

ALFONSO DE TORO

Centro de Investigación Iberoamericana

Instituto de Romanística

Universidad de Leipzig

LA POÉTICA Y PRÁCTICA DEL TEATRO DE GRIFFERO: LENGUAJE DE IMÁGENES

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 [...]

[...]

[...] nuestro verbo es la imagen. La literatura del teatro no es más que palabras, frases mil veces repetidas [...] tal vez nunca ha habido teatro, tan sólo literatura representada¹.

[...]

No las desecho [las palabras]. Encuentro que la imagen es la palabra en sí, es verbo. La imagen tiene contenido ideológico, sensorial, y al unirse una con otra van hilvanando una historia².

[...]

Era una mezcla de lo que yo había empezado a hacer en Europa, algo post-moderno, sin saber lo que era. Había una necesidad de generar códigos y percepciones nuevas en los espectadores, de que la forma sea una forma de ruptura en este choque frontal contra Pinochet³.

0. ASPECTOS PRELIMINARES

Hoy en día ha quedado claro que el paradigma aristotélico, tan atacado desde *El Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope de Vega, y con la práctica teatral de la 'comedia' española del XVII y del teatro isabelino, luego nuevamente refutado por Victor Hugo en su *Préface de Cromwell* hasta llegar a Jarry, Artaud y Brecht, ha sido, al

1 Ramón Griffiero en: *Teatro/Apuntes* 96 (1988: 44-45).

2 Rodrigo Fernández (1988: 54).

3 María de la Luz Hurtado: *Más allá de la estética* (1989: 85).

parecer, reemplazado como paradigma por la espectacularidad postmoderna, esto es, por el uso de una gran cantidad de códigos que se entienden como materia visual-sonora-gestual-kinésica y sin una intención de "imitar un hecho o acción exterior", es decir, el teatro no está ya más al servicio exclusivo de exponer un mensaje determinado, de "producir realidad" por la vía de la imitación, sino que produce su propia realidad teatral produciendo un juego espectacular⁴. El 'juego' -como lo ha planteado Daniel Charles⁵- es hoy en día una categoría fundamental ya que se encuentra como un principio estructurador.

Actualmente domina la espectacularidad que es en parte narcisística (no tiene ni siente rivales ni deseos destructivos). La teatralidad actual, como paradigma, no es ni catártica, ni ilusionista (en el sentido aristotélico, neoaristotélico y anti-aristotélico), ni anti-realista, sino que resulta de otros principios: de tres bases que condicionan el pensamiento, el sentir y la producción postmoderna como fenómeno universal: de la 'Memoria' ('Erinnerung'), de la 'Elaboración' ('Verarbeitung') y de la 'Perlaboración' ('Verwindung'). La 'Memoria' nos lleva a la conciencia las diversas tradiciones culturales, occidentales u otras, estrictamente teatrales o no, las cuales se prestan como elementos renovadores, como materiales a disposición; la 'Elaboración' es el momento de la selección y ordenación de estos materiales; y finalmente la 'Perlaboración' es la inclusión de estos materiales, no por oposición, ni por superación/rechazo, sino por medio de la 'reunificación' o 'reintegración paralógica', acentuando la 'diferencia', el/lo 'otro', es decir, es el resultado de una operación transcultural.

Esta concepción de teatro que hemos venido denominando, definiendo y describiendo como 'postmoderna'⁶ coincide con aquellas tendencias representadas en el ámbito internacional por Robert Wilson, Tabori, Gerald Thomas, Antunes Filho, Luis de Tavira, Alberto Kurapel y por Ramón Griffiero, entre otros⁷. Wilson, Thomas, Filho, de Tavira y Griffiero se encuentran en el mismo paradigma cuando por ejemplo de Tavira expresa su concepción de teatro dentro de esa tradición del arte total (*Gesamtkunstwerk*) no wagneriana:

4 Vid. A. de Toro (1993: 53-110).

5 Daniel Charles (1989).

6 Vid. Alfonso de Toro (1990: 23-51); (1991: 70-92); (1991a: 1-3).

7 Vid. A. de Toro (1993: 53-110) nota 4 y Silvia Simone Anspach (1992: 103-114). Véase también Sebastião Milaré (1992: 89-102), y las obras de Wilson/Dorst: *Parsival auf der anderen Seite des Sees*, *Orlando*; de Thomas con la *Dry Opera Company*, *Matto Grosso*, *Un Processo*, *Carmen con Filtro 2*, *Matto grosso*; de Fihlo con el grupo Macunaima, *Nova velha storia*, *Paradiso Zona Norte (A Falecida/Os sete Gatinhos)*; Kurapel, *3 Performances Teatrales*; De Tavira, *La pasión de Penthesilea*; De Tavira/V. Leñero: *La Noche de Hernán Cortés*; Griffiero *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema-Utopia*, *99 La Morgue*, *Azar de Fiestas*, etc.

"no como literatura dramática, sino el teatro concebido como la fiesta de las artes, como el encuentro polisémico musical, la dimensión poética del teatro, junto a la dimensión plástica, coreográfica, y todo esto en una realización esencialmente teatral por el aquí y ahora de la fiesta teatral, del hecho teatral, que no tiene ningún otro lenguaje [...] los lenguajes artísticos, incluidos el cine, la televisión y la radio, en la medida en que puedan acceder a la condición de arte, son susceptibles de ser teatralizados. [...] Mi teatro es muy espectacular, muy en esta búsqueda de totalidad de lenguajes, pero afincado totalmente en la creación ficticia del actor"⁸.

En esta línea se encuentra también Alberto Kurapel -hasta la fecha prácticamente ignorado por la crítica chilena, incluso por aquella que se ocupa del teatro chileno en el exilio⁹- cuando describe su teatro-performance como la vinculación a la problemática del Post-Modernismo, a la tecnología, al rito, entendiendo el espectáculo como un proceso donde el azar, el collage, la música, el cine, el vídeo, la canción, etc. tienen un papel fundamental¹⁰.

Esta concepción de teatralidad, que obedece a la estética imperante como búsqueda de una nueva fórmula de hacer teatro, se encuentra en forma diametralmente opuesta a aquello con lo cual se ha caracterizado casi siempre al teatro latinoamericano, esto es, frente a esa estructura realista, naturalista y de mensaje socio-político¹¹.

Lo 'nuevo' se basa en su estado de productor de signos espectaculares, de visualizar gestos, en su radical concepción de teatro como gestualidad, en la ruptura con un tipo de teatro aún imperante pero a nivel internacional, a nivel de paradigma altamente fosilizado, para así inaugurar una permanente revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor, en fin, del concepto de teatro. La condición postmoderna de este tipo de teatro no solamente se refleja en la utilización de múltiples códigos, de la ritualidad, de la gestualidad radical, sino especialmente en la intertextualidad e interculturalidad, esto es, en la fusión de diversos materiales y lenguajes sin preguntar por su identidad, su origen y sin emplear discursos hegemónicos (una obsesión de una parte de la crítica latinoamericana), sino solamente preguntando por su capacidad expresiva, inscribiéndoles luego su propia particularidad dentro de la conciencia colectiva. La postmodernidad tiene esa cualidad perlaboradora de permitir a la vez la inclusión de lo propio en un lenguaje universal. No se trata, como equivocadamente

8 Luis de Tavira (1991: 124; 125).

9 Eduardo Guerrero (1986: 58-60) y María de la Luz Hurtado (1986: 2-8).

10 Alberto Kurapel (1987: XVII-XIX).

11 Eduardo Guerrero (1986: 58-60) y Nain Nómez (1986: 8-10).

lo quiere hacer ver la polémica, de un "cosmopolitismo sin identidad", "como puro simulacro", sino de una concepción paralógica y perlaborante de la cultura sin doctrinas meta-autoritarias¹².

Partiendo de estas pocas observaciones sobre el paradigma teatral actual podemos anticipar que tanto la poética como la práctica teatral de Ramón Griffero encuentran aquí su lugar. En lo que sigue, nuestro propósito es doble: por una parte queremos describir, en forma sistemática y crítica, la concepción teatral de Griffero, dispersas en diversas entrevistas, y por otra, estudiar la relación con sus textos dramáticos y espectaculares, particularmente con las puestas en escena de obras que hemos visto en vídeo¹³. En especial nos basaremos en la trilogía *El galpón abandonado*, *Cinema Utopia* y *99 La Morgue*, que con Griffero y Guerrero consideramos una trilogía¹⁴. De paso queremos también demostrar que este teatro, altamente consciente de su mediación como arte, de ningún modo desatiende el intertexto socio-político, expresado en un lenguaje que obedece a su naturaleza como arte escénico.

