

Rodrigo Ruiz Jofré

Andrea Carolina Contreras • Tania Faúndez

Rodrigo Ruiz Diseñador Teatral egresado de la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como docente en la misma casa de estudios.

Ruiz es conocido por incorporar una estética limpia y depurada en sus diseños de escenografía e iluminación en teatro, en los cuales es posible reconocer su interés por la Bauhaus. De vasta trayectoria, ha trabajado en compañías nacionales como *La Troppa*, *Compañía de los Cuatro*, *Teatro Experimental de Danza-Teatro (TEDAD)*, *RKO Fábrica de Sueños*, *La Laura Palmer* y otros proyectos de diversas compañías independientes. Asimismo, a partir del año 2007 es miembro estable de la *Compañía Teatro La María* en el rol de escenógrafo, con un fructífero trabajo en obras como *Abel* (2007), *Las Huachas* (2008), *Cain* (2009), *Topografía de un desnudo* (2010), *Padre* (2010), *Persiguiendo a Nora Helmer* (2013), *Los Millonarios* (2014), *El Hotel* (2016) y *Fe de Ratas* (2018).

En el 2015 participa junto a otros/as diseñadores/as teatrales, representando a Chile, en la XIII Cuadrienal de Escenografía y performance en Praga, curada por la Dirección de Asuntos Culturales (DIRAC).



- ¿Cómo recuerdas tus primeros años de experiencia teatral en la Escuela de Teatro? ¿Cuáles fueron tus primeros referentes? ¿Con quiénes iniciaste tus primeros diseños en teatro?

Quando era estudiante en la Escuela de Teatro, y sin tener ningún acervo teatral, salvo haber visto un par de obras de Alfredo Castro y de Rodrigo Pérez, me tocó operar la mesa de iluminación de un examen que diseñaba Rodrigo Bazaes y dirigía Rodrigo Pérez. El año siguiente, en los primeros años de talleres integrados aparece la idea de diseñar la iluminación de *Antígona*, abriéndose para mí un horizonte de referentes y metodología profesional. Rodrigo Pérez era alguien que estaba muy bien ubicado en ese minuto en el teatro. Después, en cuarto año, diseñé *Fedra* junto a Andrés Poirot. Ese fue mi primer salto al vacío como obra profesional. El diseño de vestuario y escenografía lo hacía Pablo Núñez, quien para mí era un referente del diseño. 1999 fue un año importante: se nos informa que nuestro egreso lo dirigiría Andrés Pérez. Yo estaba atacado porque no quería trabajar en nada como *La Negra Ester* (1988). Ese tipo de montaje estaba alejadísimo de todo lo que me había empezado a formar y gustar. Como antecedente puedo comentar los videos que nos mostraba el profesor Sergio Zapata, con tanta depuración en la línea, que se distanciaban mucho del trabajo de Andrés Pérez. Realmente estaba atacado. Sin embargo, terminó siendo un proceso muy agradable, me gustó mucho el resultado ¡qué ganas de haber tenido más plata para dar con todo lo que se requería! Yo hice vestuario ahí junto con la Constanza Wette. Fue un proceso súper disfrutado, de los mejores. Entendimos la obra de punta a cabo, una metodología que yo no conocía y que también implicaba tiempo completo. Eso creo que a uno lo marca, trabajar con un director de primera línea. En un momento que solo había como dos escuelas universitarias, cuatro academias y sería. El espectro estaba muy acotado y los directores consagrados te estaban haciendo clases. Por supuesto que ahí uno se empieza a cruzar con gente de esa generación, los primeros años implicaron una distancia con mis pares y no trabajé mucho con grupos que fueran de mi mismo rango etario.

- Ya que mencionas tu relación con grupos de otra generación, entiendo que trabajaste con la Compañía de Teatro de los Cuatro ¿Cómo fue esa experiencia?

