ahí que no sean indispensables los mutis y entradas, o abrir y cerrar el telón, para señalar los cambios espacio temporales. Sin duda, la iluminación, el sonido y el texto aportan en la comprensión de estos desplazamientos.

Nuestra concepción y vivencia lineal del tiempo se reproduce en la geometría espacio temporal de la escena. Desde ahí podemos establecer la convención: el área del fondo de la escena se establece regularmente como el lugar del pasado, y el plano frontal como aquel del futuro (o viceversa, eventualmente).

En general, el presente suele estar determinado por el lugar de inicio de una acción. La lectura de lo anterior se precisa en relación a los ejes del cuerpo y su ubicación espacial.

Un lugar en la escena implica una unidad de tiempo. El cuerpo está en un lugar, en ese presente (sin considerar el universo de los tiempos mentales). En la narrativa espacial, la convención de lectura es que el presente siempre está en el territorio del cuerpo. Es un presente constante, al desplazarse, traslada su presente a las diferentes espacio temporalidades.

— Relación básica pasado-presente por geometría espacial

Algunas estructuras dramáticas contienen en su relato anacronías, analepsis (*flashback*), racconto, o adelantos hacia el futuro (*flash-forward*) como convivencias paralelas de dimensiones, de lugares físicos o mentales. Desde la narrativa geométrica del rectángulo, podemos establecer convenciones que nos permiten la representación de estas formas narrativas.

Cuando un cuerpo se instala en un punto del escenario, lo que se sitúa a su espalda puede construir la convención de una situación de otra espacio temporalidad de ese intérprete: la imagen de un recuerdo.

Un intérprete piensa en su infancia con un foco interno, y aparece en el fondo de la escena un niño con globos. La diferencia de planos (atrás, adelante) facilita que esta composición se perciba como el pasado de ese personaje. Si el niño con globos está en escena en el mismo plano del intérprete, será parte de su presente, e incluso si por ficción dramatúrgica se pretendiera construir otra temporalidad, sería difícil sostenerla escénicamente en esa posición.

Desde la convención en la percepción de estos dos planos temporales, la kinésica de cuerpo en el presente que materializa un pasado es fundamental. Es decir, su diálogo, conexión corporal, además de la relación espacial, nos profundiza esa percepción. Así, puedo visualizar desde mi presente una situación de pasado y dialogar con él, marcando la diferencia con el *racconto*, que es un pensamiento hacia el pasado, o el *flash back,* que implica trasladar la ficción al presente desde esa otra temporalidad, lo que supone cambios en la relación espacial.

Como ejemplo de *racconto,* en la obra *Éxtasis*, cuando el personaje Andrés desde su habitación recuerda a su madre muerta, en el día de su cumpleaños, en el fondo de la escena aparece la madre con la torta y desde su pieza dialoga con la madre. Dialogo con el pasado desde mi presente.

En el *flash back o forward*, como sugerimos más arriba, el intérprete se integra o evoca el espacio de la otra situación temporal y luego retorna al espacio de su presente. En *Río Abajo*, un personaje amenaza a otro con lo que le sucedería a quien traiciona: simultáneamente, vemos en el fondo cómo ejecutan a un joven. Luego, retoman el diálogo. Sucede así, escénicamente, un *flashback* a partir de un *insert*.

(DVD:T14)

Existe para estos casos, una convención corporal que facilita la lectura de estos cambios de planos temporales, facilitando la lectura de su visualidad como la del texto representado.

— Cambio de eje del cuerpo para desplazarse a diversos planos de ficción

Si defino la planimetría escénica de acuerdo a planos de tiempo y lugares diferentes, puedo traspasar las diversas dimensiones a la geometría del espacio. En esa convención el desplazamiento del cuerpo produce una elipsis que lo transporta a las espacio-temporalidades de la convención aplicada. Para lograr esta convención, el cuerpo gira sobre su eje, hacia el lado izquierdo de su dirección, y luego retoma la dirección inversa.

El cuerpo produce así un efecto de fundido con su cuerpo, que no se limita solo al giro formal, debe ir unido a un cambio del contenido de su kinésica al re-situarse por visualización en otro entorno: Estamos en primer plano frontal en una cárcel, realizamos un medio giro hacia la izquierda, tomamos la horizontal y estamos caminando por una calle, o por un bosque por el desierto, etc. En el giro el fundido produce un cambio de plano del eje del cuerpo y de dirección, estableciendo a través de esta traslación el cambio del lugar y temporalidad de su presente.

En el montaje de *Éxtasis*, tres actores caminan por un parque en la horizontal, en el centro giran, siguen por la vertical, generando la convención de ir por una calle, al llegar al fondo del escenario vuelven a girar, y se sitúan en círculo, situándose en el departamento de uno de ellos.

De algún modo, producimos con nuestro cuerpo las elipsis del cine. El giro y cambio kinésico es necesario como complemento a esta técnica, ya que el avance en línea recta sigue manteniendo nuestro presente.

ACCIONES 17 *(DVD:T14)*

- Ejercicio de *Racconto*.

Definiendo los planos temporales establecemos diferentes situaciones de un intérprete en presente y su diálogo espacial con una situación o figura del pasado. Intérprete 1 en una situación en presente, Intérprete 2en plano y situación del pasado.

- Ejercicio de elipsis lineal

Los cambios de lugares y planos, como continuidad de la narrativa lineal, utilizando el giro del eje corporal.

- Ejercicio de analepsis (flash-back)

Cambio del eje para desplazarse a un espacio temporalidad del pasado.

Otra instancia para producir la convención del *flashback*, sin el cambio del eje actoral, consiste en hacerla emerger desde la figura corporal del actor: el intérprete crea una composición que nos remite a alguien que evoca, permitiendo que su recuerdo introduzca al espacio los personajes y situación evocada: al recordar una discusión, el intérprete se integra a la evocación del pasado, y luego ésta se disuelve, no solo por el fin de la secuencia, sino por el gesto del intérprete, que retoma la misma composición en el mismo plano desde donde la evocó, volviendo al presente de la primera temporalidad.

En *Cinema Utoppia* el intérprete, desde su composición emotiva y corporal, recuerda una situación amorosa en la playa, la evocación se materializa, aparece el personaje, viven la escena, la situación termina, y el actor retoma la composición original, resituándose en el presente anterior y continúa la narrativa en su linealidad. Sin duda, existe la posibilidad de complementar estos cambios con efectos lumínicos, escenográficos, audiovisuales y por la narrativa del texto.

Otras aplicaciones escénicas derivadas de la cinematificación son aquellas de la imagen congelada, cuando se suspende una acción con el objeto de mantener una tensión dramática, para detener el tiempo o para develar el pensamiento instantáneo de un actuante.

Sumemos el proceso de generar que una situación escénica produzca el efecto de retroceso (vuelta atrás o *rewind*): En el montaje de *99 La Morgue*, a partir del presente de una escena, los actores retroceden, actuando marcha atrás, resituando la acción en una secuencia precedente y desde ahí vuelven a retomar el hilo conductor de la narración.

A su vez, un aporte relevante ha sido el concepto de banda sonora de la cinematografía, donde diversos planos sonoros coexisten, ruidos atmosféricos, fundidos y mezclados con la musicalización. En su teatralización, permite que una secuencia dramática narrada en acciones de imagen pueda desarrollarse en una secuencia mayor de tiempo, de modo que la coreografía actoral, rítmica, visual y sonora reemplaza al verbo. En la escritura y montaje de *Cinema Utoppia*, la totalidad de la última escena se centra en este recurso, mientras en *Río Abajo* este procedimiento se entremezcla con breves textos.

La posibilidad de grabar las escenas, luego subirlas al computador y construir una banda sonora* siguiendo la acción, nos remite a una concepción sonora cinematográfica. A su vez, el desarrollo de la tecnología de amplificación y el uso de pequeños micrófonos, instalados en diferentes lugares del escenario, logra amplificar el sonido de las acciones, manipulación de objetos, pasos, voces, respiraciones, etc. dándole nuevos sentidos y posibilidades a la idea de realidad en escena.

* *"La visión grifferiana de una realidad-prisión, de un arte-encajonado que encierra al espectador en rectángulos. Existe un solo arte que escapa al formato del rectángulo: la música. Incorpórea, volátil, vertical, puede permitir la evasión del espectador fuera de la realidad y liberarlo verdaderamente. La música puede trascender el formato rectangular para liberar al espectador en el ámbito espiritual de una verticalidad que se abre. En el caso de Ramón Griffero horizontalmente, su arte dramático desarrolla una música popular que tiene como función dar a escuchar los sueños de los pueblos; pero, verticalmente, esta misma música da cuenta del exilio interior como única utopía vivida."*
"Tres Teatros de Vanguardia: Meyerhold Fassbinder Griffero" Jerome Stephan. Université París-Sorbonne Editorial ARCIS, 2011

ACCIONES 18

Teatralización de escenas del cine
Este ejercicio nos sirve como aplicación del concepto de teatralización de la narrativa cinematográfica y nos plantea desafíos actorales, espaciales y de composición, al traducir escenas fílmicas a escenas teatrales tratando de reconfigurar las secuencias escogidas y su desglose de valores de plano a un lenguaje escénico.

Escogemos una o más secuencias de un filme y analizamos sus personajes, textos, acción, planos y sonido. A partir de la siguiente plantilla, estructuramos el guión que nos sirve como guía para este ejercicio.

Secuencia del Film: Texto Actores - Locación - Planos - Banda Sonora
Ampliar la visualidad del espacio permite al dramaturgo liberarse de una posible imposibilidad de representación de su escritura, al pensar que el escenario no la pueda contener.

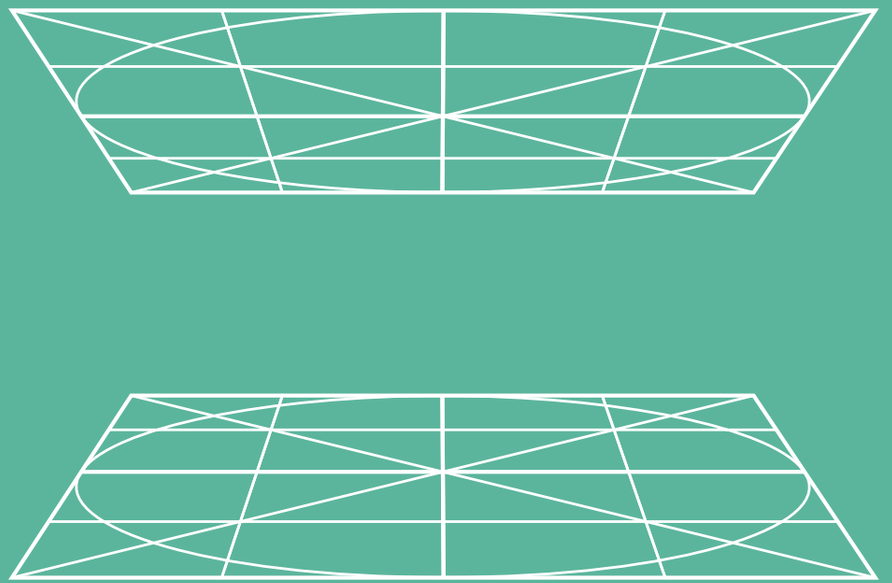
Es a partir de esta percepción y práctica que he podido generar obras como *Tus Deseos en Fragmentos*, que sucede en los diferentes compartimientos emotivos de un cerebro, permitiendo atravesar la amplia gama de temporalidades de un pensamiento. En el texto de *Fin del Eclipse* en tanto, una secuencia deriva desde una escena en el siglo diecinueve, a una secuencia sobre un portaaviones que invade Iraq a una situación en una playa del Caribe. En otra escena, referida al golpe de Estado, las temporalidades y lugares transcurren simultáneamente, interactuando el oficial que recibe una orden de ejecución, el dolor del prisionero, el caminar de su esposa por las calles, su ejecución, y el fin, donde ambos huyen a bordo de una goleta.