1. LA POÉTICA DE RAMÓN GRIFFERO

En diversas entrevistas, Griffero critica el teatro chileno (lo que vale también para un determinado tipo de teatro latinoamericano) y puntualiza la gran necesidad de nuevas formas que sean producto de reflexiones artísticas. La visualización de la palabra, el reemplazo del gesto lingüístico por el de la imagen, de cuya estructura y tipo de organización se desprenderá el mensaje ideológico y la actividad del recipiente implícito, quien estará llamado a interpretar el mensaje plurivalente. Cada uno de los elementos

12 Así se expresa María de la Luz Hurtado en su trabajo: "Crisis y renovación en el teatro de fin de siglo" (1990: 105-112).

13 El trabajo de Eduardo Guerrero: "Espacios y poética..." (1992: 127-135), ha sido un valioso primer intento panorámico al respecto. Vid. también el logrado trabajo de Pedro Bravo-Elizondo (1986: 95-101) y otros títulos de Rodrigo Fernández: "Arte y Cultura" (1988: 54); María de la Luz Hurtado: "Más allá de la estética..." (1989: 83-88); "Ramón Griffero »rompe con el teatro«" (1986: 10); María Teresa Salinas (1986: 27-30). Fuera de las obras aquí mencionadas debemos destacar que Griffero tiene ya una vasta obra tanto de textos espectaculares propios como direcciones de obras encargadas y adaptaciones: *Opera pour un naufrage* (Lovaina, 1981), *Altazor-Equinoxe* (Bruselas, 1982), *Recuerdos del hombre con su tortuga* (Santiago, 1983), *Santiago-Bauhaus* (Santiago, 1987), *El deseo de toda ciudadana* (Santiago, 1987), *El Avaro de Molière* (Santiago, 1987), *Cuento de invierno de Shakespeare* (Santiago, 1991), *Azar de la Fiesta/Vicente Huidobro* (Santiago, 1991), *Corazones-3* (La Paz, 1992).

14 Esta trilogía se ha publicado recientemente bajo el título: *Teatro fin de siglo - El trolley. 3 Obras de Ramón Griffero* (vid. bibliografía). De esta edición provienen todas las citas textuales. Queremos en este lugar demostrar en qué forma estas obras constituyen una trilogía, ya que Guerrero emplea un criterio meramente cronológico.

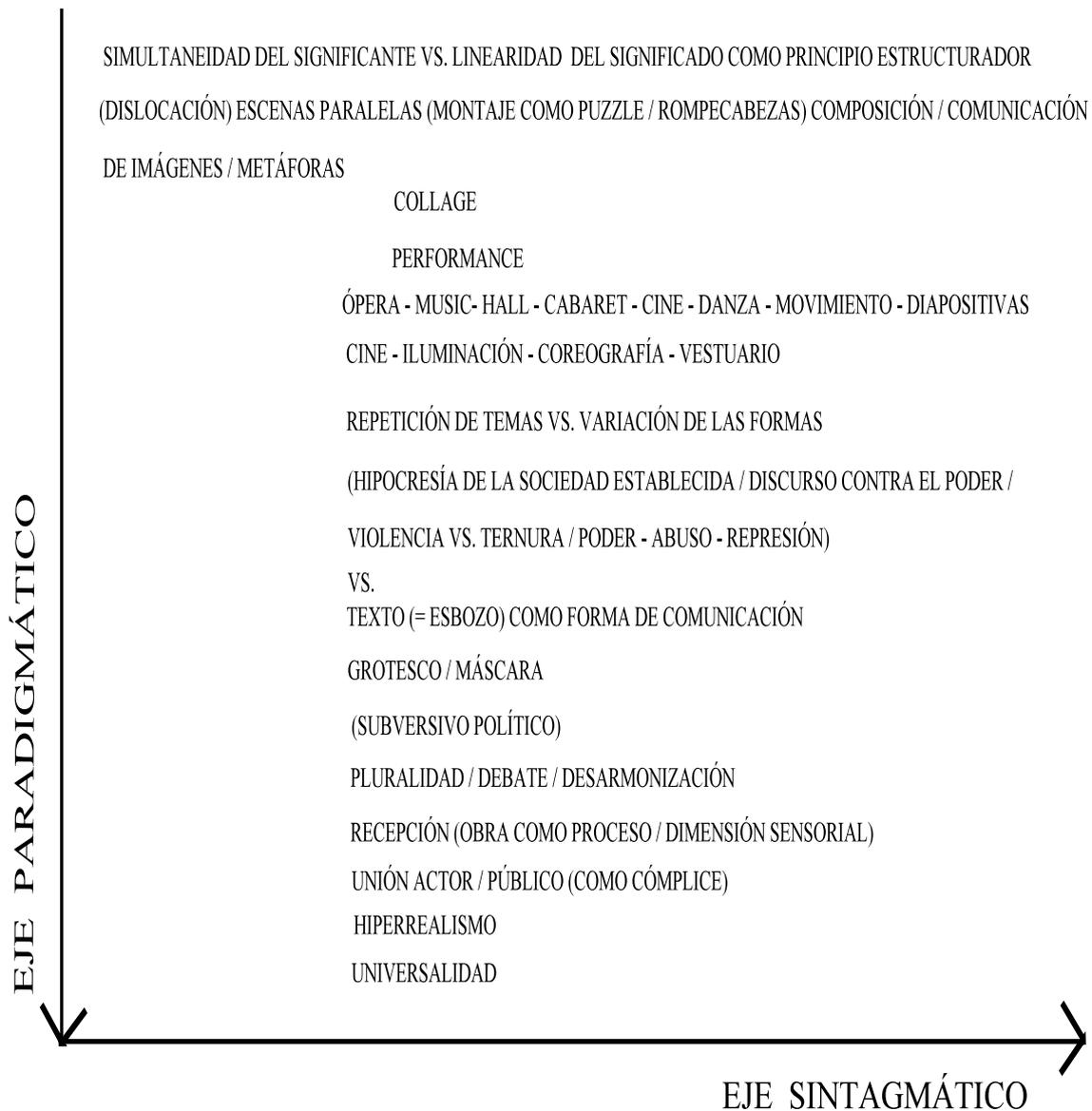
que conforman el arte teatral deben estar expuestos a cambios, desde la dramaturgia hasta la puesta en escena, incorporando áreas artísticas como el cine, la danza, la arquitectura y la pintura. Griffero agrega una crítica enérgica a la posición del teatro chileno, que, según él, "está [o estaba] estancado en el costumbrismo, camisa de fuerza que le impide desarrollarse y experimentar en forma creativa y libre [...]"¹⁵. Fundamental es para él la finalidad de la renovación en relación con el receptor, especialmente con el espectador joven¹⁶.

Antes que nada debemos distinguir diversos niveles donde se sitúan los términos poéticos: el nivel paradigmático (posición de los términos según una jerarquía de relevancia) y el nivel sintagmático (aquí, realización pragmática de la representación, de formas de discursos, en relación al destinador y al receptor), su realización sintáctica tales como formas de conectar los discursos y los diversos gestos de la representación: acción, elementos visuales, danza, vídeo, etc. y realización semántica, esto es, la dimensión del mensaje u otros elementos de significación.

15 Josefina Velasco (1988: 23ss.); también en el mismo sentido, *Suplemento de las Últimas Noticias* 10 (17/I/86), donde habla del costumbrismo como el pecado del teatro chileno, y *La Escena Latinoamericana* 2 (1989) 86-87. "Yo siempre he pensado que el problema en Chile es de gente que realice la dramaturgia [...]. Los directores han estancado aún más la posibilidad de apertura. El director lee las propuestas dramaturgicas con códigos de los años 60".

16 "Arte y espectáculos", en: *Hoy* 446 (3-9/2/86) 49: "Creo que la gente joven, en Chile, en estos doce años, no ha tenido ni información, ni formación, y las imágenes que tienen del pasado son como de algo viejo, que no es de ellos. Tampoco les interesan las imágenes del gobierno. Tienen una necesidad de crear imágenes alternativas autónomas porque las que hay no los identifican".

