
TEATRO CHILENO: 1983-1987 (OBSERVACIONES PRELIMINARES)

*Grinor ROJO y Sara ROJO**

Acerca de lo que ha significado hacer teatro en Chile después del 11 de septiembre de 1973, escribimos en otra parte con abundancia de datos¹. Hicimos mención allí de la parálisis que a causa de las persecuciones de los militares contra el gremio de comediantes hizo presa del teatro chileno en los dos años que siguen al golpe de estado contra el gobierno socialista de Salvador Allende, esto es, en 1974 y 1975, de la reactivación que comienza en 1976 y de las vicisitudes de una actividad todavía a medio reconstituir a principios de la década del ochenta. Esta última, la materia prima de una estructura histórica nueva, liderada por el teatro profesional independiente --por oposición a la anterior, en la que dominaban los conjuntos universitarios--, aunque con una importante deficiencia hegemónica debido a la heterogeneidad del campo tanto como al desamparo y pobreza del liderazgo mismo, podríamos decir que se ha mantenido sin cambios de fondo en el quinquenio que se extiende desde 1983, el año de término de nuestra pesquisa anterior, a 1987, el año de cierre del presente trabajo. El teatro profesional independiente es aún, y más si cabe, el centro precario de una praxis de actualizaciones múltiples (pocas veces se había visto en Chile tanto teatro) y

* Grinor Rojo es Profesor en Davis University, California. Sara Rojo es investigadora teatral, y reside en Chile.

¹ Grinor Rojo, *Muerte y resurrección del teatro chileno 1973-1983*, Madrid, Michay, Libros del Meridión, 1985.

disímiles (pocas veces se había visto en el teatro chileno tanta confusión), y esta continúa desenvolviéndose en condiciones de vulnerabilidad parecidas o inclusive mayores a las de hace cinco o diez años.

Por lo tanto, no es raro que, dado un cuadro político cuyo principal elemento lo constituye el esfuerzo de la dictadura pinochetista por perpetuarse en el poder, nosotros hayamos escogido como la variación de mayor interés a un retroceso. Desde fines de 1986, aproximadamente, la ola de amenazas contra los portavoces de la disidencia deriva una vez más hacia el teatro. Al alivio relativo que pudo documentarse a principios de los ochenta ha sucedido, desde hace doce o quince meses, un clima de hostilidad continua y el que llega a su punto de máxima presión en noviembre del 87, cuando en medio de una campaña publicitaria que pregona sin descanso las bondades del régimen, a ochenta y un actores (María Elena Duvauchelle, Ana González, Marés González, Delfina Guzmán, Julio Jung, Anfbal Reyna y Nissim Sharim, entre los más connotados), directores (Hugo Medina, Gustavo Meza, Rubén Sotoconil), dramaturgos (Gregory Cohen, Marco Antonio de la Parra, Juan Radrigán) y críticos (María de la Luz Hurtado), un escuadrón de la muerte, el Comando 135 de la Acción Pacificadora Trizano, les concede un mes de plazo para hacer abandono del país so pena de ejecución sumaria, muerte sin juicio, desaparición definitiva y dondequiera los sorprenda el puñal o la bala asesinos². El Sindicato de Actores de Chile (SIDARTE) enfrenta la emergencia organizando grupos de apoyo, los que acompañan a los amenazados desde y hacia sus hogares. Entre el 23 y el 29 de noviembre, Edgardo Bruna, presidente del Sindicato, informa sobre estos hechos al público que acude a las funciones del Festival Pedro de la Barra y poco después reitera su denuncia en un acto de solidaridad masivo que tiene lugar en el Estadio Nataniel y que efectivos de carabineros reprimen con sospechosa eficacia. Entre quienes fueron víctimas de los guanacos policiales en esa oportunidad se encontraba el actor norteamericano Christopher Reed, enviado por los profesionales de Estados Unidos a solidarizar con sus colegas chilenos.