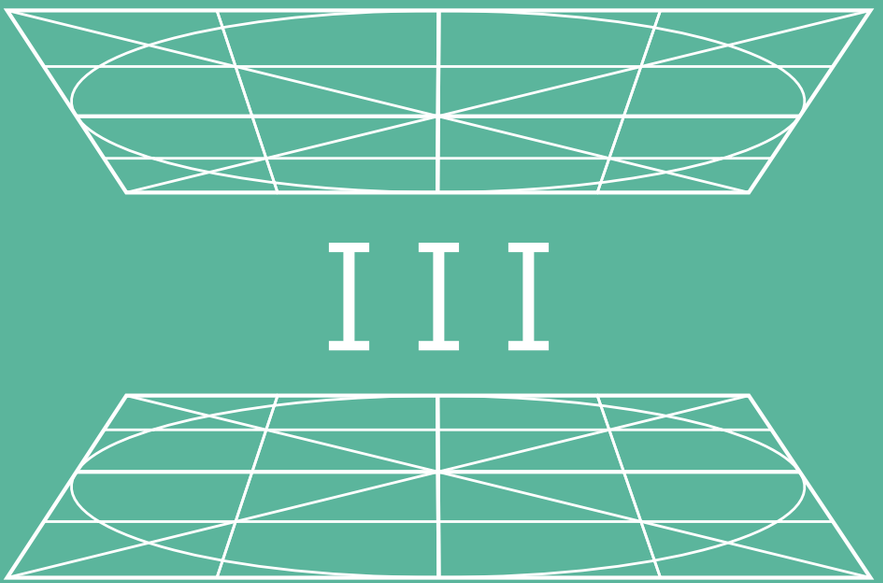
El considerar el proceso de escritura desde la perspectiva de una dramaturgia del espacio constituye un motor que abre las posibilidades de escritura y puesta en escena, así como para el actor ofrece la posibilidad de ampliar su gama interpretativa. Una poética de espacio no por su sola existencia nos conduce a un gesto artístico, aquello deviene del proceso intangible de la creación. La construcción tanto de poéticas de texto como

de imágenes tiene una fuerte carga referencial con respecto a la cultura visual donde está inserta, complementada con la de su propia tradición dramática. Incluso diría que, en la actualidad, las poéticas de imágenes están más grabadas en nuestros referentes culturales que las frases de una construcción verbal.

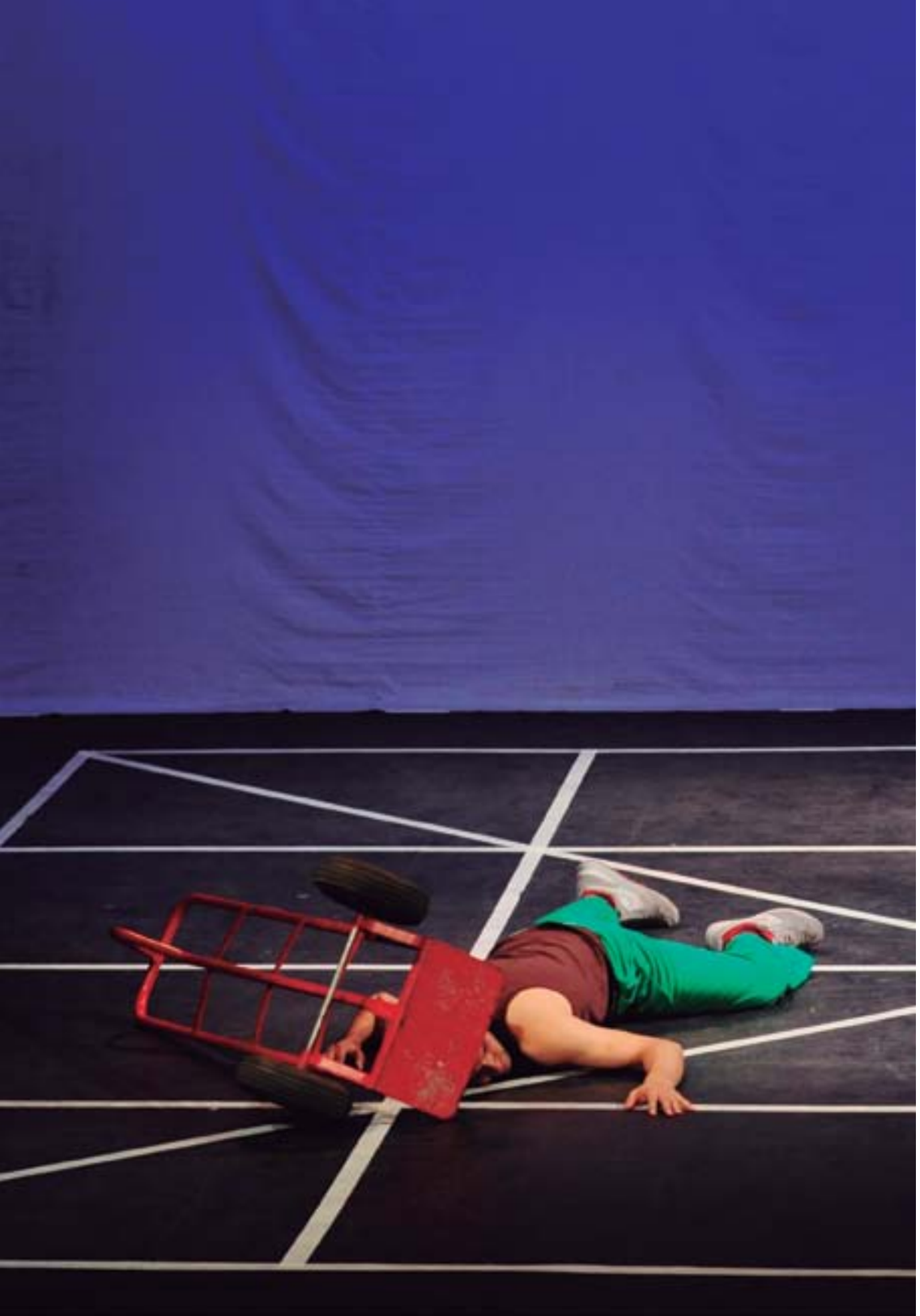
En la construcción de imágenes escénicas nos encontramos permanentemente con el obstáculo de lo ya visto, reusado, y por tanto carente de poder de seducción. Así, la representación de una niña de sombrero con cinta rosa y una muñeca, el personaje de terno negro con una maleta, la actriz en enaguas y tacos altos con el pelo suelto, así como los cuerpos en mallas negras arriba de cubos, son clichés visuales establecidos y agotados, como miles más.

Esto no significa que su reinstauración consciente no pueda establecer una cita artística, cultural, paródica, dramática, de estas convenciones precedentes. Este texto entrega tan solo los principios, herramientas o condiciones para elaborar poéticas, pero no es un manual para un resultado ipso facto, éste será producto de la creación del autor, del grupo, su sensibilidad y las necesidades que lo llevan a representar o a crear mundos políticos y espirituales que emergen de su imaginario.





III



CAPITULO III

RELACIONES ENTRE UNA POÉTICA DEL ESPACIO Y LA POÉTICA DE UN TEXTO

Todos los ejercicios hasta ahora expuestos constituyen códigos que pueden realizarse sin la presencia de un texto dramático. Se puede trabajar sobre ellos, percibiéndose lo elaborado como una continuidad de imágenes escénicas.

Sin embargo, el objetivo de las acciones propuestas en este libro se centra en introducirnos a una perspectiva sobre las construcciones de las narrativas subtextuales inherentes al espacio, y a su vez, como una aproximación a los códigos del alfabeto escénico, aquel que nos permite relacionar el formato con la poética del texto a representar, o la escritura de éste con su materialización escénica, elaborando en este proceso la unión del pensamiento escrito con los procedimientos artísticos de su escritura visual y estableciendo en esta praxis el concepto global de la dramaturgia del espacio.

A continuación, desarrollaré algunas reflexiones, entre tantas otras motivaciones, que son constituyentes de mi aproximación a la escritura dramática y al oficio de dramaturgo.

EL TEXTO DRAMÁTICO COMO UNA CONSTRUCCIÓN EN PROCESO

El primer gesto de la palabra escénica puede resumirse como la descontextualización de un idioma, sobre un lugar de ficción, emitido por una voz. Su mínima exclamación o sonoridad ya corresponde al ámbito de la palabra dramática, es la abstracción de una idea, una emoción, un discurso, el inicio de un relato.

Sobre el espacio, la palabra adquiere un valor que no solo se remite a su enunciación, ya que no se refiere ni surge de un presente "real", sino que se propone en simbiosis con poéticas de espacio autorales, construcciones visuales de realidad, sin referencias previas en el espectador, y emitida por un cuerpo preasignado. Lo anterior lo podemos ilustrar, con la expresión coloquial "no tengo palabras suficientes para expresar lo que siento, o lo que me sucede". En el gesto creativo de la teatralidad, concebimos a partir de la poética de espacio las imágenes de las emociones, situaciones, que la palabra no logra enunciar, y es en ésta suma que el lenguaje escénico manifiesta lo no abarcable, lo no dicho.

De ahí que a la luz del concepto de dramaturgia del espacio, reconocemos la poética del texto y la poética del espacio y percibimos que cada uno de estos conceptos es forma y contenido a la vez, y es en el ensamblaje de todos los códigos que cada uno contiene, escritura, actuación, subdramaturgias, que nos entregan el texto dramático final.

Desde esta perspectiva, la escritura del texto no es más que un pretexto. En el marco de escrituras desligadas de paradigmas e integrados al universo de las autorías escénicas, cada texto aparece como el fragmento de una perpetua escritura, donde cada representación de una obra la vuelve a reescribir, haciendo aparecer o desaparecer lo que otras representaciones del mismo texto no construyeron. Transformando así al texto dramático en una obra en perpetua construcción, ya que siempre está en una fase previa de su constitución como obra final. Esta visión ha facilitado la aparición del

autor integral: dramaturgo, director, diseñador, a quienes podríamos designar como "dramaturgos del espacio".

Ningún texto está condicionado ontológicamente a una forma de representación, o a una poética de espacio predeterminada. Si tenemos una visión previa de cómo debe representarse un texto, ésta corresponde más bien a las formas como el espíritu artístico precedente lo representó, o a la última narrativa visual en boga.

La posibilidad de que el texto clásico, modernista o postmoderno se represente de forma autoral, surge desde las aproximaciones, lecturas y sensibilidades que surgen frente a la narrativa de ese texto.

La suma de representaciones de la historia escénica son los referentes de las múltiples poéticas de espacio que ha tenido el texto. Nada nos impide citarlas, pero ninguna de esas poéticas corresponde a un concepto preestablecido a la forma de su representación.

El desafío en la construcción de la narrativa visual de un texto es volver a potenciar su discurso, reformular sus acciones escénicas, volver a entregarle un ámbito de ficción que develará las emociones y visiones que contiene. Si al personaje de *Prometeo*, lo representamos inserto en un muro de pantallas con bombarderos atacándolo, o como un joven rebelde, aislado, escuchando música, esto constituye la re-elaboración de la imagen de la situación y estado que nos entrega la obra, por lo tanto nos lleva a otra perspectiva de su temporalidad, de su actuación y a los códigos que derivan de su puesta en espacio. Esto no impide que la esencia emotiva a representar no corresponda a la fábula propuesta.

La dramaturgia, en su desarrollo, sobre todo en el siglo veinte, adscribió sus textos a formas de representación que correspondían a innovaciones en la construcción de la ficción. Entendemos que el discurso artístico, para resituarse, cambia sus estructuras de relato para recrear ficciones y diferenciarse, tanto de lo que lo precede, como para generar un gesto

creacional que se relacione con una visión espiritual y política del mundo que fue, que lo invade, o que propone.

Los textos no solo entregan un relato literario, sino también inducen a formas de representación, lo que los diferencia esencialmente de su categoría de obra literaria. La escritura dramática además de proponer una estructura lingüística conlleva, en su construcción, una estructura espacio temporal, sea por la indicación de sus didascalias o por las dimensiones no escritas que construyen el relato.

En el desarrollo de la teatralidad occidental, hay instantes en que las estructuras dramáticas son las que han reformulado o generado la diversificación de las narrativas visuales a construir. El texto dramático, para ser llevado a escena, ha propuesto desafíos, produciendo quiebres con formas anteriores de representación, impulsando las transformaciones del lenguaje de escenificación, estableciendo un diálogo entre poéticas de espacio y poéticas de texto, para impulsar el surgimiento de otras convenciones escénicas y estructuras de ficción.