ESPACIO - TIEMPO TEATRAL



Del esquema expuesto se desprende que la categoría 'espacio-temporal-teatral' es fundamental dentro del eje paradigmático de la poética de Griffero que tiene una referencia interna, esto es, la forma de organización del espectáculo (vid. más abajo) y una referencia externa que se relaciona a hechos o sucesos históricos. Al tiempo/espacio se le subordinan o se derivan de él todos los otros términos. El espectáculo concebido como tiempo y espacio de naturaleza 'teatro' implica y exige crear un texto espectacular que tenga otro *hic et nunc* (simultáneo) al de la diégesis con referencia externa (lineal). Allí se dislocan unidades espacio-temporales con una función de-contruccionista, paródica u otras (vid. más abajo). La base de semejante concepción es sensorial-cognitiva, de allí que se entienda el espectáculo como puesta en escena, en imágenes con un estatuto metafórico que permite transformar el texto dramático en un *signo teatral* que es solamente producto de la puesta en escena, de la "dramatur-

gia". A través de la metáfora, se le lleva a un segundo grado de significación, esto es, a un nivel "secundario modalizante"¹⁷ que supera el localismo y univerzaliza el mensaje. El texto es aquí un "esbozo" que adquiere su valor comunicativo a través de la constitución de imágenes. El principio es aleatorio, llamémoslo de collage, ya que no siempre cambia el tema, que es recurrente, sino su forma de expresarlo. Tenemos una tendencia, una *ars combinatoria*, por lo menos en las obras que Guerrero ha llamado una trilogía, a saber: *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utoppia* y *99 La Morgue*¹⁸.

La imagen espectacular está constituida por la articulación mencionada espacio/tiempo, pero concretizada por significantes como ópera, music hall, cabaret, danza, cine (técnica, elementos y/o proyecciones¹⁹), proyecciones de diapositivas, iluminación, coreografía (movimiento, vestuario), etc. El empleo de estos recursos, tomados según su función estético-espectacular, y por esto de diversa procedencia, forman una imagen que separa el teatro de Griffero de su localidad chilena haciéndolo patrimonio general. Quizás esto reside en lo que es fundamentalmente 'nuevo' en el teatro latinoamericano actual.

Griffero se vale, en la estructuración del mensaje, de lo que él llama lo 'grotesco', que podríamos llamar también 'máscara grotesca', que opera como medio "subversivo", como medio "político" para manifestar el mensaje, lo cual no solamente se ve a un nivel metafórico, sino también en que los personajes de Griffero, a través de su comportamiento, movimientos, lenguaje y maquillaje, generalmente ponen al descubierto su papel de actores, negando su calidad de meros vehículos miméticos, y acentuando su estado de unidades teatrales (esto constituiría, en parte, una excepción en la acción en el nivel cinematográfico en *Cinema Utoppia*) que 'desterritorializan' una peripecia local y la 'reterritorializan' en un espectáculo de imágenes²⁰. Este procedimiento nos lleva a un nivel metaespectacular que obliga al espectador a reflexionar sobre la sustancia de lo expuesto y su forma de expresión, y no solamente a identificarse con una acción determinada. Lo 'grotesco' es por esto un recurso de distanciamiento que busca que el espectador "vea de una forma diferente" a la que está habituado. Lo 'grotesco' es, además, un medio para descubrir la hipocresía, lo recalcitrante de una sociedad; con esto, su cultura, el poder, el discurso imperante tanto político como cultural. Lo grotesco sería así un arma para "romper" con el hábito teatral canonizado, lo cual le permite al productor del espectáculo (del texto dramático y del espectacular), apoya-

17 Vid. Juri Lotman (1973).

18 Eduardo Guerrero (1992: 127-135).

19 Así en *99 La Morgue*, *Historias de un galpón abandonado*, *Saló*, de Pasolino, *Le charme discret de la bourgeoisie*, de Buñuel, la forma del *entremés*, alusiones a *Cien años de soledad* de G. García Márquez y a *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, etc.

20 Con respecto a estos términos, vid. G. Deleuze/F. Guattari (1978).

do en diversos recursos, establecer una cultura del debate, de la paralogía y de la diferencia²¹, donde diversas perspectivas se encuentran paralela y simultáneamente presentes, sin imponer el predominio de una sobre otras. La igualdad de los medios de expresión convergen en la tolerancia diversificada del mensaje.

Estas breves descripciones permiten demostrar claramente que el teatro postmoderno de Griffiero está muy lejos de obedecer a un cosmopolitismo sin identidad y de ser una expresión decandente y desencantada de la cultura actual. Muy por el contrario, se trata más bien de la construcción de una hiperrealidad donde el espectador es su cómplice, como lo han demostrado los éxitos de su teatro en Santiago, a pesar de la marginalización (buscada y deseada por el autor y sus actores) y que a pesar de la aparente "extrañeza" de sus espectáculos, alcanzan un mensaje diversificado.

1.1 El nivel pragmático

En el nivel del eje pragmático tenemos un discurso de imágenes que es el producto de una elaboración gestual-lingüístico-kinésica que quiere captar al recipiente por medio de un acto sensorial, quiere trascender del mero mensaje ideológico u otro prefijado *a priori* hacia un gesto universal, esto es, hacia una imagen que sea capaz de ser recibida en diversos medios culturales, al menos en los occidentales. Por ejemplo, en *Historias de un galpón abandonado*, *99 la Morgue* o en *Cinema Utoppia*, el espectador va decodificando el mensaje a través del transcurso del sintagma teatral, de la imagen teatral. De esta forma, la espectacularidad de Griffiero, permite penetrarse en una realidad al comienzo extraña a él. En este sentido, el texto dramático está subordinado al texto espectacular, el discurso a la imagen. La imagen espectacular hace prescindible el texto dramático, en particular en *99 La Morgue*, en *Cinema Utoppia* o en las puestas en escena postmodernas de *El Avaro* o de *El servidor de dos patronos*. Incluso podemos afirmar que la palabra llega a ser, en algunos momentos, redundante y con esto innecesaria, trabajando en contra del texto espectacular. A la linearidad de la diégesis se oponen la iluminación y la estructuración del espacio y del tiempo organizados simultáneamente, produciendo una constante tensión. Los diversos códigos o gestos lingüísticos, técnicos, actorales, etc., llevan a una estructura caleidoscópica del texto espectacular, que en Griffiero es siempre virtual en el sentido de un espectáculo "en devenir", donde cada representación, cada espacio genera en la producción como en la recepción un espectáculo único, irrepetible. De allí que en este tipo de teatro el espacio sea un elemento inseparable. Este es materia semántica de la obra, como lo es en la obra de Kurapel, la fábrica abandonada, como lo es en el teatro-danza de Kresnik (*Ulrike Mainhof*), como lo son las *Historias de un galpón abandonado* en la sala Trolley (el galpón), en *Uggh... Fassbinder* los urinarios, en *Azar de Fiestas* el salón central del Museo de Historia Natural. En este sentido encon-

21 Vid. François Lyotard (1983).

tramos una fuerte dialéctica: por una parte, los espacios son generales, por otra parte, presentan una restricción y quizás limitación en la tendencia universalizante de Griffero, ya que el espacio como semántica del teatro espectacular condiciona la representación.

El diálogo o monólogo de los personajes es, como su maquillaje y movimiento, exagerado y estridente dando la impresión de zombies, de figuras que viven de un subconsciente oculto. Sus personajes son expresiones de obsesiones, de angustias, de terror, de comicidad, lo cual se expresa tanto en el nivel del gesto lingüístico como en el del gesto kinésico y escénico, dándole al espectáculo una fuerte carga de surrealismo, así en *Historias de un galpón abandonado* y en *99 La Morgue*. Como consecuencia de esta concepción, Griffero crea un lenguaje con una fuerte tendencia a la despragmatización.

Un último punto: Griffero quiere incluir, con su forma de espectáculo, al espectador lo más activamente posible en la dinámica de su obra y sostiene que "es el público que le da a cada espectáculo su atmósfera particular". Si bien es cierto que diversos públicos reaccionan de forma distinta frente a un mismo espectáculo, debe quedar claro que es siempre la obra la que posee diversos elementos que se vuelcan en diversas concretizaciones receptoras y nunca al revés. El afirmar que el público hace la obra al imponerle un sentido, es confundir la causa con el efecto. Lo que sí queda claro es que la forma del espectáculo de Griffero impide (o debería impedirle al público) caer en una letargia. La simultaneidad de los diversos gestos tienden a neutralizar semejantes tendencias (vid. más abajo).