Eso fue maravilloso, lo tengo dentro de mis mejores recuerdos. Cuando Andrés Pérez me invita a trabajar al *Gran Circo Teatro* con *Nemesio pelao*, ¿Qué es lo que te ha pasado? (1999), yo no podía, era mucho tiempo. Así que hicimos enroque con Ricardo Romero. Romero toma *Nemesio pelao*, ¿Qué es lo que te ha pasado? y yo quedé operando la mesa de iluminación de la *Compañía de los Cuatro: Borges frente a Borges* (1999) el diseño de iluminación era de Gastón Vega. Y así entré de técnico a esta compañía e hicimos muy buenas migas. Esta era de las primeras compañías de Teatro independiente. Yo absorbía una cantidad de experiencia, un tremendo rigor por parte de Humberto y Orietta. Con *Borges frente a Borges* estuvimos fácilmente 12 años en cartelera.

Mas allá de ser un viaje histórico, aprendí mucho de la metodología de ellos –quienes venían del contexto previo al Golpe de Estado y luego en el exilio. Había una suerte de autocensura (eso es algo que leí tiempo después en *Le monde diplomatique* sobre muchas compañías de teatro post dictadura). Ya después hubo proyectos nuevos, donde yo pude diseñar con absoluta libertad creativa. Siempre dialogando eso sí. El único pie forzado era que ellos giraban mucho y todo tenía que ser modular ¡y debía caber en la bodega de la casa de Orietta! En ese tiempo yo armaba, desarmaba, montaba y desmontaba todo solo: escenografía e iluminación, era un deslome, pero lo pasaba fantástico.

- ¿Cómo trasciende hoy esa experiencia en tus procesos creativos al diseñar?

En el rigor, piensa que yo era súper joven y estaba con gente que era experimentada. Sentía que no había espacio para el

error. Tenía mucha responsabilidad, llegar a tiempo con las propuestas y trabajar harto. A Orietta a veces le gustaba probar más de dos o tres veces y desde ahí que no me molesta darle vuelta a las propuestas, aunque sean diametralmente opuestas. A veces miro los diseños de procesos de obras y me encuentro que hay con piso y sin piso, con muro y sin muro. Eso nunca me ha molestado, la flexibilidad, saber que uno está al servicio de la obra como un colaborador más que mi obra, mi diseño.

Curiosamente, hoy siento que tengo dos metodologías que aplico dependiendo del proyecto. En alguna libertad creativa absoluta, o escucho al director o directora, enarbolo ideas y llevo la propuesta. Sin embargo, con otros grupos, como *Teatro La María*, es totalmente distinto: se arma el crisol y después se discute la autoría. Pero siempre con mucho rigor.

- Con respecto a tu colaboración en Teatro La María ¿cómo comienza y cuál es tu contribución como integrante de este colectivo?

Mi participación comienza con un NO, cuando me ofrecieron trabajar para *El Pelicano*. Yo estaba con una depresión nefasta y años después, conociendo el trabajo de ellos –algunas cosas gustándome, otras definitivamente no–, Ricardo Romero me invita a participar del próximo proyecto Fondart 2007: *Abel*. En ese proceso me di cuenta de que los imaginarios estaban alineados. Habíamos sido compañeros de generación, por lo que teníamos referentes más o menos parecidos. Me sentí un poco extraño al volver a trabajar con gente de la misma generación.

La labor específica para la que entré fue para escenografía. En ese entonces mantenía mucho respeto por los límites en el campo –ahora lo pienso y en aquel minuto pude haber aportado más en otras áreas como vestuario o iluminación, pero sentía que era pasar por encima de los roles que hacían en ese entonces Ricardo Romero y Carolina Sapiaín. Los primeros años, como aporte, pienso que fue más bien la idea del volumen escenográfico o un espacio contenedor más concreto, ya que ellos antes trabajaban con elementos o imágenes planas.

- Puedo notar en tus diseños un estilo muy limpio, con mucha síntesis ¿Cuáles son tus referentes o líneas artísticas con las cuales te sientes más representado? y ¿con qué director/a sentiste más afinidad en ese sentido?