Un teatro romántico nos sugirió salones con chimeneas, cortinas al viento, velas, balcones y sillones, cofres de recuerdos y cartas leídas.La escritura del realismo psicológico transforma desde su convención los conceptos escénicos. De la misma manera que los textos simbolistas sitúan el relato en espacios metafísicos y modifica la interpretación, al sugerir que la palabra de sus textos emerja desde el alma del actor. Una dramaturgia expresionista nos llevó a las pesadillas y al viaje del yo (*Ich drama*), a los fantasmas de la guerra y al grito del ser. Su narrativa visual derivó en imágenes en blanco y negro y un mundo de muros inclinados que nos aplastan, como forma de representar las angustias de la existencia. La dramaturgia del teatro del absurdo, del teatro pánico, de un teatro "político", o del teatro postmoderno, propuso otras aproximaciones para la narrativa visual de sus textos. Y también algunos textos conceptuales, donde en el sustrato de sus palabras, las atmósferas escénicas, corresponden a estados o ficciones mentales, desafiando a las poéticas de espacio a dar cuenta de su escenificación.

La poética del texto nos sugiere poéticas de espacio, lugares y visualidades insertas en su escritura, propone espacios mentales, atmósferas, estructuras de acción, voces o personajes, un lenguaje a representar.

Lo anterior no es únicamente una cuestión formal, va intrínsicamente unido a la premisa de que si una escritura contiene una visión de mundo, aquella también debe reflejarse no solo en el texto, sino en la reconstrucción que hacemos de esa visión sobre el espacio.

Las maneras como reescribimos el texto al trasladarlo a la escena es parte esencial de la política del teatro. Es desde esta convicción que aquel que materializa un texto dramático desee completar esa visión en su representación, no por un afán egocéntrico de autoría, sino por un impulso político y emotivo, para enhebrarlo a su lectura sensorial y de realidad, e insertarlo en el marco de su territorio, dándole sentido a su creación y al desarrollo del lenguaje escénico.

Las transformaciones de la narrativa visual o las capacidades narrativas que contiene el relato a través del rectángulo, generan un desarrollo de la escritura dramática en relación a las nuevas capacidades que genera el formato y viceversa.

La comprensión de la fábula a través de los procedimientos de fragmentación narrativa avanza en relación al desarrollo de los modos en que se resuelven las temporalidades escénicas, de lugar o mentales, que va proponiendo la escritura. La unidad de acción y lugar que contenía un texto dramático en determinados momentos de la historia estaba íntimamente ligada a las capacidades imaginarias de una concepción espacio-temporal en particular.

El desarrollo de otras espacio temporalidades de la literatura, así como la aparición del cine, facilita que la dramaturgia pueda también eclosionar en la escritura de las temporalidades de su relato. El concepto de escribir para el formato escénico, el desarrollo de la narrativa visual, amplía las estructuras textuales y las formas de narrar en el oficio del dramaturgo.

A modo de ejemplo, en 1836 Büchner escribió la obra *Woyzeck*. Su estructura en más de treinta escenas, algunas breves, no pudo ser representada hasta 1913, ya que la narrativa visual que la sustentaba no estaba dentro del imaginario de las posibilidades espaciales de representación de su tiempo.

La irrupción del director teatral, en tanto organizador de los lenguajes escénicos sobre el escenario, nos recuerda que se trata de un oficio que surge a fines del siglo diecinueve, y desde su aparición es que la narrativa visual empieza a tener una preponderancia equivalente en relación a la poética del texto.

Durante los años setenta y ochenta se habló del rol del director como figura central en el proceso de creación, y así se especuló con la desaparición del dramaturgo. Los directores fragmentaban los textos y desarrollaban sus poéticas de espacio aportando al desarrollo del alfabeto escénico, en una instancia que hacia predominar la visualidad como verbo.

Este fenómeno del lenguaje visual adquiere preponderancia en un contexto dominado culturalmente por el poder de la imagen, y es el motor y signo de la representación. En el análisis de la obra pasa a predominar su dimensión espectacular, y se consolida el sello escénico de una época.

En el ámbito del trabajo teatral, una explicación de lo anterior puede relacionarse con un vacío en las propuestas escénicas dramatúrgicas, ya que las escrituras existentes correspondieron o se asociaron a poéticas de espacio que ya no respondían a las urgencias o necesidades de los nuevos directores. De ahí que, frente a la ausencia de textos vinculados al desarrollo de la visualidad de la escena, el director asume el texto como pretexto para su propia poética, en una práctica centrada en el desarrollo de narrativas visuales como el lugar más cercano a su visión de mundo. Por cierto, esto aportó a un gran desarrollo del lenguaje visual escénico, de las capacidades narrativas del cuerpo, la luz, los objetos y el uso de espacios no teatrales como lugar de la obra.

El surgimiento de las llamadas escrituras contemporáneas, proceso en que los dramaturgos vuelven a posicionar el texto desde una escritura que conlleva visualidades y que no están delimitadas por conceptos espaciales cerrados, genera un resurgimiento del texto teatral, ahora ya conectado a nuevas concepciones de su representación. Podríamos decir que durante esos años, el oficio del director elaboró nuevas narrativas visuales que posteriormente se reincorporarían a las escrituras dramáticas, y que han permitido una relectura de los textos del patrimonio dramático. Así, el ejercicio de lo anterior permitió volver a relacionarse con la tradición de la dramaturgia desde una perspectiva autoral.

Este fenómeno nos llevó a una profusión de directores-dramaturgos (o viceversa), ya que sus conceptos de escritura se desarrollan íntimamente ligados a una concepción de la poética de espacio que desean manifestar y sin la cual el texto no adquiriría la lectura política y artística prefigurada, ya que su escritura contiene una visualidad escénica, tipologías de actuación, diseños y miradas sobre un entorno que desea materializar.

En este marco la dramaturgia del espacio, en su sentido más amplio, emerge como un gesto de creación que emana de una visión unitaria.

LA IMPOSIBILIDAD DE HABLAR COMO SE ESCRIBE

La esquizofrenia comunicacional de pensamientos, emociones y visiones que no encuentran en la dimensión social cotidiana la forma como manifestarse, es uno de los motores del por qué escribir.

No podemos saludar a alguien diciendo: “buenos días, vuestros ojos recuerdan un valle de olivos desangrándose”. Nuestra estructura verbal cotidiana no accede a, ni es socialmente adecuado, manifestar nuestras sensaciones de ese modo. No corresponde a la verbalidad cotidiana, ni nuestro imaginario léxico puede emitir frases que elabora la dimensión psíquica del pensamiento y de sus emociones. Si así sucediera, aparecerían situadas en una contextualización no apropiada, y no serían escuchadas ni sentidas dentro de la convención de lo reconocible, como forma de nuestra cultura expresiva.

La escritura, en el instante de su creación, libera las palabras de su contexto y permite que el dramaturgo se las apropie y les dé los signos o visualizaciones o connotaciones que él estructura. Así, frases no dichas, textos elaborados e insertos dentro de una poética se constituyen en el idioma de la teatralidad. La enunciación de los textos dramáticos en escena es el espacio y el producto de una de las magias de la representación. El actor o actriz sí puede hablar como se escribe, manifestando lo oculto de un pensamiento, de nuestras construcciones sensoriales. Permitiendo a través de la palabra, reconstruir los signos y visualidades de nuestro idioma para trasmitir ideas que el lenguaje social no suele contener.

Esta es una de las dificultades en la apropiación de un texto por parte de un actor, hablar como se escribe, sin develar que su palabra es escrita. Es en esta apropiación donde se sustenta una de las fuerzas del texto dramático y de su interpretación.

El lenguaje de la escritura se construye a partir de la reestructuración del idioma al cual estamos adscritos, reinventando, reelaborando palabras y

frases, permitiendo una relación más emotiva entre situación y verbo. Acción que permite establecer una intimidad del texto con el espectador, de modo que las palabras pasan de su condición de expresiones ya constituidas o externas, a ser también parte del diálogo interno del espectador, produciendo una resonancia emotiva en la psiquis del espectador, que deja su condición de oyente para constituirse en participe de la acción.

NUESTRAS EMOCIONES SON MUDAS: EL TEATRO LES DA VERBO

Como deducción de lo anterior, la escritura escénica, así como toda expresión literaria en su poética de texto, le da palabras y frases a las emociones que en su contexto de realidad son mudas.

Sentimos el dolor, nuestros estados de amor, de impotencia, de reflexión existencial o de incomodidad frente a un entorno, pero no elaboramos verbalmente la amplitud de sensaciones que estos momentos esconden. No se exclama un monólogo frente a las situaciones de felicidad o angustia; en matrimonios, funerales, depresiones, declaraciones de amor, nuestras frases sociales son breves o preestablecidas formalmente.

El dramaturgo reedifica las palabras, los nombres de nuestras emociones y de nuestros estados internos. Así verbaliza el dolor de una madre frente a la muerte de su hijo, o hace vivo el pensamiento del hombre frente al universo. Le entrega frases al pensamiento interno y voces a las vivencias de nuestras emociones.

El dramaturgo construye esos soliloquios, silencios, diálogos no dichos y les da vida. El que escucha identifica su emoción con el texto emitido. Así, las emociones dejan de ser mudas, y tiene el escritor la difícil misión de transformarlas en expresión verbal de pensamientos tan potentes como las acciones de donde éstas surgen.

Nuestras frases deben ser más fuertes que las acciones que representan, y las acciones teatrales que se representan deben ser, a su vez, tan fuertes como la poética del texto que las sustenta. Esto no impide que el diálogo o las exclamaciones clichés frente a situaciones emotivas sean también parte de un texto dramático, que busca desde ahí develar lo iconográfico de nuestro idioma, o lo formateado de nuestras expresiones lingüísticas y su correspondencia con los discursos valóricos de las estructuras sociales de la ficción hegemónica, dominante.

LO QUE SE NOMBRA EXISTE O LA POTENCIALIZACIÓN DE UN SABER

El autor al nombrar hace existir lo que no se ve sobre el escenario, sea lugar externo, o interno, a la vez que hace existir relaciones, conflictos y un saber. El actuante podrá decir “Esta noche de niebla me deslumbra”, de esa manera sabemos el lugar desde donde habla. “Acércate al precipicio”. “Bajémonos de este barco”. “La ciudad arde”. “El cielo se oscurece”.

Las palabras hacen visible lo que la escena todavía no devela. Como la poética de espacio hace visible lo que las palabras ocultan.

Y también señala la condición de jerarquía de quien está en escena, su relación o conflicto interno. “Que hacéis acá, mi rey”. “Siempre odié ser tu padre”. “Soy el dios del mar”. Además, nombra las acciones que suceden, van a suceder o sucedieron, a partir de las diferentes temporalidades del idioma.

Si bien lo anterior es inherente y lo más anecdótico de la escritura dramática, el punto más relevante, y tal vez no siempre logrado, es que en la construcción de ficciones y relatos no solo hacemos memoria de nuestra herencia y de los imaginarios del mundo al que llegamos y nos entregan; además, el desafío de un texto es lograr que a través de sus discursos y acciones, éste pueda ampliar o constituir otros saberes.

El teatro del Renacimiento, al darle voz y protagonismo al individuo, proponiéndolo como artífice de sus acciones y desligado de la ideología de lo divino de la edad media, sentó las bases para un pensamiento que visionó que la designación del poder y la autodeterminación nacían desde el individuo, dando una apertura para que las ideas que elaboraron la ficción de la modernidad y la democracia tuvieran un pensamiento desde donde gestarse.

Hay que subrayar que las ficciones del arte, tanto de la representación como de la escritura dramática, construyen ideas y ficciones que después la realidad asumirá como parte de su desarrollo e incorporará a su dimensión, ya sea como realidad o como deseo.

En la aproximación a una escritura contemporánea no siempre dilucidaremos el sentido ni las implicancias de ese texto, ni de las fábulas a las cuales nos remite. Lo que sí sabemos es que son textos generados por nuestra propia especie, que escudriñan en las esencias de nuestro existir, en los deseos del devenir. Al elaborar ideas y construir relatos, los hacemos existir, dándole una fuerza a la política de la escritura.