1.2 El nivel semántico

En el nivel semántico tenemos problemas locales; en el nivel de la superficie, en su punto más general, conflictos universales. El problema de la represión, del poder, del exilio, de la violencia, de la soledad, de la enajenación presentan conflictos actuales de nuestro mundo (por lo menos en el mundo occidental contrariamente al anacronismo que se vive en los países del Este de Europa y en otras regiones de Medio Oriente o Asia como productos de una historia inconclusa), pero ya no siempre motivados por una meta-ideología, sino por la mera calidad de la crueldad en sí misma.

Griffero, como también Marco Antonio de la Parra, Eduardo Pavlovsky, Antunes Filho y Alberto Kurapel y ahora último Ariel Dorfman²², ha focalizado la tortura, la opresión, el exilio, la hipocresía de sistemas corruptos, desde diversas perspectivas que son, por lo general, atípicas en el teatro latinoamericano tradicional para el trato

22 *La secreta obscenidad de cada día, Potestad, Prometeo encadenado según Alberto Kurapel* (nota 6). Vid. Alfonso de Toro (1991: 70-92); (1991: 1-3) y Sebastião Milaré (1992: 89-102).

de semejantes conflictos: estos dramaturgos se han liberado de las muy conocidas oposiciones binarias simplistas intentando lograr un enfoque diferenciado y desgarrado de lo expuesto en una forma altamente artística, esto es, mediatizada²³.

Griffero crea un 'para-lenguaje', de lo no dicho o no enteramente dicho, que desterritorializa su referente histórico, esto es, el teatro comprometido y de acusación política, recodificándolo en forma postmoderna, alusiva, intertextual, ambigua, fragmentaria y universal. Este lenguaje, también apoyado por la comicidad grotesca, se descubre como un medio de cautivar a un público, de seducirlo a través de un collage de diversos códigos: el (pseudo-) costumbrista, el (pseudo-) popular, el (pseudo-) patético, el (pseudo-) operático, etc., que contrasta con los problemas profundamente existenciales tratados en la obra. Griffero crea, particularmente en *Mitología*, cadenas de 'posiciones sémicas vacías' o 'cero' en cuanto existe una serie de discursos pragmáticamente indeterminados.

1.3 El nivel sintáctico y la escena

Griffero concibe el texto espectacular como diversas imágenes que se concretizan en diferentes planos espacio-temporales. A saber, tenemos una reproducción del estado teatral, es decir, varios "teatros en el teatro", varias "escenas en la escena", "actores en actores", "historias en la historia". Se trata de una imitación del artefacto teatral *ad libitum*, pero no como mero esteticismo, sino con diversas funciones semánticas. En *Historias de un galpón abandonado*, está el espacio del galpón que es espacio doble, por una parte es el lugar donde el público ve este espectáculo y por otra es el espacio donde se desenvuelve el texto espectacular. Allí mismo se produce el "Carnaval" realizado por los actores que se transforman en actores de segundo grado, en figuras del Carnaval; luego está la cena del "Consejo" que es observada por los actores del galpón (actores de primer grado) que se transforman en espectadores de segundo grado. En *Cinema Utoppia* se radicaliza este procedimiento: el espacio espectacular se divide en dos planos claramente delineados, uno es el cine donde los actores hacen a la vez de espectadores, ése es su papel principal; el otro es la proyección cineasta en la parte del fondo del espacio espectacular y puesta en forma más elevada a la superficie de la sala del cine. Dentro de la proyección cineasta, que tiene lugar en una habitación se realiza teatro pero con técnicas fílmicas, se proyecta un tercer espacio que es la calle de la vivienda en París. En *99 La Morgue* hay varias escenas simultáneas, al menos cuatro: la escena central de la habitación de la morgue; la del fondo, donde el médico-profesor realiza las autopsias, que luego se transforma en otro estrado para una tragedia de corte de la comedia española del siglo XVII; a la derecha del estrado, algo más

23 En la novela ha sido practicada esta forma deconstruccionista por G. García Márquez en *El otoño del patriarca*, *El general en su laberinto* y en forma magistral por A. R. Bastos en *Yo, El Supremo*.

elevado se abre una puerta que contiene la habitación de la madre de uno de los enfermeros donde recibe a sus amantes y, vecino a este espacio, se encuentra la habitación de descanso donde el enfermero en sus momentos libres se dedica a la pintura. Con semejante sistema Griffero transforma el teatro en espectáculo total donde los diversos espacios se interpretan, se contradicen y se influyen mutuamente.

Los espacios están también divididos en forma topográfica-tipológica y al fin semánticamente. En *Cinema Utoppia* los espectadores se encuentran en el cine en un país, en una ciudad determinada: Santiago, que no es el lugar donde se lleva a cabo la acción fílmica: París. En varias obras, así en la recién mencionada y también en *Historias de un galpón abandonado* y en *99 La Morgue*, varios de los personajes se encuentran viviendo o reviviendo escenas en otros lugares y tiempos.

Algo similar vale para la estructuración del tiempo; aquí sólo dos ejemplos. En *Cinema Utoppia* se sitúa la visita al cine, y a juzgar por el vestuario, el tipo de sala de cine y las indicaciones dramáticas, se trata de los años treinta, aunque el discurso de los personajes indique veladamente una referencia al presente (vid. más abajo). La proyección fílmica es parte del presente y mucho más explícita en su discurso que aquél en la sala de cine. En *99 La Morgue* se sitúa la escena de la madre del enfermero también en el pasado, así la acción teatral del XVII.

La descripción de las funciones específicas de esta concepción será parte de las siguientes páginas.

2. LA PRÁCTICA TEATRAL DE GRIFFERO

Como habíamos ya mencionado más arriba, queremos comparar la poética de Griffero con su puesta en escena para entrar en lo que realmente es la sustancia del teatro. En nuestro caso, esta comparación es un hecho ineludible, especialmente porque Griffero es autor y a la vez director de sus propias obras, y también porque los actores que han trabajado con Griffero en estas obras se definen dentro de la estética o poética expuesta.

Nuestra intención central radica en describir cómo se gesta un espectáculo determinado, aquí *Historias de un galpón abandonado*, *Cinema Utoppia* y *99 La Morgue*, en relación a esa poética.

Como primer punto de motivación cabe indicar que constatamos cierta discrepancia entre la poética y su realización escénica, y esto, en aspectos fundamentales. No pretendemos hacer una crítica valorizante, ni señalar si la obra está bien realizada o no -ya que nadie pondría sus juicios estéticos y gustos personales como sentencia-, sino que intentamos conectar nuestra experiencia como espectador y como teórico con el trasfondo de esa poética. Al fin, tratamos de cumplir con la consideración equilibrada entre esa dialéctica en la que se encuentra todo producto cultural: considerar sus aspectos de producción y de recepción, en el caso de Griffero bien definidos, ubicarlos al

nivel de la diacronía y de la sincronía teatral, dilucidar por qué un tipo de obra como la de Griffero se impone como paradigma no solamente al nivel de la producción, sino en particular de la recepción.

2.1 *Historia de un galpón abandonado. Espectáculo escénico o entre gestualidad y deconstrucción*

2.1.1 Los personajes, la acción, el espacio y el tiempo escénico

El subtítulo de la obra de Griffero, que se estrena en abril de 1984 en la Sala Trolley, se basa en los diversos intertextos y códigos empleados que se derivan de la ópera, del *music-hall*, del cabaret, del expresionismo, de lo grotesco y del simbolismo. La iluminación, la música, los gritos y los silencios tienen un lugar predominante, como así también el espacio espectacular, no solamente texto, sino también la imagen constituyen el resultado. El texto es un *work in progress*: una obra en devenir. De allí deriva Griffero que:

[...] los personajes no son psicológicos en el sentido dogmático teatral, sino que personajes síntesis [...] haciendo una máxima utilización de sus posibilidades corporales, vocales, etc. Así como un manejo meditado consciente gráfico de los objetos a manipular²⁴.

El espacio escénico es una bodega de cemento de altos muros en forma rectangular, aunque el dramaturgo habría preferido un estacionamiento de automóviles para que el espectador se encontrase en el interior del mismo espacio escénico.

El espectáculo escénico está constituido por un "prólogo", por "el consejo que se reúne", "el amanecer en el galpón", "la recepción", "el primer carnaval", "el cuadro épico", "los monólogos paralelos", "el consejo se enoja", "el triángulo de la fortaleza", "el baile" y finalmente el "epílogo". La acción tiene lugar, al parecer, en los años cuarenta, lo que se deduce de la vestimenta.