Todo esto nos sirve para introducir este ensayo advirtiendo a nuestros lectores que el teatro chileno sobrevive hoy entre los filos de una doble represión: si por un lado sus actividades concitan la furia indirecta del régimen, la que se materializa en el impuesto del 20% con que el Ministerio de Educación grava los espectáculos de índole "no cultural" (por cierto, los criterios con que el Ministerio decide lo que es y no es cultural suelen ser --son-- con frecuencia, políticos), por otra también estimulan su ira directa, la que se cierne sobre la integridad física e

² Tenemos frente a nuestros ojos una copia de la carta que recibieron los amenazados. Además de los ochenta y un nombres de personas que ella incluye, leemos ahí los nombres de seis grupos teatrales completos: El Clavo, El Riel, El Grupo Q, el Grupo Contacto y el Grupo Teniente Bello.

incluso sobre las vidas de los comediantes. Es en tales condiciones, y entre tales riesgos, que desempeñan hoy su oficio los cuatro dramaturgos sobre quienes escribimos en las páginas que siguen.

1. Isidora perenne

De los autores chilenos de los años cincuenta y sesenta, los dos más activos en este quinquenio son Isidora Aguirre y Jorge Díaz. Desde 1973 a 1982, el trabajo de Aguirre lo componen una comedia musical, inspirada en *La señorita Charleston*, de Armando Moock, hecha en Antofagasta en 1974; la reescritura de *Las Pascualas*, una de sus piezas de la década del cincuenta, remontada también en Antofagasta al año siguiente, varias adaptaciones de obras clásicas, *Fuenteovejuna*, *El médico a palos*, *Edipo rey*, *Medida por medida*, etc., y un par de obras históricas, *Los libertadores: Bolívar y Miranda*, y *Manuel Rodríguez*, ambas aún sin estrenar³. No es poco, aún cuando se trate de un material que no les llega a los espectadores o que les llega sólo parcialmente. Ello se corrige en 1982, al producirse un retorno de la autora a los escenarios santiaguinos con su *Lautaro*, pieza ésta que, con música y canciones de Los Jaivas, se transforma en el gran éxito de la temporada, atrayendo a un público numeroso e imponiéndose por sobre una competencia en la que no faltaron buenas obras⁴. La apelación a uno de los héroes que definen la identidad nacional, en los mismos momentos en que ella estaba siendo comprometida cada vez más gravemente por los desatinos políticos del régimen, resultó de una fuerza superior que la de otras piezas para las cuales la contingencia era el campo de acción insoslayable. Recurriendo a la historia de Chile, Isidora se las arreglaba para ser más contingente que aquellos que adoptaban la contingencia como el ámbito específico de sus experiencias dramáticas.

Pero quienes conocemos los zigzagueos de su carrera podríamos haber predicho que Isidora Aguirre iba a volver pronto a la áspera tierra del hoy. En 1984, el más prestigioso de los conjuntos independientes de Concepción, el Teatro El Rostro, le pide una obra que constituya un recordatorio a la vez que un homenaje a los detenidos-desaparecidos de esa zona. Esto implicaba para la dramaturga retomar su contacto con el Sur de Chile, más precisamente con la región penquista y haciéndolo a través de un asunto al que ya se había aludido en ciertas obras de comienzos de la década, tales como la secuencia "Noche de ronda", de *Lindo país*

³ Habría que mencionar también una novela, muy bien recibida por la crítica nacional e internacional: *Doy por vivido todo lo soñado*, Barcelona, Plaza y Janés, 1987.

⁴ Estrenos del 82 son, por ejemplo, *El toro por las astas*, de Juan Radrigán, y *La mar estaba serena y Sueños de mala muerte*, de ICTUS y José Donoso respectivamente.

esquina con vista al mar (1980), creación colectiva de ICTUS, y *Hechos consumados* (1981), de Juan Radrigán, y en el que se seguiría insistiendo cada vez más abiertamente en piezas posteriores, como *Lo que está en el aire* (1986), de Carlos Cerda e ICTUS, y *99 La Morgue* (1986), de Ramón Griffero, aunque sin deshacer todos los nudos de su complejidad. Debe tenerse en cuenta además que la solicitud de *El Rostro* era congruente con un clima de optimismo en la oposición chilena, generado por un incremento de las movilizaciones de masas contra la dictadura y ante las cuales ésta parecía insinuar por primera vez un ademán de repliegue. Por si esto fuera poco, al otro lado de Los Andes el informe Sábato, de denuncia de los crímenes de los militares argentinos, establecía un ejemplo y fijaba un procedimiento. Aquel era un pueblo que, tras recuperar su independencia, se autoasignaba la tarea de reconocer y extirpar de su cuerpo político las lacras de un episodio tan deplorable como ignominioso.