ESCRITURA Y LAS ESTRUCTURAS LINGÜÍSTICAS SOCIALES

En un texto utilizamos el idioma al cual estamos adscritos, el que conlleva una historia lingüística y una estructura verbal de trasmisión de pensamiento y emociones. El lenguaje es un instrumento de la convivencia social, de trasmisión ideológica y de construcción de poder, tanto en nuestra relaciones individuales, en las sociales próximas, como en las del mundo globalizado. De ahí que, más allá de la fábula que se narra, es esencial el cómo la relatamos, y poder distinguir cuando citamos, deconstruimos o creamos, con nuestro idioma, otros esquemas lingüísticos para trasmitir las miradas o intenciones de esa fábula.

Los discursos de poder conllevan una suma de lugares comunes, que aparecen como la forma oficial o disidente de la comunicación, y evolucionan instaurándose como expresión de la contemporaneidad.

Las institucionalidades reinventan sus frases, sus alocuciones y la forma como nos interpelan desde la educación, los medios o las influencias sociales, estructurando nuestros pensamientos o entregando las frases para que podamos reincidir en la repetición de estas ideas, que nos llevan a ser transmisores verbales de valores, ideas y miradas de la cultura preestablecida.

El personaje religioso se referirá a su fe, de la misma manera como sus autoridades "místicas" se refieren a ésta. El personaje de un partido político se referirá a la realidad en reiteración de los discursos que comparte con su "clase política". La estructura empresarial hablará desde su vocabulario emprendedor y sus gerentes, empleados a su vez, reincidirán en estos discursos. Discursos publicitarios, de farándula, frases y formas de comunicación global, como aquellas construidas por el mundo virtual (Facebook, Twitter, SMS) son estructuras lingüísticas que nos permiten sentirnos parte de una cultura de mercado, de una subcultura o ser parte de un núcleo antisistémico. Las clases sociales adscribirán su idiomática a sus emociones y a una comunicación social acorde a la clase con que se vinculan o desean adherir. Nacionalidades, grupos juveniles, sectas, minorías o mayorías étnicas, académicas o sexuales dialogan y se interpelan a través de las formas de construcción lingüística a la cual su identidad se relaciona.

Instituciones, identidad y lenguaje aparecen como objetos ya sobreestudiados respecto de su participación en la construcción de nuestra estructura social. El fin de este recuento es entender, desarrollar y considerar el rol que nuestra lingüística ocupa dentro de la poética de un texto.

La descontextualización de los discursos sociales sobre un espacio escénico permite develar las estructuras lingüísticas sociales, al abstraerlas de su entorno y situarlas en el espacio de la ficción del arte, permitiendo ser visualizadas desde un lugar crítico. A su vez, el dramaturgo en sus obras podrá difundir, consagrar, perpetuar los discursos socializados y devenir el

representante escénico de estos. También podrá relacionarse con una poética del texto, tanto desde sus referentes de la tradición dramatúrgica, como para construir otros discursos que confronten la ficción de los discursos existentes, profundizando el mecanismo de la descontextualización de la palabra y de la autonomía de un lenguaje escénico.

LA TRADICIÓN DEL LENGUAJE DRAMÁTICO COMO REFERENTE DE LAS ESCRITURAS CONTEMPORÁNEAS

Todas las estructuras dramáticas y lingüísticas de los periodos precedentes, sus formas de construcción de frases, diálogos y desarrollo de fábulas son hoy, en su descontextualización histórica y en la deconstrucción de su paradigma original, un material de nuestra herencia y memoria escénica disponible para ser integrado en las escrituras dramáticas como cita a esas formas de construcción dramática. Por cierto, en el entendido que hay una historia de la escritura escénica que corresponde a las formas de teatralización de la palabra en cada estilo dramático: el idioma teatralizado hace hablar a un actor en verso, transformando esa construcción en una realidad idiomática propia de la escena.

El verso, la prosa romántica, la rima, la forma de construcción idiomática de ideas y emociones del teatro realista, el teatro *agit-prop*, simbolista, expresionista y costumbrista pueden ser material de una dramaturgia contemporánea, desde su aporte a una visualidad espacio temporal y como formas de escritura.

Al interior de una poética de texto contemporáneo, todas las estructuras dramáticas precedentes en la construcción de la fábula son códigos escénicos que alimentan y nutren una dramaturgia que se reelabora o integra estructuras dramáticas lingüísticas precedentes, generando una nueva descontextualización de estas expresiones y por lo tanto, otras lecturas.

DE LA APROPIACIÓN DE UN TEXTO

Los textos desarrollan el camino que recorre una idea y las emociones que éstos hacen surgir o interpelan, dan cuenta de lo que sucede en un cuerpo, sea la verdad o negación de lo que el hablante debe representar.

Es decir, las resonancias del texto en un cuerpo reflejan la intimidad de su ser, su visión de lo que sucede. Dará cuenta de su sumisión al poder, al amor o a un sistema, señalará que es un ser inexistente de nuestro entorno, un ángel, alguien del más allá o de alguna dimensión paralela. Su hablar lo constituye y si el intérprete lo apropia, encarna, es él quien habla y no el texto. Es un cuerpo de ficción y no un reproductor de frases.

Un intérprete le entrega la respiración, las texturas y las inflexiones que pueden superar o exceder a las inflexiones cotidianas de la gramática. Así, le dará una voz propia, un nuevo decir, si lo contextualiza con su emoción y sus acciones escénicas.

Las formas de interpretación del texto desde el cuerpo han sido asociadas a formas de interpretación concordantes con el lenguaje actoral de su espíritu de época, dado que la morfología de la expresión cultural de la emoción varía en su representación, según los diferentes periodos históricos.

Los modos de interpretar la emoción y sus signos corporales están referidos al desarrollo histórico del arte actoral, de la misma manera que las acciones escénicas que un actor ejecutó, corresponden a las convenciones elaboradas en cada época: la construcción de la palabra para expresar el amor tiene una escritura y acción escénica correspondientes a las formas del amor de su periodo y a las limitaciones morales y convencionales para representarlo. Los enamorados del teatro clásico sugieren el deseo sexual por subtexto, pero en su tiempo no realizan su escenificación.

Le adscribimos a la palabra tipologías de interpretación (personajes, íconos, hablantes) y acciones escénicas, (conceptuales, plásticas, abstractas,

funcionales, kinésicas) de acuerdo al lenguaje que desarrollamos, de acuerdo a la lectura que hacemos del texto. Así, un texto tan común, tan simple, como; “Caballito blanco, llévame de aquí llévame a mi pueblo donde yo nací” deviene en un texto fundamental cuando se inserta dentro del contexto de una escena, donde la situación que se relata valoriza y produce acciones teatrales que dan fuerza dramática a una estructura tan básica como la descrita. De esta manera, el texto anterior en voz de un personaje, que lo murmura a su hijo muerto, o que lo canta cual *Thriller*, antes de estrangular a su víctima, o desde la voz de un torturador en acción, o cantándolo en un arranque de amor y alegría, se transformará en un texto dramático que, de acuerdo a la situación escénica donde está inmerso, producirá apelaciones diversas.

En este caso será la poética de espacio, (la acción a realizar y la situación donde surge) es decir, el subtexto de ese texto y no la palabra en sí misma, la que nos abrirá a su comprensión.

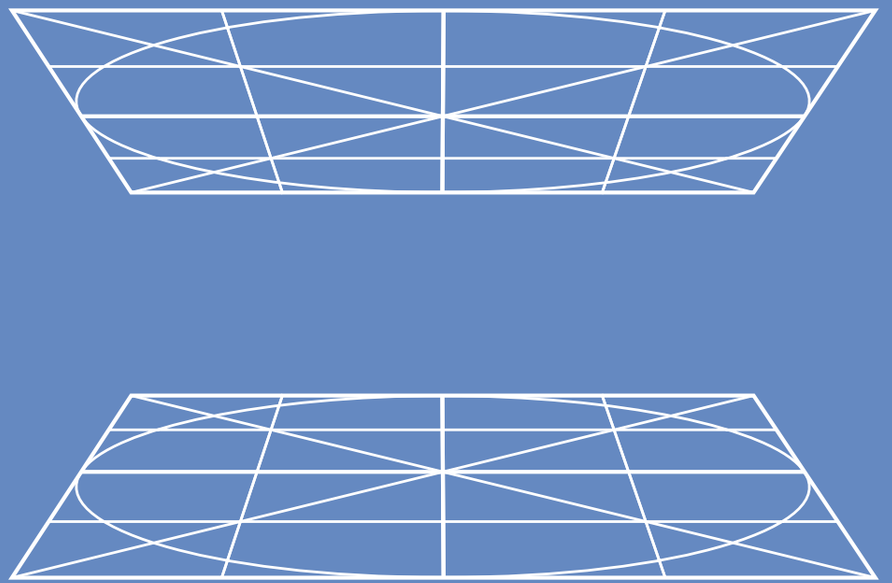
También tenemos como opción la de anular la ficción original de un texto a través de la puesta en escena o el lugar desde donde se habla, atribuyéndole al texto original otra convención de ficción. Un actor que en medio de su actuación, extrae el texto y lo lee. O una puesta que recrea el estudio del texto, y nos muestra el ensayo y su proceso de construcción, un trabajo en proceso o *work in progress*. O las inflexiones y separación de palabras que se marcan en una acción performática que quiere hacer resaltar las vocales, o cantar el diálogo con una banda de música. O cualquier otra posibilidad vista o imaginada para la escena.

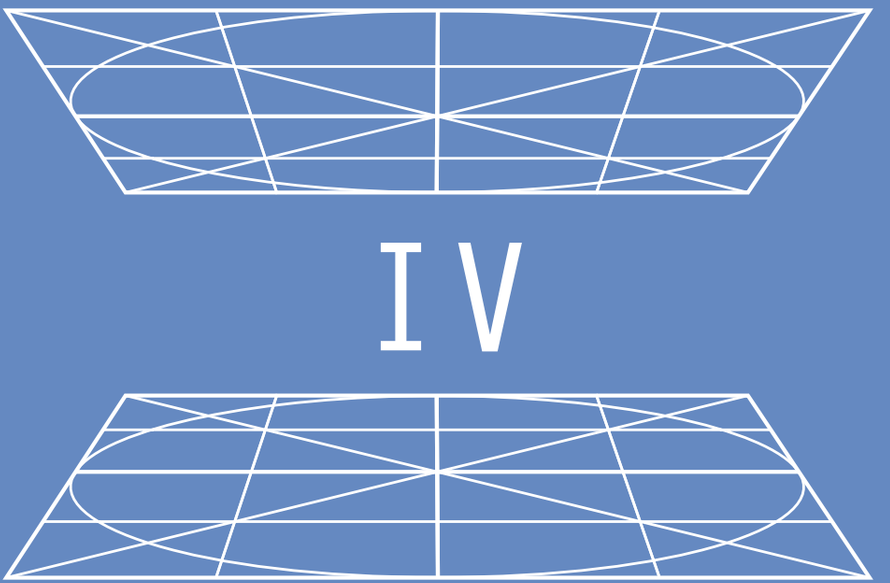
De ahí la existencia de una simbiosis profunda entre poética de espacio y poética de un texto en la creación teatral para instaurar su convención, dado que cada poética de texto puede vincularse a infinitas formas de representación, reiterando una de las premisas de la dramaturgia del espacio

Todo texto dramático fue escrito para representar una ficción sobre la escena, transmutando el espacio en el universo de su fábula. Desde la visualización de un imaginario, traducido en palabras y acciones, situaciones,

conflictos, retratando el espíritu de época, hablándonos de la especie, del laberinto de sus emociones, de la incomprensión de la vida y la muerte y de las bondades y atrocidades de nuestro actuar.

La escritura está destinada a un espacio infinito que, al nombrarlo, lo señalamos. Este espacio puede contener todos los tiempos, todas las historias, como múltiples dimensiones. Desde esta concepción, la narrativa visual que da vida y existencia a una poética del texto, no tiene límites para contener un pensamiento.