Todos los personajes, y con ésto las acciones, tienen algo de fantasmagórico, hablan en el recuerdo del pasado, como en delirio. Así Camilo y Carmen hablan de haber retornado después de una fatigosa y larga marcha con esperanzas de algo nuevo, de algo mejor, sin embargo, están desilusionados del galpón: al final constatan que la situación en que se encuentran, sin agua, comida, luz y calefacción, es mucho peor que la anterior. Pero queda en secreto de dónde vienen y qué esperaban. La presencia de Víctor y el guarén, provoca un conflicto entre ambos (ella creía que su esposo lo había dejado en el lugar de donde vienen) ya que el guarén está celoso de Carmen y ésta se siente amenazada por el animal. Para Camilo, el guarén es como un bebé al

24 Griffero (1992: 42). El análisis de esta obra ya ha sido publicado en A. de Toro (1991: 70-92). Lo incluimos aquí por razones de coherencia argumentativa.

que le canta canciones de cuna. La Obesa habla de su ascenso de mujer de limpieza a recepcionista, de una guerra y de los funerales de Don Pedrito y anuncia unas festividades. El Lustrabotas, que es capaz de leer el carácter y el porvenir de la gente en sus zapatos, añora los tiempos pasados donde podía lustrar mucho. La Mujer, descalza, harapienta, es una abandonada y engañada por el hombre que le dio un chico y la mandó al galpón diciendo que vendría a buscarla. La Mujer repite constantemente esta historia, y viene seguida por la Señora, elegante con piel de zorro, que se acuerda de Rogelio. La Señora es dependiente de la Mujer.

Una vez que todos han comenzado a dormir, se comienza a abrir lentamente el ropero y presenciamos una especie de Carnaval: Doña Carla, en un estado de ebriedad, lleva un antifaz y un vestido de noche de terciopelo rojo, abierto de un costado; zapatos dorados de taco alto y un gigantesco peinado de rizos y lacas (un peinado a la Pompadour). Ella se quiere entregar al deseo desenfrenado, quiere hombres hediondos para revolcarse en el barro. Fermín, una especie de paranoico, tiene la función de apaciguarla y frenar sus ímpetus. Al final de esta escena aparece una figura desnuda de sexo indefinible de cuyos pies cuelgan largas telas, la silueta está completamente mojada, destila agua, se escuchan sólo las gotas que caen sobre el cemento.

Con la escena siguiente se inicia la 'Reunión del consejo' y la preparación de las festividades. Don Carlos comienza a repartir los roles, como sucede en *El gran teatro del mundo*. A Carla se le encarga la organización socio-cultural de la bodega, su labor es entretener y enseñar (una cita del topos dramático horaciano tan central en el Renacimiento y en el Barroco: *delectare/docere*); a Mendíbez las finanzas y cuestiones laborales; a Fermín se le nombra inspector general del establecimiento, se encarga de representar los valores del consejo y de castigar a los que se desvíen de la línea. Al fin del reparto, después que los personajes han ido agradeciendo y expresando la emoción y el honor que sienten por la función recibida, aplauden en común alegría. Don Carlos se atribuye el rol de coordinador general. Se evoca la fundación de un gobierno, lo cual es acentuado por el discurso de Don Carlos que recuerda que "*Sobre nuestros hombros están depositados [...] una enorme responsabilidad histórica [que] Nuestros ojos son los faros que guiarán a los perdidos [...] nuestras manos tendrán la ternura de una madre [...]. Pero también la dureza del hierro forjado*". Estas observaciones incorporan un intertexto político relacionado con las dictaduras latinoamericanas, en particular con la retórica del dictador Pinochet. Así también la expresión de Carmen: "*[...] que nos mientan sobre lo que fue [...] es como si quemaran nuestras fotos y demolieran las calles de nuestra infancia [...]*", indica la tergiversación de la historia, para toda una generación, realizada por la dictadura.

Al amanecer, en el galpón se retoman los diálogos del comienzo y se inicia una especie de convivencia entre los personajes. Por una parte hay un acercamiento entre el Lustrabotas y la Mujer, por otra parte discrimina la Señora a los otros como "de otra raza". El Agua aparece como personaje y pronuncia un parlamento surrealista.

En el acto siguiente se inicia la 'Recepción del consejo' con música pomposa, luces de colores y trompetas, los personajes del galpón se transforman en público, se

anuncia el Carnaval para la noche y hay una escena de música. Nuevamente aparece el Agua, que conversa, y la Mujer comienza a llenar una tina.

A continuación se realiza el 'Carnaval', el 'teatro en el teatro'. El galpón está decorado en la forma correspondiente; Camilo está disfrazado de conejo; Carmen de musa griega; la Señora con disfraz barroco representando una rosa; el Lustrabotas de Arlequín; la Mujer lleva una máscara neutra; Don Carlos lleva una armadura negra brillante; Mendíbez está de rey sol chabacano; Fermín de Institutriz (peluca con moño, anteojos, de negro); Doña Carla de Mme. Pompadour; la Obesa con traje circense. Luego se inicia un espectáculo Opera-Cabaret, se canta, se baila; Doña Carla aúlla y la Señora hace movimientos de ballet. Doña Carla hace sonar una grabación donde está registrado un acto sexual, paralelamente Doña Carla y la Señora bailan y se revuelcan.

La segunda representación es 'El cuadro épico' donde se declama como en el teatro del Siglo de Oro; la pieza es una reminiscencia paródica de *Fuenteovejuna* combinada con la retórica de G. García Márquez en *Cien años de soledad*:

Doña Carla: lucharé hasta la muerte, pelearé como un hombre [...] Pueblo mío, nuestra plaza peligra es menester defenderla [...].

Fermín: Y así Juana encendió las almas de ese pueblo que con fuerza y valentía defendió la plaza durante tres días y tres noches. La última noche Don Juan no durmió, se dice incluso que se le vio llorar²⁵.

En 'Los monólogos paralelos' hablan Carmen, Camilo y el Lustrabotas paralelamente, a pesar del hermetismo del discurso se logra aludir a actos de violencia y de represión. Carmen habla de destrucción de libros, Camilo de denunciante y torturas, el Lustrabotas del terror y de un disparo.

En el episodio siguiente, 'El consejo se enoja', Don Carlos considera los discursos de los personajes del galpón como un ejemplo de debilidad, y toman la decisión de educarlos en forma fuerte como los "antecesores", para esto les prohíbe beber y comer. El agua y los alimentos se los cuelga del techo como tentación. Algunos de los personajes no resisten la tentación y beben y comen, pero el agua es en realidad orina y las naranjas son de plástico. En ese momento se abre el ropero y se representa una cena elegante del consejo, una reminiscencia paródica de la película de Buñuel *Le charme discret de la bourgeoisie*. Les tiran alimentos a los personajes del galpón y Camilo temiendo la muerte del guarén por falta de agua y comida, se lo muestra a Don Carlos quien lo revienta contra el muro, lo cual acarrea la muerte de Camilo y un estado demencial de Carmen.

A manera de 'entremés', Mendíbez cuenta una historia erótica de juventud: una mujer le muestra la vagina y él huye espantado a consolarse en la casa de su madre.

25 *Historia de un galpón abandonado* (1992: 70).

Luego sigue un baile donde se introduce la historia de Mendíbez en el diálogo de algunos personajes que incitan a la Mujer a hacer lo mismo terminando en acciones eróticas

que poco a poco se petrifican. Estas dos situaciones continúan la 'familiarización' de todos los personajes ya iniciada con la escena del Carnaval.

La destrucción, que había comenzado con la muerte de Víctor y Camilo, se prolonga, después de un disparo inubicable (al parecer ha disparado Doña Carla, quien pocos minutos antes había recibido un revólver de don Fermín), con la muerte del bebé, y su madre, la Mujer, cae en una especie de demencia.

La evocación de una investigación y de un juicio se producen, llegándose a la conclusión que el revólver es 'extranjero' y se culpa del asesinato, al parecer, a los personajes del galpón. El consejo y la Señora que se les ha adherido, entran en el galpón. Los personajes atacan al ropero, como los otros del 'cuadro épico', y lo incendian, mas el consejo ha huído.

En este lugar podría terminar el espectáculo teatral, según una nota de Griffiero, pero puede finalizar también con el 'Epílogo', donde el Hombre, el Lustrabotas y la Obesa tratan de hacer habitable el galpón.