Todo eso tiene un componente. Me remito al año 1992, a raíz de una banda que se llama *Bauhaus* supe que existía la Escuela de la Bauhaus. Y esta me gustaba mucho tanto en estilo como propuesta. Una polola, dos años más tarde, me regala el libro *Bauhaus* de la Editorial *Taschen* y veo el trabajo de Mies Van der Rohe, la limpieza y la depuración de la línea ligada a la funcionalidad. Eso me distanció mucho de la decoración y el decorado –en el sentido peyorativo de la palabra. Luego llega a mis manos la *Revista Humboldt*, que era del papá de mi polola, y había una foto del estreno de *Tristán e Isolda* con Reggie, de Heiner Müller, escenografía de Erich Wonder y vestuario de Yohji Yamamoto ¡gente que no le ha ganado a nadie! Eso fue para mí una imagen fundacional. No sabía si quería estudiar arquitectura o diseño teatral. Curiosamente las cosas se juntaron después. El trabajo de Erich Wonder me generó mucha inquietud porque él después trabaja con una banda que también me gusta mucho, los *Einstürzende Neubauten*, con performance en el Ring de Viena y en Ópera. Anna Viebrock también me encanta, me encanta.

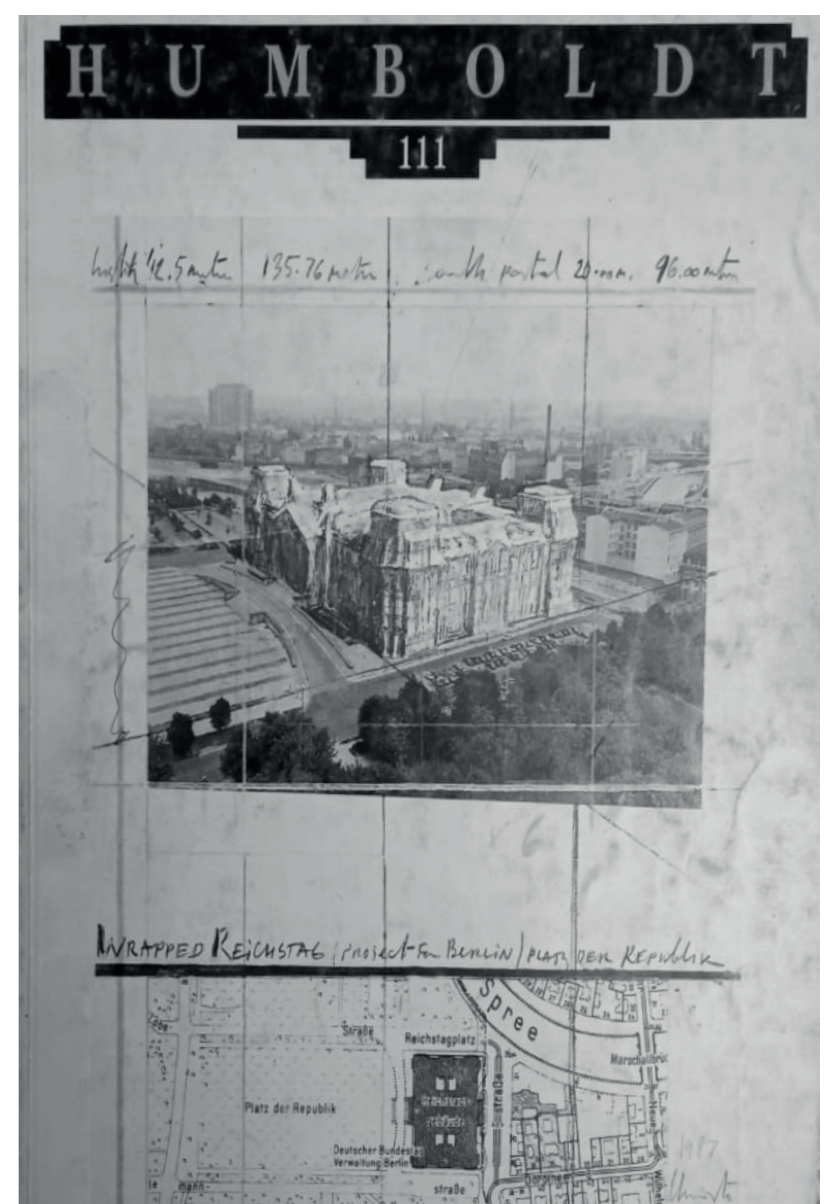
Entrando a la escuela conocí el trabajo de Bob Wilson y ahí ya se conciliaba la expresión máxima de la síntesis espacial –no para replicar pero sí utilizar sus recursos. Con Victor Carrasco tuve la oportunidad de acercarme a eso trabajando temperaturas de color frías, mínimos elementos en el espacio, mucho panorama. Fue un agrado poder trabajar esas cosas que yo tenía en mente hace rato.