IV

CAPITULO IV

Adoro las balas de la ficción ya que nunca han manchado de sangre el escenario
Fin del Eclipse

DRAMATURGIA DEL ESPACIO EN UNA PRACTICA ESCENICA

En esta sección estableceré una relación entre los conceptos expuestos hasta aquí en el libro y su aplicación en una selección de obras escritas entre 1984 y 2007, una práctica escénica que atraviesa diferentes dimensiones históricas, y digo dimensiones por los cambios profundos de espíritu de época en estos tiempos, que se inician en un periodo de Guerra Fría y de dictadura en Chile, que cruza la transición democrática y que enfrenta hoy los días de la globalización.

No entraré en un autoanálisis de la estructura de las fábulas, más bien el interés está puesto en subrayar cómo diversos textos, en su estructura dramática, se relacionaron a diferentes conceptualizaciones de la narrativa espacial, y cómo ésta fue percibida por diferentes investigadores, académicos y críticos de la escena.

La selección considera las relaciones entre poética de texto y espacio, para lo que proponemos, las siguientes tres categorías.

A) POÉTICAS DE TEXTO Y ESPACIO LUGAR

Historias de un Galpón Abandonado (1984)
Cinema Utoppia (1985)
99 La Morgue (1986)
Río Abajo (1995)

B) MONTAJES VISUALES DE POÉTICAS DE ESPACIO ABSTRACTO

Santiago Bauhaus (1987)

Azar de la Fiesta (1992)

C) POÉTICAS DE TEXTO - ESPACIOS CONCEPTUALES

Almuerzo de Mediodía - Brunch (1999)

Tus Deseos en Fragmentos (2003)

Fin del Eclipse (2007)

POÉTICAS DE TEXTO Y ESPACIO LUGAR

El espacio ficcional de estas cuatro obras hace referencia a la traducción dramática de las vivencias, dolores y resistencia de un país bajo dictadura y en transición, transformado en acciones que suceden en lugares urbano-sociales que me resonaron como las metáforas de los instantes de una condición histórica. Como habitantes desolados y aislados en un galpón, en *Historias de un Galpón Abandonado*. Como espectadores y actores de una película que no podíamos comprender en *Cinema-Utoppia*. Formando parte de un país ya transformado en una morgue en *99 La Morgue*. Y desde la convivencia forzada de memoria y presente en un edificio a orillas de un río en *Río Abajo*.

HISTORIAS DE UN GALPÓN ABANDONADO - 1984

Desde su título esta obra nos remite a la idea de estar inmersos en un gran espacio, lugar sin salida, donde los personajes llegan a habitar con los residuos de sus vidas y vivencias, y son sometidos a vejámenes y falsas esperanzas por quienes dominan este galpón desde un inmenso ropero barroco, territorio del poder, la moral y la riqueza, en contraposición al estado de sus habitantes.

Con esta obra se inauguró la sala “El Trolley” (1984-1988), lugar de creación del Teatro Fin de Siglo y espacio de resistencia artística a la dictadura, que convocó durante su existencia a innumerables expresiones artísticas de la danza, música, teatro, video arte, instalaciones y literatura, así como conciertos, fiestas y eventos.

Los creadores que se manifestaron en este espacio devinieron parte fundamental de la renovación cultural del país.

El Trolley era un galpón que se utilizó en toda su dimensión para contener la atmósfera de este espectáculo. La didascalia inicial de la obra ya señala conceptos en relación a la poética del cuerpo, el uso del espacio y la dramaturgia del objeto:

> *"Las indicaciones de movimientos y situación espacial de los personajes son tan solo esquemas a partir de los cuales se debe trabajar, ya que este montaje escénico se centra en la creación atmosférica, en la posición espacial de cada personaje, sus movimientos constantes o estáticos, su mímica, forman una lenta evolución coreográfica. De esta manera hay que tener siempre presente que, mientras en una situación hay personajes que dialogan, alrededor de ellos las actividades de los otros habitantes de este galpón continúa de acuerdo a la evolución dramática de la obra. Los habitantes de este galpón no son personajes 'sicológicos' en el sentido dogmático teatral, sino que personajes síntesis, se le pedirá al intérprete una exacerbación constante de sus emociones, marcando con la mayor fuerza posible cada situación, haciendo una máxima utilización de sus posibilidades corporales, vocales, etc., así como un manejo meditado, consciente y gráfico de los objetos a manipular. La obra como metáfora, el actor y los objetos como parte de esta"*

Agustín Letelier, académico y crítico de teatro quien asiste a las primeras funciones de este montaje y de las obras que ahí se presentan, nos entrega su visión:

> "En un tiempo de tensión social, sus posiciones transgresoras pudieron interpretarse como centralmente políticas pero, en realidad, su público lo seguía en una forma más integral. Al terminar las representaciones en el galpón El Trolley, ubicado cerca de la Estación Mapocho era un lugar impensable para atraer a un público de teatro, la gente no se iba, se quedaba a seguir en una fiesta en la que el clima transgresor se daba en las vestimentas, en las conversaciones, en los grupos que se armaban, y en la efervescencia intelectual que se

respiraba. Lo que caracteriza la obra de Ramón Griffero es lo que se ha llamado 'dramaturgia del espacio', término que alude a una amplia gama de significaciones. Una de ellas se refiere al inusual empleo de los espacios escénicos. El impacto que logró con *Historias de un Galpón Abandonado* en 1984 se debió, en gran medida, a la serie de sorpresas que nos fue produciendo a través de la representación. De partida, el lugar elegido fue efectivamente un galpón semi-abandonado que ocupó casi completamente como escenario. Una cantidad de objetos heterogéneos -sillas de distintos tipos, camas, mesas- estaban diseminados en ese amplio espacio, que terminaba en un gran ropero de tres cuerpos. Lo que parecía una decoración resultó ser otro espacio escénico del que salían o entraban personajes. Cuando finalmente se abrieron las tres puertas, apareció otro escenario completo. Ese juego de sorprender con la aparición de nuevos lugares mostró que había allí una concepción distinta de la representación y del espacio teatral."

CINEMA UTOPPIA - 1985

La yuxtaposición de las dimensiones espacio temporales y la cinematificación de la escena.

Ambientada en 1946, la obra sucede en el Teatro Valencia, donde siete solitarios personajes asisten a la última función antes del cierre de la sala. Sentados en las butacas miran ensimismados en la pantalla la historia futurista ambientada en los años ochenta de un joven chileno exiliado en Francia, que vive en el recuerdo de una utopía fracasada y de su amiga detenida desaparecida en la marginalidad. Vestidos con sus mejores ropas, este grupo de excéntricos desconocidos, entre los que se cuenta el acomodador que nunca ha salido de la sala, una solterona con tendencias depresivas, un anciano que no se separa de un conejo que tiene por mascota y una joven con síndrome de down, ven día a día la misma película: Utoppia. De esta extraña manera, se enfrentan al futuro político de su territorio.

La obra sucede en tres planos espacio temporales que interactúan. Para configurar la fábula los niveles narrativos en relación al espacio se articulan

en perspectiva, como tres rectángulos escénicos que, en su interacción, producen la narración de diferentes dimensiones espacio temporales de la ficción. Estos tres rectángulos están insertos a su vez dentro del rectángulo general del formato escénico.

Estos espacios se presentan de la siguiente manera:
Primer rectángulo:
El marco general de la obra, una sala de cine de 1946, platea, butacas, puertas de acceso.
Segundo rectángulo:
La pantalla del cine. Al interior, una habitación. La historia de jóvenes exiliados en 1980 en Francia.
Tercer rectángulo:
Dentro de esta habitación, una ventana que da a una calle y a una cabina telefónica, encuadrando las acciones que suceden tras ella.

La yuxtaposición en línea de estos rectángulos genera una visión de profundidad de campo. Cada lugar contiene a su vez dimensiones temporales propias, los fantasmas de los detenidos desparecidos en la sala, los racconto

al interior de la pantalla y la interacción narrativa de la “película-escénica” y la sala. Los protagonistas del filme salen de la pantalla para consolar al acomodador, o en la escena final, los espectadores del cine Valencia aparecen integrados como personajes del filme Utoppia.

La cinematificación de escena no solo está aplicada por la secuencia teatral que sucede dentro de la pantalla y que debe generar la convención de una película proyectada, sino también la narrativa del texto, la composición actoral, planos encuadres, elipsis, remiten esta visualidad a un estilo cinematográfico reconocible. A su vez, hay varias secuencias donde la narración está sustentada en la imagen, apoyada por una banda sonora que da soporte a las acciones escénicas, efecto que refuerza la convención de una escena teatral cinematificada.

El teórico y académico Dr. Alfonso de Toro da cuenta de la percepción de esta narrativa visual:

> “El texto dramático está dividido en cuatro días, pero su sintáctica espectacular está obviamente determinada por la alternancia de los dos planos fundamentales ya mencionados, el del recinto del cine al cual acude el público a ver una película con el título “ Utoppia” (primera parte), y la escena fílmica propiamente que se desarrolla en

una habitación. La ventana de esa pieza abre otro espacio: la calle, que se superpone como un tercer espacio. Como cuarto espacio debemos contar el de los espectadores de la obra de teatro. Así, tenemos dos tipos de superposiciones: una en que los espectadores reales ven la misma obra que los espectadores-actores y otra que es la reproducción de la experiencia espectacular, es decir, la duplicación del espectador. Dentro de la proyección fílmica, Esteban filma una película: con esto tenemos una duplicación de la actividad cineasta y una triplicación de la obra como obra teatral, como cine y como cine en el cine. De esta forma la acción trasciende a su mero estado de anécdota y adquiere una función meta-espectacular, esto es, Griffero nos está hablando del terror y las consecuencias de la dictadura, pero a la vez nos está descubriendo la labor de 'hacer teatro', nos está poniendo al desnudo el 'artefacto espectacular'. Así Griffero supera la mera identificación del espectador con un contenido determinado relevando sus procedimientos teatrales, impulsando al espectador a un diálogo con la forma teatro y con su condición de acá frente a la condición de los de allá dentro del marco de la dictadura. A través de este procedimiento, Griffero incorpora dos aspectos que en el teatro latinoamericano, por lo general, se encuentran divididos".

El investigador y crítico teatral Juan Andrés Piña señala a su vez:

"El estreno de *Cinema Utoppia* fue un factor determinante para los nuevos momentos que empezó a vivir la escena nacional, aquella que buscó en los aspectos más propiamente escénicos y ya no tanto en la palabra o en el diálogo un modo expresivo que recogiera la sensibilidad de la época. Exploradora de espacios teatrales diversos, de las potencialidades de la escenografía y de la iluminación, de nuevos idiomas escénicos que se alejaban del tradicional living de conversaciones, la propuesta de Griffero fue también una ruta que permitió plantear temas de la oculta chilenidad o definitivamente de la marginalidad de aquellos años, exilio, drogadicción, arrasamiento de ideas y de personas y todo aquello que el sistema dejó fuera. Una generación de directores creció paralelamente y en relación al teatro de Griffero y se convirtió en el innovador de las propuestas de los escenarios chilenos, cuya herencia persiste hasta hoy. En esta tarea de acoplamiento de códigos teatrales, arquitectónicos y cinéticos, el trabajo del escenógrafo belga Herbert Jonckers (1954-1996) fue decisivo; impuso una estética espacial que con dispares resultados muchos imitarían".

99 LA MORGUE - 1987

Un texto multidimensional y la fragmentación del rectángulo escénico

El espíritu de esta obra está expuesto en su didascalia:

Porque había que recorrer las calles y los funerales pensando cómo aquel nuevo caído, mártir de una tarde, escucharía desde el interior de su urna, tantos gritos, tantas veces que lo llamaban presente, y ya eran tantos los nombres y tantos los apellidos, porque ya no existían los funerales silenciosos como si ya no se muriera por sí, sino por algo.

Pensando cómo sentiría de helada la mesa de autopsia y que ganas de haber podido vivir ese minuto más, para decir aquello que había guardado para el momento preciso.

Y los momentos precisos habitan el futuro y el pasado pero nunca el presente. Y porque ya el pensamiento no logra atrapar una idea, ni contentarse con ninguna, y las imágenes parecieran ser la filosofía de estos años y por el placer de ver estas filosofías en la escena y por el placer de destruir sus imágenes.