El teatro de Griffiero es, por una parte, un teatro gestual o kinésico en cuanto la acción corporal (movimientos, baile, mímica, etc.) ocupa un lugar central, es, por otra parte, un espectáculo deconstruccionista en cuanto cita a modelos históricos ya superados como es el teatro hablado *sensu stricto*, la comedia barroca, el entremés barroco; cita también al cabaret, al espectáculo de *revue/show*, que recalca la oposición a lo expuesto en el espacio espectacular, tratando así de introducir la nueva forma de hacer y ver teatro. Además, emplea los diálogos en forma fragmentada y con un contenido hermético e indescifrable para destruir y renovar el lenguaje teatral gastado.

El intertexto político está sutilmente inscrito en alusiones casi imperceptibles, que el receptor debe descubrir, como resultado de una nueva estética tanto de la producción como de la recepción espectacular y de la situación política imperante.

Tenemos como resultado un significante indeterminado, plural y ambiguo a través de la carnavalización del espectáculo, como en el caso de Kurapel, mas con otros medios.

2.1.2 La 'carnavalización' del espectáculo

Bajtín, en sus análisis literarios, se ha referido a la 'carnavalización de la literatura' de la antigüedad griega hasta fines del siglo XVII, definiendo el término en base a cuatro categorías fundamentales: primero, el carnaval como 'espectáculo sin rampa', como 'mundo invertido', es decir, la vivencia de un suceso sin la división entre actores y público, todos son actores; segundo, el contacto íntimo/familiar/humano entre los participantes como resultado de la 'abolición del orden' jerárquico, de la moral, del

respeto, etc. durante el tiempo del carnaval. Tenemos acciones de masa, gesticulación y un discurso libre. Se produce un nuevo tipo de relaciones humanas como producto de una vivencia concreta/voluptuosa en un contexto entre realidad y juego. El comportamiento físico y retórico de los participantes se desprende de cualquier tipo de orden (jerarquía social, profesional, edad, riqueza, etc.). La tercera categoría, la 'mesalliance carnavalesca', es la relación familiar que inunda todo: los valores, pensamientos, fenómenos y objetos, todo aquello que fuera del contexto carnavalesco está separado, lejano o tabuizado. El carnaval mezcla, une y combina lo profano con lo sagrado, lo alto con lo bajo, lo serio con la risa, lo grande con lo pequeño. La cuarta, la 'profanación', trata de la humillación, del lenguaje vulgar, de la parodia de lo sagrado. La familiarización contribuye a la destrucción de la distancia épica y trágica y al traspaso de lo representado en la zona del contacto íntimo.

En estrechísima relación con el carnaval se encuentra la elección y destrucción del rey o de la reina del carnaval como símbolo de la transición entre la muerte y el renacer, no como algo abstracto, sino como algo vivido del paso de la alegría a la violencia. Este es el punto de cristalización de la ambigüedad carnavalesca: del rito o de la ceremonia que se iconiza en trajes ampulosos y en símbolos del poder, y en la profanación.

Podemos afirmar -siguiendo a Bajtín- que en aquellos casos donde desaparece la ambigüedad carnavalesca del espectáculo, ésta se reduce a un mero ataque moral o socio-político, se transforma en algo panfletario. Es la relativización y mezcla de las oposiciones binarias entre 'nacimiento/muerte', 'bendición/maldición', 'alabanza/reproche', 'juventud/vejez', 'arriba/abajo', etc. lo que le da el poder transformador al carnaval o a la carnavalización. El fuego, por ejemplo, representa la destrucción de lo que nace y lo nuevo.

La risa es otro aspecto relacionado con el carnaval, está allí dirigida hacia y contra lo superior, como arma relativizadora, igualadora; y se relaciona también con la parodia, la constitución del doble del Otro-Yo, y de la ruptura, del cambio deconstruccionista.

Lo expuesto vale plenamente para la obra de Griffero quien usa el interior del marco teatral, también real (el galpón es la escena misma), diversos modos de espectáculos ya descritos poniendo como centro y punto culminante el carnaval donde comienza la familiarización de los personajes más diversos: los de arriba tienen ansia de los de abajo, las mujeres y hombres representantes del orden se transforman en mujeres y hombres voraces voluptuosos hasta la destrucción donde solamente queda el deseo como único fin, la parodia y la mueca teatral destruyen un tipo de teatro calcinado haciendo nacer uno nuevo. En este 'espectáculo teatral' se emplea la carnavalización como método renovador. Esto queda inscrito icónicamente al prenderle fuego al ropero²⁶ (=orden), es decir, al grupo que, una vez terminado el carnaval, recupera su antiguo orden, y de donde debería nacer la libertad de crear un mundo nuevo.

26 El ropero es una reproducción del espacio teatral.

2.2 *Cinema Utoppia*: la cinematización del teatro o la teatralización del cine

2.2.1 Los personajes y la acción escénica

Cinema Utoppia se estrena con el Teatro Fin de Siglo en la sala Trolley el 15 de junio de 1985 y la constelación de personajes está constituida según la división escénica: en la platea actúan el Acomodador, un personaje cuarentón, extremadamente tímido y que, como indica el texto secundario, se ha transformado en cine ya que su identidad es el producto de la ficcionalidad que a su vez se ha transformado en verdadera realidad. Luego tenemos a la Señora procedente de una clase media alta empobrecida la cual también es un personaje producto del "radio-teatro": un personaje cursi-romántico al estilo de "Corín Tellado" y tía de Mariana, una niña demente al límite del mongolismo y con un marcado ímpetu sexual. Arturo, El señor del conejo y Estela son tres frustrados y desencantados de la vida. Cada cual por diversas razones ha encontrado refugio en la resignación: el primero, en el alcohol, el segundo, en el amor por un conejo, y la tercera, en su gula por el pop-corn. Por último tenemos a un Marinero vestido de franco que trata de matar su aburrimiento. La segunda constelación se desarrolla en la pantalla, es decir, en la proyección fílmica y ésta en el cuarto: Sebastián es un joven exiliado de 26 años, también un desilusionado y destrozado moralmente a causa de acontecimientos políticos; luego participan su amigo Esteban, un estudiante de cine y el propietario de la vivienda, un homosexual masoquista, que le saca partido a la situación precaria en que se encuentra el exiliado. Ella es la ex-novia de Sebastián quien después de su arresto desaparece y se le aparece como un fantasma en sus sueños o alucinaciones. Un tercer plano es el de la calle donde acuden otros personajes.

El centro del conflicto se reduce a la incompatibilidad en que vive Sebastián entre los recuerdos torturantes del pasado y un presente no resuelto. Mientras el pasado, en la aparición de su ex-novia, no le deja un futuro, el presente lo ahoga en drogas. Esta situación lo lleva finalmente al suicidio. Los personajes que constituyen el público en el Cine Valencia son influenciados por la película, hay, por ejemplo, un acercamiento entre Arturo y Estela, pero al término de la función se disuelven las relaciones con la misma rapidez con que habían comenzado. El único consuelo para los de acá (Santiago) es la esperanza de que "Algún día, tal vez, todo cambiará...".

2.2.2 El espacio y el tiempo escénico

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 "Film Utoppia" (primera parte), y la proyección fílmica propiamente que se

desarrolla en una pieza. 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 que no es otra que *Film Utopia*: 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 (con la excepción de autores como Gerald Thomas, Antunes Filho, Luis de Tavira o Eduardo Pavlovsky, para citar los casos más evidentes): la dimensión ideológico-política y la artística-espectacular.

Una división sintáctico-espectacular se da en el ritmo alternante de platea/film, es decir, teatro/cine que funciona como principio estructurador. Tenemos diez secuencias que van sucediéndose alternativamente, cinco corresponden a las escenas en la platea y cinco a las del cine. El texto espectacular comienza en la platea y termina con el cine. Las escenas que tienen como centro el cine son siempre motivadas por pesadillas, por recuerdos alucinatorios de Sebastián o por sus alucinaciones bajo el efecto de las drogas. Las escenas fílmicas son una mezcla de teatro filmado y de cine ya que se usan técnicas de cámara lenta y diversos tipos de focalización. La actuación de los actores en el film está altamente teatralizada, es decir, contiene elementos del código teatral. Las alucinaciones de Sebastián o las apariciones de su ex-novia tienen la función de relatar lo sucedido, de dar una respuesta a la incógnita de su desaparición o de revelarnos los deseos, la nostalgia y la desesperación de Sebastián. La primera aparición muestra cómo dos individuos se llevan a la fuerza a la ex-novia, otra muestra como la torturan, otra un acto de amor entre Sebastián y ella, etc.