- Con estos referentes modernos que apelan a la síntesis y a la abstracción ¿cómo abordas lo político en el diseño?

En relación con esos referentes iniciales, uno quiere siempre llegar a proyectos que tengan en su mayoría una vinculación con la realidad, o problemáticas contingentes o políticas del país. Y se empieza a dar en muchas obras la necesidad de discusión de estos temas: O replicamos los problemas de una forma dura, los abstraemos o los extrañamos.

Revista Humboldt. Publicación nº111

Entre 1959 y 2013, la *Revista Humboldt* se publicó como revista impresa dedicada al diálogo entre Alemania y Sudamérica, con temas de arte, cultura y sociedad. Desde el 2013 se ha publicado online en las páginas Web del Goethe-Institut en Sudamérica.





Los Millonarios (2014), Teatro la María. Estreno en TEUC
 Dirección: Alexis Moreno
 Escenografía: Rodrigo Ruiz
 Iluminación: Ricardo Romero
 Fotografía de Rodrigo Ruiz

¿Requieren obras que tienen mucho texto como *Los Millonarios* (2014) llenar el espacio de muchas cosas? Limpiamos y depuramos hasta llegar a un espacio contenedor que aparentemente es muy simple. Si bien son dos muros, uno a cada lado, podemos narrar con la materialidad: la obra habla de Arauco, zona de conflicto mapuche, que es también zona maderera. Entonces se deja el material en bruto como el chip ¿De dónde sale? de Arauco, los paneles de OSB salen de allá.

Otro ejemplo: *De Rokha* (2014), texto de Cristian Figueroa. Hace rato tenía ganas de trabajar con una pieza gráfica grande. Hablaban de Pablo De Rokha que no era un buen militante, era un buen comunista, con un trabajo de autogestión tremendo que además se llevaba pésimo con el *politburó* o los *apparatchik* del partido y con artistas de su tiempo - pensando en Neruda. Lo que hace De Rokha es que trabaja la autogestión de la *Revista Multitud*, una revista hecha con materiales que le regalaban del sindicato ferroviario, con ese cartón hacía la revista y su familia la imprimía.

"A mí me pasaron una revista legítima de De Rokha, su obra estaba ahí: una revista mal impresa con el paso del tiempo y la escenografía no podía ser otra cosa más que eso mismo. Buscar significantes que estén ligados a la síntesis más que poner todo el universo. Porque si no, hay una redundancia en la que a veces uno se encapricha, como en la Ópera -espacio que me produce amor-odio. Lugar, a mi gusto, donde menos se abordan las necesidades de la gente".



De Rokha (2014)
 Estrenada en Parque Cultural Cárcel de Valparaíso
 Dirección: Andrés Hernández
 Escenografía e iluminación: Rodrigo Ruiz
 Vestuario: Loreto Monsalvez
 Fotografía de Rodrigo Ruiz