Así llegamos a la primera indicación de este texto, llenarlo de imágenes sin nombre, de pensamientos sin verbo. Es un texto puzzle de múltiples dimensiones, unidos aún por la lógica de las asociaciones, que se pueden llevar hasta el infinito de la imaginación del espectador, o hasta el finito de nuestra capacidad de representación.

"*99 La Morgue* trata el conocido problema que se produce en las dictaduras, cuando los médicos forenses declaran a los asesinados por la policía, a los torturados como muertos por accidente o por muerte natural (ataque cardíaco, deficiencias de cualquier tipo). La puesta en escena y su contenido deben analizarse e interpretarse considerando

el hecho que significaba el representar esta obra estando aún Pinochet en el poder, el riesgo que significaba, tanto para el autor como para el director y los actores, era algo serio y una realidad extremadamente peligrosa.

El espacio y el tiempo escénico:

El espectáculo tiene un espacio central, la sala de la morgue, éste está dividido en varios subespacios. Al frente del espectador se encuentra la gran sala del recinto rodeada de paredes verdes. En la parte del fondo del estrado, detrás de las puertas corredizas, se encuentra una plataforma elevada con la mesa donde se realizan las autopsias. Este lugar se transforma a su vez en un estrado donde se representan entremeses de los siglos XVI y XVIII. A su derecha, detrás de batientes en una especie de vitrina, se encuentra la habitación del prostíbulo de la madre de Germán, luego un corredor y la habitación de Germán que en sus momentos libres se dedica a la pintura.

Estos espacios se van sucediendo alternativamente, dentro de una recurrencia intencionada. Las escenas centrales de la morgue (con cadáveres por examinar o escenas de tortura) son interrumpidas por las escenas de diálogos entre Germán y Fernanda y recuerdos del pasado: Fernanda y su infancia evangélica, Germán y su infancia con su madre, escenas de entremés o escenas del Director quien toma el papel de emperador romano y el de Lady Macbeth y las escenas de la abuela en su papel como la mujer de Corintio. Mientras las escenas en la morgue se encuentran en el presente inmediato, las otras representan diversos pasados. Esta técnica, que también la encontramos en *Cinema Utoppia*, tiene la función pragmática de sacar el discurso y su mensaje altamente velado del *hic et nunc*, que representa un evidente peligro frente a las circunstancias políticas imperantes, enlazado con un fin dramatúrgico que consiste en llenar el vacío ético en el discurso del director de la morgue. La historia de las hermanas Álvarez es un espejo de la morgue que tematiza el problema de la represión, del encierro, de la arbitrariedad y de la negación del otro Este discurso es equivalente a aquél del director en el presente que proclama cínicamente los fines éticos de su profesión, que se ha transformado en un instrumento criminal de represión, que permite que la morgue funcione como una casa infernal de la muerte. Griffero emplea la dimensión espacio-temporal como resultado de una situación extrateatral, pero con un fin dramatúrgico que contribuye a insinuar lo oculto por las escenas principales desterritorializa el mensaje, para luego rehacerlo en otro código".*

* Alfonso de Toro: "Teatro Fin de Siglo-El Trolley". Neptuno Editores, Santiago, 1992

RÍO ABAJO - 1995

La verticalidad y la superposición del rectángulo escénico

En la continuidad de obras que emergen de un lugar simbólico urbano, aparece Río Abajo. La obra se ambienta en un edificio de tres pisos, en la periferia urbana de la ciudad de Santiago, a las orillas del río Mapocho. Este río parte en la cordillera, ciudad arriba, atravesando primero los barrios pudientes, para salir de la ciudad atravesando los barrios más marginales, de ahí el nombre de la obra.

Es la metáfora de nuestro periodo de transición democrática, donde en este edificio-país deben convivir los residuos del dolor social de una dictadura: la mujer del detenido desaparecido, junto a un ex torturador dedicado ahora al narcotráfico, sumado a la generación heredera de esta situación social, que provoca que hijos de torturadores convivan con hijos de detenidos desparecidos. Entre ellos, un joven gay y una niña discriminada por su gordura, personajes que la nueva democracia prefiere olvidar de su memoria reciente.

Este edificio permitió fundir lo colectivo con lo individual a través de una radiografía de las vidas de cada uno de los habitantes. Ahí cohabitan los que sobreviven y reelaboran las culpas del pasado, aquellos a los que un nuevo orden político considera innecesarios, junto a las ilusiones de jóvenes de los noventa que irrumpen con ideales en medio de un país que prospera tan solo Río Arriba.

> "Agradezco, sobre todo, que Río Abajo se construya sobre una percepción de la realidad que dé la cara a problemas que se viven en Chile, que se afirme en la voluntad expresiva de un dramaturgo que tiene cosas que decir, que ha observado, que ha vivido, que se atreve a afirmar, que puede acercar la luz de su punto de vista para indagar un dolor que, como una mala conciencia, ha ido mellando nuestra vida: el desamparo en el que quedamos una vez que se han socavada

todas nuestras fortalezas morales. La imposibilidad de los personajes de trascender sus propias circunstancias, el permanente delirio y enajenación en que viven, el juego de proyecciones y de necesidades que uno y otro intentan satisfacer, la perversión de la dominación, la incapacidad de vivir el amar, la urgencia del deseo como único espacio de aproximación pero nunca de entrega, son la expresión de un intercambio humano que se expone sin concesiones, solemne en su brutalidad."*

Río Abajo, se centra en una narrativa espacial que interactúa con los diferentes espacios rectangulares que construyen el relato. Tenemos la superposición de nueve rectángulos, seis departamentos y tres espacios de la caja de escalera, más el rectángulo general de la escena que contiene este edificio, más los bordes del río.

El relato se estructura por elipsis, *racontto*, escenas paralelas constantes, situaciones globales que involucran a todo el edificio como acciones individuales, más las situaciones que se suceden a orillas del río con el edificio de fondo. La subdivisión del espacio geométrico de la escena, el montaje espectacular y los conceptos de la narrativa cinematográfica surgen como base y fundamento para la elaboración de un texto dramático.

El principio general fue el de realizar no una reproducción literal de este block de departamentos, sino la escultura plástica de éste. La superposición rectangular produce una composición que nos recuerda una pantalla gigante formada por múltiples pantallas individuales.

Si bien el texto nos remite a la estructura de un guión cinematográfico, la teatralidad no permite los cortes de planos, para lograr que el personaje que está en un tercer nivel del edificio, aparezca de inmediato a la orilla del río. Así, en la escritura de esta obra dado el multiparalelismo de acciones, fue necesario construir primero la maqueta del edificio, y a partir de ésta se

* Inés Margarita Stranger: "Un disparo al corazón" - Revista Apuntes Nº 110

elaboró el puzzle de su texto, permitiendo que se uniera la narrativa espacial en relación a su escritura y generar la continuidad del relato. Esta maqueta permitía situar las acciones dramáticas, tanto parciales/individuales como las globales/colectivas, y visualizar cuando un personaje emitía un texto, en un nivel del edificio, y su acción escénica continuaba, mientras, en otro espacio sucedía otra acción y generar los desplazamientos necesarios para armar las diversas situaciones.

Esta yuxtaposición de espacios temporales y subdimensiones es una estructura inversa a la de *Cinema Utoppia*, donde la espacialidad en relación a la escritura se produce a través de una profundidad de campo, mientras que en *Río Abajo* se estructura de manera vertical.

> "Griffero acertadamente afirma que el escribe una dramaturgia escénica: los espacios, los objetos y vestuario, las acciones y conductas no verbales, la música, el sonido y la iluminación por él imaginados en su momento de escritura textual y luego actualizados en la puesta en escena crean una unidad expresiva que constituye un lenguaje total de la

obra. En *99 La Morgue*, las líneas rectas y duras de las camillas, el blanco de las sábanas, los delantales y los cuerpos desnudos o semidesnudos nos enfrentan al frío inocultable de la muerte y a los espacios irreales de la alienación, donde volúmenes, colores, sonidos, proporciones, pierden su dimensión cotidiana. Las líneas geométricas puras que forman cuerpos y objetos con sus equilibrios y contraequilibrios, son quebradas por elementos caprichosos que introducen un colorido y evocaciones de cabaret. Una imaginería plástica jugada con ludicidad y carácter. En *Río Abajo,* nuevamente juega Griffero con la multiplicación de los espacios relativos a diferentes niveles de realidad: están los espacios privados, diversos para cada personaje, correspondientes a sus habitaciones dentro del block de tres pisos (en un teatro a la italiana, su solución de expansión es en altura); los espacios de uso colectivo y semipúblicos, con las escaleras y pasillos; los espacios públicos, como la calle del frente, con su teléfono y su kiosco-almacén. Más allá, es decir, más cerca de los espectadores, está el espacio de la intimidad, de la complicidad emotiva, de los sueños y el desahogo, de lo subjetivo y extra-social, próximo a la naturaleza y a lo trascendente: es la ribera del río." *

DVD. TXX

* María de la Luz Hurtado: "El teatro de Ramón Griffero"- Revista Apuntes Nº 110

MONTAJES VISUALES DE POÉTICAS DE ESPACIO ABSTRACTO

SANTIAGO BAUHAUS - 1987

El espacio abstracto

El montaje de *Santiago Bauhaus* se estructuró de manera similar a las acciones descritas en este libro y fue un homenaje a las concepciones escénicas de Oscar Schlemmer. Su diseño espacial, eran las líneas virtuales del rectángulo escénico y de fondo tres construcciones, representando un círculo, un triángulo y un rectángulo que al girar hacían aparecer tres pequeñas instalaciones.

La secuencias espaciales se iniciaban con coreografías de los cuerpos en relación a los focos y sus ejes, develando su relación con la geometría espacial, otra serie se centraba en composiciones corporales, orgánicas, gráficas y acciones escénicas, luego se incorporaban composiciones de dramaturgia del objeto geométrico y plástico y acciones escénicas conceptuales, para finalizar con una cita al ballet triádico de la Bauhaus y su aniquilamiento por la llegada del fascismo. Otras secuencias desde una abstracción legible hacían referencia a las ejecuciones de la dictadura.

El diseño integral de Herbert Jonckers articula un espectáculo de cuerpo, objeto, sonido y color desarrollando imágenes abstractas conceptuales, que son el soporte fundamental de la representación.

> "No se trata de una obra de teatro, ni tampoco de una declaración de fundamentos teóricos. En más de una hora, el dramaturgo da cuenta de una estética de la belleza contenida en lo simple y lo elemental: colores primarios, formas geométricas puras, movimientos básicos. El espectador puede sumirse en el desconcierto o la perplejidad producida por la repetición de movimientos robotizados, sobre los triángulos, círculos y líneas del escenario. Y solo cuando aflora el sentido del humor en esa parodia y sensualizada "latinidad" el espectador se distiende, entra en juego cómplice, empieza a leer los labios, intenciones y subtextos implícitos en este espectáculo."*

"Santiago Bauhaus es teatro plástico en sentido estricto. Lleva al escenario y da corporeidad al movimiento y al estudio de formas. Las formas que la obra reproduce corresponden a la estética del cubismo y del arte abstracto, con mayor vigencia hace veinte o treinta años, pero su traslado al teatro y la coherencia de su formulación escénica son actuales. Ramón Griffero y su equipo de actores y técnicos han hecho una "acción de arte" antes reservada a la plástica, pero ahora con valida aplicación en el teatro."**

* 1- Luisa Ulibarri: "Santiago-Bauhaus 1987"-Diario la Época,Stgo.Chile.

** 2- Agustín Letelier: Santiago-Bauhaus. Diario El Mercurio 1987

EL AZAR DE LA FIESTA 1992

La falsa perspectiva y una dramaturgia espacial conceptual

Con motivo de una celebración de la fundación Vicente Huidobro, se realiza esta creación en homenaje al poeta. La obra se estructuró en secuencias de imágenes basadas en algunos poemas, relacionadas con los temas del autor, sus manifiestos, el mar, el amor, la guerra, la muerte. Para el montaje se intervino el Museo de Historia Natural de Santiago. Se escogió su gran hall rectangular arquitectónico, y el público se situó en el segundo piso, alrededor de la baranda que enmarca ese lugar.