Esta es la actualidad que registra la nueva pieza de Aguirre, *Retablo de Yumbel* (1985)⁵. El asunto mismo está marcado por el hallazgo de cementerios clandestinos en diversos puntos del territorio chileno, sepulcros secretos de dirigentes sindicales y políticos durante los años del Gobierno Popular y muchas acusaciones de la demencia homicida que se posesionó de los uniformados de nuestro país después del 11 de septiembre de 1973. El que más publicidad atrajo fue el de Lonquén, donde quince cadáveres apenas reconocibles se descubrieron en 1978 en unos hornos de cal abandonados. Pero ese fue sólo el comienzo de una historia más larga, ya que el mismo año, en la comunidad de Mulchén, alguien dio con un escondrijo que ocultaba los restos de dieciocho personas y en 1979, a cien kilómetros de ahí, en el pueblo de Yumbel, aparecieron diecinueve cuerpos más. En todos los casos, se establecieron las circunstancias de las matanzas, por arma de fuego días después del golpe, se identificaron las víctimas, todos integrantes de las listas de detenidos-desaparecidos del régimen, y se ubicó a los hechores, personal militar o policíaco. Pero nada se hizo para administrar justicia, y ni siquiera para informar a las familias de los muertos. En 1978, el gobierno, acaso previendo lo que tarde o temprano iba a ocurrir, había dictado una Ley de Amnistía a cuya sombra se acogieron los culpables.

En *Retablo de Yumbel*, el pueblo chileno invoca real y simbólicamente a los caídos en aquellas *razzias* de la represión militar. La pieza de Aguirre dramatiza las peripecias de una *troupe* de actores, entre los que se encuentran perseguidos o familiares de perseguidos (es significativo que uno de ellos sea una mujer argentina, lo que le da al genocidio que la pieza expone una dimensión todavía más vasta), que acuden a Yumbel a representar una obra durante la festividad anual del patrono del pueblo, San Sebastián. Los actores recrean así explícitamente

⁵ Isidora Aguirre, *Retablo de Yumbel*, Concepción, LAR, 1987.

sobre las tablas el martirio del santo y las persecuciones contra los cristianos en la Roma del siglo III, en tanto que implícitamente aluden al martirio de los dirigentes populares cuyos restos acababan de ser descubiertos en las afueras del pueblo. Isidora Aguirre es estricta en sus demandas de precisión cronológica. En las instrucciones con que la pieza se abre, exige que la acción tenga lugar en enero de 1980, es decir, pocos meses después del hallazgo de los diecinueve "desaparecidos". He aquí pues a una obra de teatro que aspira a mostrar a un pueblo, el de Yumbel, que asiste a una candente *reprise* de su historia, y que así se convierte no sólo en espectador sino en actor de las repercusiones actuales de unos hechos terribles.

Porque lo esencial de esta pieza de Aguirre no está en la exhibición de un determinado acontecer histórico y político según los datos de otro, subterfugio que el teatro viene empleando desde hace siglos en situaciones de persecución y censura y en el que los dramaturgos españoles de la época de Franco (Buero Vallejo, por ejemplo) llegaron a ser verdaderos maestros. Tampoco en la denuncia de algo que pasó una vez y que deseáramos que no volviera a pasar "nunca más" (el fervoroso llamado del informe Sábato). De más trascendencia que eso nos parece a nosotros la recreación en el interior de la obra del circuito completo de la representación: un *mostrar, pero un mostrar mostrando también a quienes muestran, así como a aquellos que observan lo mostrado*. Resurge por este camino la vis pedagógica del teatro de Aguirre, quien acabará proponiéndole al público un modo de respuesta ante fechorías que no se quedaron en el pasado sino que pertenecen al presente, que no son de ayer sino de hoy, y ello en el entendido de que los del escenario y los de la sala continúan sometidos al mismo flagelo. Tan grande es la clarividencia de Aguirre en este aspecto que hacia el fin de *Retablo de Yumbel* los límites entre las varias esferas de la representación, la de los actores, la de los personajes y la de los espectadores, los de dentro y fuera de la pieza, devienen difusos. Idealmente, la *mise en scène* debería culminar en una anagnórisis comunitaria, en un autorreconocimiento *que al mismo tiempo fuera un reconocimiento de los otros, encuentro y reencuentro*, solidaridad en el dolor a la vez que antigonesca determinación de honrar a los muertos.