Las escenas de la platea y las fílmicas no tienen, en el nivel diegético, ninguna aparente relación, pero sí en el nivel pragmático-semántico en cuanto ambas secuencias sintagmáticas tienen que ver con la dictadura. Los del teatro la viven allí cotidianamente y el teatro es un lugar de refugio y de evasión, aunque la película que se les presenta los conscientiza sobre su situación real. Hay un episodio en la platea (secuencia siete) que proviene de la secuencia fílmica (seis) donde Sebastián se pregunta cómo y por qué se llevaron a la novia. El espectador obtiene la respuesta por medio de la Señora y Estela quienes relatan el secuestro de la novia, cómo se la llevaron en la noche con pistola en mano y desnuda, pero que nadie pudo intervenir en semejante situación.

Por otra parte, la película posibilita el encuentro y el acercamiento de los personajes entre ellos como público, así entre Arturo y Estela. La película contrasta, finalmente, con el deseo del público-personaje de buscar el entretenimiento y de fugarse de su cruel realidad.

2.3 99 *La Morgue*

Y sin quererlo llegamos a una 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 infinito de nuestra capacidad de representación²⁷.

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, aunque su dictadura hubiese disminuido la violencia radical de los primeros años. El riesgo que significaba, tanto para el autor como para el director y los actores, era algo serio y una realidad extremadamente peligrosa.

2.3.1 Los personajes y la acción escénica

La constelación de personajes está formada por el Director (el patólogo que a la vez hace los papeles de un emperador romano y de Lady Macbeth); por su Ayudante; por el Interno (Germán); por la enfermera, Fernanda (la evangélica). Luego tenemos a la Abuelita (de Fernanda) que hace también las veces de la Mujer de Corintio; los fantasmas de la Colonia; las hermanas Álvarez; los Padres de la Patria, Bernardo y Antonieta; Pilar la torturada (la que quería hablar); su Madre; Él, lo metafísico; un violinista; la madre de Germán; el cliente del prostíbulo y las enfermeras.

El único personaje profunda y realmente despiadado y además avasallado por la perversión es el Director. Su ayudante es un adaptado, un resignado a las circunstancias, a quien le repugna la criminalidad en la que ha caído su profesión, pero por temor a caer en desgracia, y con él su familia, no es capaz de oponerse al Director. Germán va tomando poco a poco conciencia de lo que realmente sucede en la morgue para luego rebelarse contra el Director quien lo declara loco y lo hace apresar. Su colega, Fernanda, quien implícitamente también rechaza lo que sucede, es el prototipo del individuo resignado, agotado por la represión, quien ha perdido todo sentido crítico

27 *99 La Morgue* (1992: 134).

transformándose en un personaje apático, superficial y altamente inocente (además está algo enamorada del Director) y vive más en sus sueños y añoranzas que en la realidad. Es el tipo que podemos llamar "escapista". Su abuela, sujeta a una silla de ruedas, es demente y tiene momentos lúcidos; cuando se cree la mujer de Corintio es capaz de caminar y hacer el amor con Germán.

La problematización de lo que sucede en la morgue está levemente articulada en forma puntual por el discurso. Átomos de palabras truncas revelan la actitud del personaje a quien marcan como un rol para todo el transcurso de la obra. La crítica es velada pero lo suficientemente articulada para que el espectador sea capaz de recibir el mensaje perseguido.

2.3.2 El espacio y el tiempo escénico

El espectáculo tiene un espacio central, la sala de la morgue, y como indicábamos más arriba, 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 camilla 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 o los 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 Utopia*, 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 dramático, 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 (en este caso del violinista de quien se enamora Delfina, quien luego muere de amor). Delfina es la víctima, pero su hermana siente el comportamiento de Delfina como agresión y usurpa el papel de víctima: "Fortaleza señor para enfrentar este mal, que invade nuestra casa de tanto pecar [...]. Para vuestro estruendo infernal, qué más daño quereis nos hacer, que loca me vuelvo que

ya no sé qué hacer". 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. El papel de emperador romano representa al tirano, que no es el mero tirano romano, sino el tirano que permite que la morgue funcione como una casa infernal de la muerte. La jerga del pueblo romano, es la jerga del tirano para con su pueblo subyugado. Si se conecta esta escena con aquella de los próceres, se complementa el mensaje: el prócer Bernardo quiere liberar a los esclavos negros. Esta escena equivale a la tiranía como forma de esclavitud política.

Estos pocos ejemplos muestran cómo Griffero emplea la dimensión espacio-temporal como resultado de una situación extrateatral, pero con un fin dramático que contribuye a insinuar lo oculto por las escenas principales. Griffero desterritorializa el mensaje, para luego rehacerlo en otro código.

Como crítica debemos constatar que en la alternancia, en particular con las escenas centrales de la morgue, existe una cierta monotonía²⁸, ya que el espectador sabe lo que sucederá; las escenas en la morgue son una repetición/variación de lo ya representado. Este aspecto tiene su origen, según nos parece, en un problema fundamental de ritmo. El problema no está en el principio del "puzzle" y en el de la "lógica de la asociación", ya que la lógica dramático-discursivo-semántica es describible, sino en la forma de su enlace²⁹. Los cambios son abruptos y artificiales, falta la naturalidad. La consecuencia es un hermetismo que conduce a una difícil decodificación especialmente a nivel intertextual-connotativo del cual están cargadas las diversas escenas del 'teatro en el teatro'.

3. CONCLUSIÓN

La trilogía de Ramón Griffero se caracteriza por una equilibrada reunión de lo puramente artístico-teatral y de la transmisión de un mensaje político como resistencia frente a la dictadura en la época en que estas obras se llevan a escena, una empresa audaz, si se considera que actores sufrieron represiones y persecuciones. Mas, no es esta audacia y coraje cívico-artístico que demostró Griffero³⁰ lo que queda y quedará de su obra, sino su refinamiento en cuanto a las técnicas teatrales aquí descritas.

28 Un problema que está aún más marcado en *Cinema Utoppia*.

29 Debemos indicar aquí que semejantes problemas de ritmo se sienten aún más fuertes en el vídeo que en el teatro, ya que el ritmo del texto espectacular está condicionado por el ojo de la cámara y de los cortes que se le puedan hacer a la cinta. Por esto se deben tomar las siguientes observaciones como relativas en su valorización.

30 Por el contrario a otros grupos que hoy se envanecen propagando una resistencia jamás realizada frente a la realidad que era otra: más bien una adaptación oportunista al momento político.

Si comparamos sus propuestas teóricas con la práctica en la escena constatamos divergencias entre ambos campos. La meta de "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 [...]"³¹ y de reemplazar el "verbo" por "la imagen" y de no hacer "literatura representada"³² se logra solamente en forma parcial. Como ejemplo podemos referirnos *pars pro toto* a *99 La Morge* una obra en la que el lenguaje es altamente lírico y patético, lo cual no siempre tiene un efecto natural, en el sentido de un lenguaje directo y no "aprendido" lo que se nos revela como un aspecto débil, en parte, en las tres obras de Griffiero. Los actores, aunque profesionales, tienen un tono "recitativo" que va en contra de un lenguaje de imágenes. La imagen está por esto muy lejos de reemplazar a la palabra, de que "la imagen [sea] la palabra en sí"³³. El teatro concebido como la "fiesta de las artes, como el encuentro polisémico musical, la dimensión poética del teatro, junto a la dimensión plástica, coreográfica, y todo esto en una realización esencialmente teatral por el aquí y ahora de la fiesta teatral, del hecho teatral, que no tiene ningún otro lenguaje [...] los lenguajes artísticos, incluidos el cine, la televisión y la radio, en la medida en que puedan acceder a la condición de arte, son susceptibles de ser teatralizados" y con un afán totalizante -como reclama de Tavira al igual que Griffiero- no es aún en su totalidad una realidad escénica. La concepción tanto poética como teatral está bien pensada y escrita, pero, a nuestro ver, el problema persiste en la dirección de las obras que reflejan, en algunos casos, una falta de coherencia en el manejo de los diversos códigos o en una falta de preparación profesional de los actores. El uso del cuerpo como gesto espectacular no llega a lo que Griffiero reclama en teoría. Mucho más lograda se encuentra la poética teatral de Griffiero en *Santiago-Bauhaus*, en *Azar de Fiestas*, en *El servidor de dos patronos* o en *Cuento de invierno* de Shakespeare.