Así, el punto de vista del montaje se situaba en altura y el trabajo espacial se componía en relación al ángulo visual cenital del espectador. En la mitad de este hall está expuesto el esqueleto de una ballena, que se incorporaba como el gran objeto conceptual del montaje. Cada secuencia cuerpo, objeto, música, inducía a diversa composiciones y perspectivas de la construcción y acción escénica.

Las acciones de los cuerpos que sucedían a ras de piso, tenían como función crear la ilusión de una profundidad de campo sobre el suelo, como una falsa perspectiva. Cuerpos que componían simulando estar en posición vertical, sentados, sobre sillas, de pie sobre ellas o bailando recostados sobre la superficie. En la escena del mar, se situaban tras la baranda de un barco, otros aportaban rectángulos azules sobre los cuales nadaban. En la escena de la guerra, los objetos eran grandes líneas verticales con ampolletas generando la visión aérea de ciudades que eran bombardeadas

Se trabajó a su vez con la deconstrucción del cuerpo: en una secuencia los intérpretes se enrollaban en cilindros amplios, sólidos, que giraban en el espacio como formas autónomas en otra introducían sus cabezas en grandes bandejas que llevaban pasto y flores, la visión del público era de cilindros que giraban en el hall y de cabezas recortadas emergiendo de un jardín algunos poemas se diamagraban sobre el piso para ser leídos desde la altura, generando el todo una continuidad de poética de espacio esencialmente visual y en constante transformación.

POÉTICAS DE TEXTO
ESPACIOS CONCEPTUALES

ALMUERZO DE MEDIODÍA - BRUNCH - 1999

Lo infinito del espacio rectangular

Escribir desde las vivencias de un detenido desaparecido, en la víspera de su ejecución, era retratar la experiencia no vivida, la que no tiene testigos ni relato. Es hablar también sobre aquellos a quienes se les impone una condena, por parte de ellos, también condenados. El desnudar como la ilegalidad de este acto se vuelve la más fina de las legalidades, es hablar también sobre todos los condenados que a través del verbo transformaron sus ideas en una acción considerada subversiva.

Brunch es una obra que sugiere espacios mentales y físicos. Es un texto de soliloquios internos, de diálogos que desencadenan pensamientos

que se verbalizan. El protagonista escribe la obra que representa y a su vez escribe una obra al interior de este relato.

Brunch habla de la muerte desde la vida, único lugar posible. Pero llevado al límite de quien ya se sabe en el umbral de ese destino. Esteban es un condenado por existir, al cual le suma la doble condena de ser un preso condenado por su pensamiento y luego es a su vez también la figura de un detenido desaparecido, aquel que no tiene juicio, ni sabrá cómo ni cuándo morirá, que no podrá despedirse, que sabe que su rostro no quedara en la memoria, Lo que no es una ficción dramática sino una forma de eliminación que se instauró en un continente.

El espacio de Almuerzo de Mediodía

Las didascalias del texto indican como lugar de acción un espacio infinito, limitado por largas y angostas peceras que rodean a los actuantes; en cada una de ellas, un salmón. Estableciendo indicaciones generales para una poética de espacio conceptual. Se señala así la configuración de un espacio abstracto, proponiendo la dificultad de generar la construcción de un lugar infinito sobre la escena. El desafío asumido con el escenógrafo Rodrigo Basáez para generar este infinito espacial, fue resuelto dividiendo el escenario con tres muros de vidrio-espejo como muro de fondo.

1) Frente a los vidrios se ideó una instalación que se refería a un lugar de reclusión de carácter tecnológico, dos hileras de parlantes enmarcaban el lugar desde donde el protagonista era acosado por ruidos y voces, más dos banquetas metálicas. Bajo una de ellas, un acuario haciendo referencia a la indicación de las peceras que rodean a los actuantes.

2) Tras el espejo central -que se volvía transparente según las necesidades de composición- se reproducía la misma escenografía del primer plano. Esto implicó doblar a su vez a los personajes con otros actores.

El concepto era sugerir que esta situación primera se reiteraba en momentos a veces paralelos en otros disímiles a la situación original. Este

espacio, a su vez, en el fondo contaba con otro vidrio/espejo y tras éste se generaban otras situaciones, produciendo así un infinito juego de planos.

3) Los vidrios antisol, permitían a su vez realizar cambios escenográficos no visibles para el espectador, así como esfumar y fundir a los personajes, logrando con este mecanismo profundizar en la continuidad de un trabajo de cinematificación escénica.

De esta manera, a través de la multiplicación de la imagen escénica realizada por los efectos de la superposición/translucidez de espejos (y la repetición de la escenografía) se lograba que la imagen escénica se prolongara en un infinito, logrando poner en escena la didascalia: *"En un lugar infinito".*

La teórica cultural y ensayista, Nelly Richard profundiza y nos entrega unas reflexiones sobre esta instalación escénica:

> "Corresponde, primero, destacar el protagonismo significante de los espejos que funcionan como un dispositivo formal y crítico cuyos mecanismos ponen en juego -y en cuestión- el problema de la representación teatral y de sus artificios de signos. Griffero ha sido muy insistente (tanto en su reflexión sobre el teatro como en su propia creación teatral) en hacer uso de artificios escénicos que instalen un juego de distancias y de cortes, de interrupciones, de fragmentaciones y de dislocaciones, para someter los presupuestos realistas miméticos de la representación teatral convencional a diversas fracturas de códigos. Las características de su teatro han sido ya cuidadosamente estudiadas, para relevar este trabajo de poetización visual de la imagen y de collage escénico, con sus desplazamientos de citas que ponen al teatro en relación intertextual con otros registros artísticos.
>
> Me parece que esta crítica de la representación que operan los espejos a través de todo este juego deconstructivo de cortes, de multiplicaciones y de disociaciones de la imagen, refuerza la dimensión crítica, autorreflexiva, del lenguaje teatral en la que insiste Griffero (...)

El juego de los espejos y su problemática de la imagen reflejada hacen aparecer y desaparecer la imagen en una proliferación de réplicas y simulaciones que van disipando lo real como presencia, es decir, como referente. Este aparecer-desaparecer entra potencialmente en diálogo -al menos, en mi lectura- con una de las dimensiones simbólicas del tema de la desaparición, a saber, el carácter fantasmal, espectral, del cuerpo del desaparecido; un cuerpo que sigue flotando en la memoria bajo el régimen doble, ambiguo, irresuelto de lo vivo y de lo no vivo, de lo presente y de lo ausente, de lo sabido y de lo no verificable, de lo real y de lo intangible, de lo sensible y de lo descorporeizado. Al trabajar escénicamente con esta dimensión de presencia/ausencia, de aparición/desaparición, del cuerpo en escena y de la escena del cuerpo, el dispositivo visual de producción de la imagen en Brunch se conecta imaginariamente con la problemática imaginal del cuerpo desaparecido, de la desaparición del cuerpo y de la memoria de su desaparición (...)

Comparto con el autor su insistencia en que solo generando códigos y percepciones nuevas (es decir, desautomatizando las convenciones retóricas de los géneros culturales), habrá modo de desatar un imaginario que ponga en contradicción los vocabularios de lo uniforme y de lo conforme con los que la cultura oficial busca acostumbrar nuestra mirada a la pasividad de los signos".

Finalmente, el director teatral Marcos Guzmán nos entrega otra perspectiva de este montaje:

"En función del texto, la puesta en escena de Brunch entonces se nos revela como una verdadera trampa mortal que amenaza y pone en riesgo toda nuestra sensibilidad y nuestro intelecto. Porque la belleza del juego del doble y sus sombras es capaz de horrorizamos hasta el infinito (...) Produciendo un verdadero diálogo poético entre los distintos lenguajes, alejándonos de la explicación simple y anecdótica ya sea del texto o la imagen. Así nos permite acceder a instantes de profunda seducción. En un viaje sin transiciones desde el desborde de la imagen hacia una especie de tentación del reposo de la palabra.. Griffero permite con absoluta libertad creadora que se trabaje más que con su texto, con las fisuras que provoca ese texto, porque evidentemente entiende que más importante que las palabras, son los vacíos que provocan esas palabras en su cruce con el espacio y los actores. Así es como Brunch nos da la maravillosa posibilidad de hacer que el pasado, el presente y el futuro se posen en un mismo instante sobre la escena, reconstruyendo las piezas de nuestra historia, trabajando dolorosamente no desde la ficción sino desde nuestra memoria"

TUS DESEOS EN FRAGMENTOS - 2003

El espacio como laberinto de la mente

La motivación de esta obra es la construcción de un espacio mental, un viaje al museo interno de nuestros registros emotivos sensoriales, un viaje a los salones de nuestra memoria y de sus vivencias, así sus lugares y temporalidades no los va definiendo la didascalia ya que están inmersos al interior del texto, el subtítulo de esta obra es "irrupciones conceptuales" y nos señala el lugar de donde construir su espacialidad, explicitado en la didascalia de la obra:

De donde leer:

"Desde los fragmentos de un cerebro. Las acciones están escritas en linealidad por el formato del papel pero éstas acceden a una simultaneidad escénica, donde las situaciones se interconectan por su lectura espacial, a través de los códigos de la narrativa visual. (objetos, proyecciones)...La lectura de estos textos para la escena, se visualizan desde la perspectiva del arqueólogo, que detrás de las ideas (conceptos) subyacen ciudades, templos a desentrañar. Acciones para múltiples instalaciones que se arman y desvanecen, produciendo una sensación de laberinto mental"

Las siguientes reflexiones críticas dan cuenta de la percepción espacio texto del montaje:

"Estamos frente a un escenario frío y estructurado en ejes perpendiculares. Ventanas, puertas y asientos obedecen a líneas verticales y horizontales que se cruzan violentamente. Atravesadas unas con otras, generan varios espacios habitables por los actores, quienes se ubican en distintas profundidades del proscenio, adueñándose de un lugar específico y de otro, como quien coloniza un entorno hostil. Así, cada situación de las retratadas tiene su espacio físico propio, el que florece en virtud de la acción representada..Los recursos -asientos, muros, puertas y subdivisiones espaciales son muy bien aprovechados..

Sorpresa genera el despliegue de la estructura que a primera vista amenaza con ser en extremo simple y efectista, con luces de neón y agudos ángulos. Esa misma iluminación, y el uso preferente del metal, le confieren al ambiente una frialdad adecuada como entorno para la desnudez de los deseos de la veintena de personajes que los seis actores encarnan.. Impacta ser testigos de tanta conversación privada, de los sentimientos desnudos, de los delirios y las verdades reveladas entre el sexo y el cariño. Y el principal motivo por el que impresionan radica en que son mostrados sin que los opaque algún cristal, en sus enunciados instintivos, emulando de manera verosímil el lenguaje de la pasión. El miedo al rechazo y al abandono, la vergüenza propia y la ajena, el cinismo y la candidez, la honestidad y la mentira, todos se manifiestan en los personajes, haciéndolos tiernos y queribles, además de deseosos."*

* Rominna de la Sotta Radio Beethoven, 2003

La investigadora escénica y ensayista Gloria María Martínez indaga en la concepción, espacio/texto de esta obra:

"Fragmentar, hacer estallar en múltiples sentidos parece ser más o menos la constante de la escena contemporánea. El logro de Griffero radica en que desde el texto esto se convoca. Pareciera que hay un museo de recuerdos-deseos, que no se sabe nunca si el museo es la escena o somos los espectadores, y esto no es gratuito, hay un vaivén entre "ver y ser visto" que constituye, evidentemente una opción dramatúrgica ; si la opción fuera que se nos muestra a los espectadores, esta "mostración" no se produce por búsquedas de ilusiones de lo real, sino por una constante desarticulación de las situaciones dramáticas y sus "personajes" insertos en ellas.. La escenografía está concebida en ese mismo sentido: ¿Dónde pasa algo? ¿Aquí en el espacio de la convención o allá donde "estáis" sentados?..

Mínima escenografía: hospital- museo - Europa - barco - auto-habitación... Al poco rato da lo mismo, como no importa el tiempo: ayer, antes de ayer, años atrás, presente, futuro...