Detrás del pueblo de Yumbel está, por cierto, el pueblo de Chile y en última instancia el de América Latina en una etapa particularmente siniestra de su historia. El haberse hecho cargo de este asunto de una manera que pone el acento tanto en el sacrificio de los que mueren como en el deber de los que permanecen de preservar y difundir un mensaje fraterno, reinstala a Isidora Aguirre en la primera fila de la dramaturgia continental. La otorgación a su obra del Premio Casa de las Américas de 1987 no hizo más que poner de manifiesto esta evidencia.

2. Juan Radrigán: un silencio que casi se oye

Desde el chorro escriturario que va de 1979 a 1983, nueve piezas en cinco años, coronadas por el estreno de las dos mejores entre 1981 y 1982, *Hechos consumados* y *El toro por las astas*, y por la precipitada publicación de su *opera omnia* dos años después⁶ a un descenso de energía en los años siguientes, hasta desembocar en la crisis y disolución del Teatro Popular El Telón, en 1986, y en el mutis del dramaturgo del ambiente teatral en la segunda mitad del 87, la carrera de Juan Radrigán (1937) se parece a la de un veloz meteoro por la bóveda del cielo. Aclamado como un segundo Antonio Acevedo Hernández, por un sector de la crítica⁷, y por otro como el dramaturgo de "la marginalidad social"⁸, de lo que no cabe duda es de que su trabajo marca un hito en la historia del teatro chileno moderno.

Con todo, este quinquenio no fue el más satisfactorio para Radrigán. Aunque cuatro obras en cinco años, *Las voces de la ira*, en 1984, *Made in Chile*, en 1985, *Los borrachos de la luna*, en 1986, y *Pueblo de mal amor*, en 1987, no son un mal record, no faltó la acusación de estancamiento. Este estancamiento fue percibido primero por el propio dramaturgo, de acuerdo a declaraciones hechas por el director de *Las voces de la ira*, en 1984, quien anunció que con esa pieza Radrigán ensayaba nuevos derroteros, "por maduración, porque tenía un mundo que se iba angostando en la posibilidad formal"⁹, y después por algunos miembros del conjunto, los que no hicieron misterio de su descontento. También el público, que hasta entonces había seguido a Radrigán con lealtad, empezó a abandonarlo, no obstante los continuos viajes de El Telón a las provincias chilenas y las reposiciones, hechas por los más diversos grupos, de las piezas radriganescas de comienzos de la década. Por fin, de regreso de un viaje al Perú, en 1985, y habiendo los actores del Telón adoptado el criterio de que "existen dos modos de

⁶ Juan Radrigán, *Teatro de Juan Radrigán (11 Obras)*, Santiago de Chile, CENECA, Universidad de Minnesota, 1984.

⁷ "... Juan Radrigán es, con Antonio Acevedo Hernández, uno de los escasísimos dramaturgos de origen proletario con que cuenta el teatro chileno moderno", Hernán Vidal, *Juan Radrigán: los límites de la imaginación dialógica*, en *ib.*, 39.

⁸ Afirmación repetida hasta el cansancio. En este caso específico, cito a María de la Luz Hurtado, "Notas acerca del teatro chileno visto desde los '80", *Literatura chilena. Creación y crítica*, 10, 38 (1986), 6.