A pesar de esta crítica que se basa en vídeos, y por esto tiene sus limitaciones -como indicábamos más arriba-, la obra teatral de Ramón Griffiero en su totalidad representa, dentro del panorama de la teatralidad postmoderna, en particular en el contexto del teatro latinoamericano, una de las propuestas más destacadas y por esto es de esperar que su teatro logrará la atención y difusión que merece fuera de Chile.

31 Vid. cita al comienzo del trabajo.

32 Ramón Griffiero(1988: 44-45).

33 Rodrigo Fernández (1988: 54).

BIBLIOGRAFÍA

TEXTOS Y VÍDEOS

- De Tavira, Luis: *La pasión de Penthesilea*. México (Universidad Autónoma Metropolitana) 1988
- De Tavira, Luis/Leñero, Vicente: *La Noche de Hernán Cortés*. Manuscrito
- Filho, Antunes/Macunaima: *Nova velha storia, Paradiso Zona Norte (A Falecida /Os sete Gatinhos)*. Vídeo
- Griffero, Ramón: *Historia de un galpón abandonado. Espectáculo escénico. Teatro fin de siglo - El Trolley. 3 Obras de Ramón Griffero*. Santiago/Chile (Neptuno Editores) 1992. Vídeo
- : *99 La Morgue*, en ibíd. y vídeo
- : *Cinema Utoppia*, en ibíd. y vídeo
- : *Azar de Fiestas*. Manuscrito y vídeo
- /Goldoni: *El servidor de dos patronos*. Vídeo
- Kurapel, Alberto: *3 Performances Teatrales*. Québec (Humanitas) 1987
- Parra, Marco Antonio de la: *La secreta obscenidad de cada día*. Santiago de Chile (Editorial Planeta) 1988
- Thomas, Gerald: *Dry Opera Company, Matto Grosso, Un Processo, Carmen con Filtro 2, Matto grosso*. Vídeo
- Wilson, Robert/Dorst, Tankred: *Parsival auf der anderen Seite des Sees*. Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 1990. Vídeo

CRÍTICA

- Anspach, Silvia Simone: *Gerald Thomas: ou de Carmens, filtros e mortes*, en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (Eds): *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt am Main (Klaus Dieter Vervuert Verlag, Teoría y Práctica del Teatro; Vol.1) 1992, pp. 103-114
- "Arte y espectáculos", en: *Hoy* 446 (3-9 febrero 1986) 49
- Bravo-Elizondo, Pedro: *Teatro en Chileno*, temporada 1984, en: *Latin American Theatre Review* 19 (1985) 77-82
- : *Temporada teatral en Chile: 1985*, en: *Latinamerican Theatre Review* 20 (1986) 85-90
- : *Ramón Griffero: Nuevos espacios, nuevo teatro*, en: *Latin American Theatre Review* (Fall 1986) 95-101
- Charles, Daniel: *Zeitspielräume. Performance - Musik - Ästhetik*. Berlin 1989
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix: *Rhizom*. Berlin (Rerve Verlag) 1978
- De Tavira, Luis: *El teatro en México, hoy* (entrevista de M. de la L. Hurtado) en: *Teatro/Apuntes* 102 (1991) 122-127

- Fernández, Rodrigo: *Arte y Cultura*, en: *Análisis* (21-27 de marzo de 1988) 54
- Griffero, Ramón: *Teatro/Apuntes* 96 (1988) 44-45
- : *Recuerdos de locación para una imaginería. La visualidad de un Avaro* 87, en: *Teatro/Apuntes* 97 (1987) 5-11
- Guerrero, Eduardo: *Teatro chileno en exilio*, en: *Literatura Chilena: Creación y Crítica* 10 (1986) 58-60
- : *Espacios y poética en Ramón Griffero: análisis de su trilogía: Historias de un galpón abandonado, Cinema Utoppia y 99 la morgue*", en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (Eds.): *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt am Main (Klaus Dieter Vervuert Verlag Teoría y Práctica del Teatro; Vol. 1) 1992, pp. 127-135
- : *La peligrosa aventura de un montaje como el de Griffero [El Avaro]*, en: *Teatro/Apuntes* 19-21
- Hurtado, María de la Luz: *Notas acerca del teatro chileno visto de los 80*, en: *Literatura Chilena: Creación y Crítica* 10 (1986) 2-8
- : *Más allá de la estética de la disidencia oficial. Entrevista con Ramón Griffero*", en: *La Escena Latinoamericana* 2 (1989) 83-88
- : *El nuevo teatro chileno. Entrevista con Marco Antonio de la Parra*, en: *La Escena Latinoamericana* 3 (1989) 37
- : *Crisis y renovación en el teatro de fin de siglo*, en: *Teatro/Apuntes* 100 (1990) 105-112
- Kurapel, Alberto: *La compagnie des Arts Exilio (Primer manifiesto) y Algo sobre Mémoire 85 / Olvido 86*, en: *Prólogo a 3 Performances Teatrales*. Québec (Humanitas) 1987, pp. XVII-XX y pp. 47-49
- Letelier, Agustín: *La temporada teatral 1988: ¿Un año gris?*, en: *El Mercurio* (domingo 8 de enero/lunes 9 de enero de 1989)
- : *"El servidor de dos patronos"*, en: *El Mercurio* (domingo 2 de julio de 1989)
- López, Ramón: *Impresiones sobre el diseño de Griffero/Jonkers*, en: *Teatro/Apuntes* 95 (1987) 13-15
- Lotman, Juri: *Die Struktur des künstlerische Textes*. Frankfurt am Main (Suhrkamp Verlag) 1973
- Liotard, Jean François: *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*. Paris (Editions Minuit) 1979
- : *Le différend*. Paris (Editions Minuit) 1983
- Milaré, Sebastião: *Macumaima e o teatro brasileiro contemporâneo*, en: Alfonso de Toro/Fernando de Toro (Eds.): *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt am Main (Klaus Dieter Vervuert Verlag, Teoría y Práctica del Teatro; Vol.1) 1992 pp. 89-102
- : *"Paraíso Zona Norte"*, en: *La Escena Latinoamericana* 3 (1989) 10-17
- Nómez, Nain: *Situación del teatro en Chile*, en: *Literatura Chilena: Creación y Crítica* 10 (1986) 8-10
- "Ramón Griffero »rompe con el teatro«", en: *Suplemento de las Últimas Noticias* (17 enero 1986) 10

- Salinas, María Teresa: *Griffero, una nueva perspectiva: el teatro de imágenes*, en: *Literatura Chilena: Creación y Crítica* 10 (1986) 27-30
- Tepperman, Shelley: *Alberto Kurapel habla del teatro en el exilio*, en: *La Escena Latinoamericana* 1 (1989) 51-54
- Toro, Alfonso de: *Semiosis teatral postmoderna: intento de un modelo*, en: *Gestos*, Año 5, No. 9 (1990) 23-51
- : *Cambio de paradigma: el 'nuevo' teatro latinoamericano o la constitución de la postmodernidad espectacular*, en: *Iberoamericana* 43/44, Jg. 15, 2-3 (1991) 70-92
- : *Entre el teatro kinésico y el deconstruccionista. "Potestad" Eduardo Pavlovski*, en: *La Escena Latinoamericana* 7 (1991a) 1-3
- : *Gli itinerari del teatro attuale: verso la plurimedialità postmoderna dello spettacolo o la fine del teatro mimetico-referenziale?*, en: Massimo Canevaci/Alfonso de Toro (Eds.): *La comunicazione teatrale. Un approccio transdisciplinare*. Roma (Edizione Seam) 1993, pp. 53-110
- /Toro, Fernando de (Eds.): *Hacia un nuevo teatro y una nueva crítica del teatro latinoamericano*. Frankfurt am Main (Verlag Klaus Dieter Vervuert Teoría y crítica del teatro; Vol. 1) 1992, pp. 89-102
- Toro, Fernando de: *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires 1987 (Traducción: *Theatre Semiotics. Text and staging in Modern Theatre*. Frankfurt am Main (Klaus Dieter Vervuert Verlag. Teoría y práctica del teatro; Vol. 3) 1995
- : *El teatro latinoamericano actual: modernidad y tradición*, en: *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Frankfurt am Main (Klaus Dieter Vervuert Verlag. Teoría y crítica del teatro; Vol. 1) 1992
- Velasco, Josefina: *Bases de la propuesta teatral de Ramón Griffero*, en: *Teatro/ Apuntes* 96 (1988) 23-27