El único espacio concreto y convocado es ese que transita por tu cuerpo de espectador; el tiempo es como los personajes, ese en que estás, y otro anterior, y es y no es, como todo en esta puesta en escena. La dirección actoral refleja esta misma fragmentación / desintegración. Y no se trata (como es lo más o menos usual) de mostrar inconexas escenas fragmentadas para que el espectador asocie, intervenga con su "mirada" para después o durante otorgarle un sentido, por analogías, asociaciones y construya la dramaturgia (en el sentido de trabajo con las acciones) del espectáculo. Hay aquí una fineza mayor, que no es stanivlavskiana por segmentos, ni brechtiana, ni meyerholdiana, ni grotowskiana...aunque todas esas técnicas estén por allí, pero no exhibidas, no visibles sino transustanciadas estética e ideológicamente por un director..Al final, lo que está pasando ¿pasa o te pasa? ¿Son los deseos de los personajes?, ¿del autor?, ¿tuyos como espectador, pero presentados así como son los tuyos "en fragmentos"?

Nada es lo que parece: el espacio es cualquier espacio o los espacios que tu mente convoque, quizás ese es el espacio."

FIN DEL ECLIPSE - 2007

El espacio como soporte de las historias de nuestras ficciones

"Un telón pintado rasgado, tras el rasgado un cuerpo desnudo.
*Ella dibujando un vestuario sobre el cuerpo de él"**

Fin del Eclipse se estructura a partir de una suma de instalaciones escénicas que surgen del relato y se constituyen como un laberinto de ficciones donde tratamos de representar diversas convenciones escénicas de la historia teatral.

La idea es de una estructura de laberinto sin centro, de cambios de planos narrativos y de personajes que se transmutan y se entrelazan a partir de la muerte y del sueño de la escena anterior.

Una suma de despertares, de ficciones, ensueños que se reiteran, estableciendo los cambios de planos y la continuidad de los personajes en temporalidades diferentes.

Sumado a la inquietud de poder develar que todos los discursos son ficciones sobre la realidad, para mantener un orden necesario, pero que estos se desvanecen, se contradicen y se reinstauran, solo con el último fin de darle sustento a ciertos pensamientos sobre un existir. No por lo anterior se cree que la 'verdad' perceptiva se encuentra en la teatralidad, pero sí poner en duda a través de ésta, su constante instauración.

Fin del Eclipse es tal vez una obra de cómo construir ficciones, un texto sobre la creación. Hay una fábula donde el teatro se sueña a sí mismo, y donde al interior de éste la muerte no existe, ya que está inserta en una ficción. Permitiendo que las historias puedan volver a reiniciarse y volver a existir y

* didascalia de la obra

así en un espiral laberíntico, limitado sólo por la temporalidad externa del hecho teatral.

De esta manera emerge una estructura que permite contener múltiples ficciones, y que éstas puedan trastocarse a su vez desde su interior, como si se tratara de quebrar los dogmas de la realidad, o del teatro, que nos lleva a un lugar cuando el destino y las dimensiones paralelas no se coordinan entre ellas. Donde todo aparente fin, no es solo un reinicio, pero también un cambio, y donde los fines también pueden ser reemplazados. El texto conlleva así memoria escénica, cuestión clave para que su narrativa sea asimilada.

Fin del Eclipse nos lleva desde la conquista, al romanticismo del 1880, al mundo contemporáneo, de gente que se ama o de alter egos, de la guerra en Iraq a un despertar sobre las playas cubanas, a recordar las ejecuciones tras un golpe de Estado, a los instantes donde un grupo de revolucionarios se reúne, a la alegoría del teatro alegre, a la metafísica de mirar el universo como único lugar de donde poder evadirnos.

Es a partir de esta multiplicidad de lugares que se puede soñar lo que sucede, donde se representa lo que se habla, o se comenta desde el escenario lo que en él acontece y desde ahí se desdice lo que se representa. Hay evidencias claras que la obra habla de y desde el teatro y hace apología de lo anterior. Lo no claro es que finalmente hablar desde el teatro sea necesariamente hablar de la creación o de la realidad.

Sin duda, también señala las formas como la teatralidad trata de contener y reinterpretar nuestros estados y existencia y la (in)capacidad de uno de poder lograr lo anterior. Si queremos arqueologizar el texto, y descubrir sus líneas transversales, sin duda está el amor, romántico, o imposible. El amor unido a la muerte. El amor y la pasión. Y cuando digo amor hablo de un lugar donde la sexualidad no existe, donde éste se centra más en la necesidad de rencuentro con el otro y en otorgarle un sentido de vida a la necesidad del teatro y de la existencia. Finalmente *Fin del Eclipse* podrá ser tal vez la imposibilidad de crear una ficción.

Las palabras de Coca Duarte, en el cuadernillo programa de la obra, nos amplían una visión sobre esta obra y su montaje:

"El regreso de Ramón Griffero a Chile a comienzos de la década del ochenta aceleró la renovación teatral de nuestro país. Su propuesta teatral estaba basada en lo que bautizó como dramaturgia del espacio.

La dramaturgia del espacio supone asumir el carácter visual y espacial del teatro. Pueden enunciarse dos principios fundamentales. Primero, las imágenes teatrales pueden componerse con los mismos principios que aplica la pintura a su rectángulo desde el Renacimiento, incorporando el impacto que ha tenido sobre el espectador el uso de esta convención por parte del cine. Así, el teatro de Griffero usará la tensión de las diagonales, la profundidad variable de campo, la división proporcional del espacio, el peso visual, el encuadre cinematográfico. Segundo, el teatro puede (y debe) abandonar una estructuración continua basada en el encadenamiento de las palabras para investigar el trabajo de montaje. En cine, el montaje es el trabajo de ordenar trozos discontinuos de película para crear sentido al yuxtaponerlos.

Este trabajo de corte y reordenamiento le otorga al teatro de Griffero gran flexibilidad y capacidad de despertar asociaciones sorprendentes.

No hay que suponer que el teatro de Ramón Griffero sea aplicación rígida de estos principios. Es sobre todo exploración creativa del significado del espacio.

Con el fin de la dictadura tuvo fin también una etapa de su creación. Tras algunos años de silencio, Griffero pasó de la exploración del espacio como lugar de encuentro colectivo a la exploración del espacio subjetivo ..Aunque su propuesta estética se ha desarrollado y renovado, sigue fiel al principio de que el teatro es, ante todo, una construcción visual y no "literatura representada".

Es posible entender la obra Fin del Eclipse como una profunda reflexión sobre el rol del teatro como una plataforma de investigación de la Historia. Esta vez, Griffero opta por la escenificación de la problemática de la creación del texto, poniendo en cuestión la práctica misma de su escritura y el rol del autor como creador de una ficción. Aunque reconoce a la Historia como su madre y musa, manifiesta su crueldad y desconsideración en el texto: Más horror me produce que se caiga la acrópolis, a que se derrumbe un edificio lleno de inmigrantes.

Asimismo, al crear una analogía entre la Historia y la creadora del personaje de ÉL, reconoce la cualidad ficticia de la conformación de ésta. La Historia también ha sido creada por quienes la han contado.

Finalmente, Griffero rescata el rol del autor con la imagen del eclipse. Si tomamos las palabras de "Aquel": "si el sol no quiere alumbrar la tierra, es porque no quiere ver lo que sucede", esto se produce cuando hechos de violencia nublan la faz de la tierra. Pero es posible vengarse de que "otros eclipsen mi cuerpo, el tuyo, el de ella". "Escribiendo frases, para que otros las vivan, sobres los restos de escenarios que queden en la clandestinidad del olvido, para que los

tres que escuchen, se vuelvan a vestir con estas frases, las susurren entre paredes oscuras, cómo nuestros secretos. El resto que siga creyendo en lo que deba creer, frases que nunca lograran vestir sus almas".

Fin del Eclipse es, ciertamente, una buena obra literaria. Pero lo que se presenta en este teatro no es eso sino otra cosa, un espesor de signos y sensaciones para usar la famosa fórmula de Roland Barthes. Es decir, un espectáculo propiamente teatral, en el que el espacio juega un rol fundamental. Este espacio se abre y cambia, como la cruza de una muñeca rusa y un cubo rubik. Este espacio cambiante y cargado de evocaciones permite una palabra que no es la que usamos todos los días. El lenguaje de Fin del Eclipse es el lenguaje del pensamiento."

EPÍLOGO

El laberinto de la creación

La palabra no intenta más que ser un agente dilucidador de temáticas inabarcables.

La palabra solamente es un resumen, acota un presente sin poder contener aquello que debemos enunciar; dado que la temporalidad de ésta no logra abarcar el paralelismo o simultaneidad de los planos mentales que constituyen la idea.

De ahí que la simbiosis de la palabra con una poética de espacio, elaborando desde esa complicidad una dramaturgia del espacio, le permite desbordar sus propias capacidades narrativas.

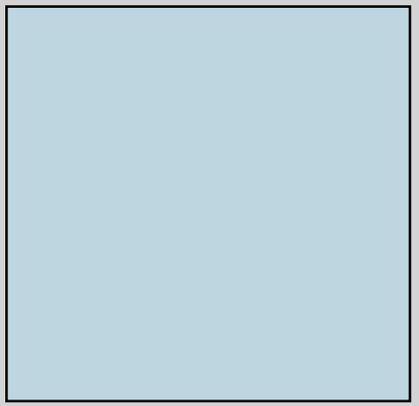
Podríamos decir que el lenguaje es nuestro más tirano censor y funciona como el mayor elemento conciliador de nuestras pulsiones y deseos, de ahí el constante renacer de relatos que buscan reelaborar sus conceptos, nombrar las situaciones y los conflictos de una especie que cree que a través de la palabra y el diálogo, logrará domar los instintos de su renegada deformada esencia, pero solo llega a elaborar un autocriticismo eterno.

Una religión constante para expiar las culpas de nuestro hacer y proponer la ficción de un paraíso terrenal. Pero desde qué lugar se habla o se cuenta, desde qué lugar dirimo ideales que, una vez más, solo son silabas.

Pareciera que hemos llegado a uno de los tantos bordes, a los límites de no creer o no poder contener al lenguaje, y por lo tanto, a los discursos que éste elabora.

Es la sensación de ese abismo, la necesidad de la reconstrucción de pensamientos y de otorgar otros sentidos a nuestro existir, el motor del laberinto de la creación.

RAMÓN GRIFFERO



Dramaturgo y director teatral
Sociólogo de la Universidad
de Essex, Inglaterra
Licenciado en Estudios Teatrales
por la Universidad de Lovaina, Bélgica.

Funda en Santiago de Chile la compañía "Teatro Fin de Siglo" y el espacio de resistencia cultural a la dictadura "El Trolley".

Considerado unos de los exponentes de la postmodernidad escénica y renovador del teatro contemporáneo Chileno.

Ha escrito numerosos ensayos y dictados conferencias y talleres en diversos festivales internacionales y centros de artes escénicas.

Sus creaciones han obtenido variados reconocimientos entre ellos:
Premio Altazor de las artes escénicas
Premios Municipal (Santiago) de Literatura 1991 y 1993
Premio éxitos 94 Teatro Nacional Chileno
Premio Thot del Cairo, Egipto 1999 por su contribución al desarrollo del teatro contemporáneo mundial.

Su producción dramática incluye:

Opera Pour un Naufrage 1981
Altazor Equinoxe 1982
Recuerdos del Hombre con su Tortuga 1983
Cinema-Utoppia 1985
99 La Morgue 1986
Éxtasis o Las sendas de la Santidad 1993
Río-Abajo 1995
Sebastopol 1998
Almuerzos de Mediodía (Brunch) 1999
Viva La República 2000
Las Copas de la Ira 2
Tus Deseos en Fragmentos 2003
Fin del Eclipse 2007

Además de los escritos aquí señalados ha realizado numerosas direcciones escénicas, acciones de arte y puestas en espacio.

Sus obras están traducidas y editadas en: francés, italiano, portugués, ingles, alemán, gallego y polaco, y han sido representadas en Estados Unidos, Europa y Latinoamérica.

En narrativa destaca su compilado de cuentos "Soy de la Plaza Italia".
Editorial Los Andes, 1994

Actualmente dirige la Escuela de Teatro de la Universidad ARCIS.

www.griffero.cl