⁹ Jorge Gajardo en "Radrigán cambia de estilo", *El Mercurio* (26 de agosto de 1984), C 9.

abordar el proceso creativo: supeditarse a la dirección de una persona o establecer un colectivo que se cuestiona como conjunto y que produce una estética común con premisas coherentes"¹⁰, sobrevienen las primeras deserciones. Esto va acompañado por las dificultades que enfrenta Radrigán con quienes dirigen los montajes de sus obras y por la pobre recepción acordada a *Las voces de la ira* y a *Los borrachos de la luna (Made in Chile)*, una sátira, parece haber tenido mejor suerte). En estas condiciones, con El Telón en crisis, Radrigán entrega en 1987 *Pueblo de mal amor*, su décimo quinta pieza, al Teatro de la Universidad Católica. Es importante tener en cuenta los detalles de este acontecimiento, pues el texto completo aún no existe (o no ha sido impreso: Radrigán habla de un libreto definitivo cuya presentación debiera durar alrededor de ocho horas)¹¹ y el que nosotros utilizamos para elaborar nuestras notas es el del montaje de la Universidad Católica¹².

En realidad, Radrigán venía trabajando con los universitarios católicos desde hacía varios meses, en un taller de teatro a cuya disposición puso los borradores de *Pueblo del mal amor*. De ahí que su mano sea sólo una entre las muchas que pesan sobre el texto. Por su parte, después de representar una obra de Luis Rivano, *¿Dónde estará la Jeanette?*, en 1984, y otra de Egon Wolff, *Háblame de Laura*, en 1986, a los de la Católica Radrigán les ofrecía la oportunidad de ponerse al habla con un dramaturgo chileno de perspectivas ideológicas inambiguas, por lo menos hasta ese punto. Dos novedades, por lo tanto: la de un autor que se separaba de aquellos para los que había escrito sus obras anteriores y con los que había cubierto el tramo más resbaladizo de su carrera, y la de un elenco, el universitario, que se abría de nuevo a un tipo de dramaturgia que había estado ausente de su repertorio desde el año del golpe.

Pudo haber sido una colaboración fructífera y leal. No lo fue, a nuestro juicio. Para trabajar juntos, Radrigán y el Teatro de la Católica hicieron concesiones que les perjudicaron y más al dramaturgo que al conjunto. En cuanto al teatro de la Católica, Jaime Vadell, en una carta a Raúl Osorio, el director de la puesta, señaló sus problemas principales. Escribió Vadell:

¹⁰ Entrevista inédita, de Sara Rojo, a Jaime Wilson y Manuel Lattus, actores de El Telón, realizada en enero de 1988.

¹¹ "... yo la sigo escribiendo y terminará por durar unas ocho horas". Rigoberto Carvajal, [Entrevista a] "Juan Radrigán: Condensé mi obra pero luego del estreno la seguiré escribiendo", Wiken, suplemento de espectáculos de *El Mercurio* (23 de mayo de 1986), p. 6.

¹² Juan Radrigán, *Pueblo del mal amor*, Santiago de Chile. Auke Mapu, 1987.

Quedé con la idea de que se trataba de una obra 'sobre-dirigida' [...] 'sobre-dirigir' podría decirse que es emplear más elementos escénicos que los que la obra requiere para su expresión y también, más que los necesarios para su comprensión por parte del público. Ocurre, entonces, que la puesta en escena, en vez de ayudar a dicha comprensión, la dificulta. La obra camina por un riel y por otro camina la puesta en escena. El espectador está obligado a seguir dos líneas simultáneas. En el caso que nos preocupa eran --por momentos-- dos líneas con vidas autónomas y que, por eso, no se necesitaban [...] En otros momentos, la puesta en escena era tan poderosa que se montaba sobre el texto hasta hacerlo desaparecer.¹³

Del lado de Radrigán, sin contar con los recortes que Osorio le impuso al libreto y que él aceptó de buena o mala gana¹⁴, supresión de escenas, personajes, etc., y con las "estilizaciones" que prodigó por cuenta propia (la del lenguaje es la más ostensible: estos personajes suyos, a diferencia de los de otros tiempos, hablan un español de diccionario), queda claro que consciente o inconscientemente escribió o adecuó el texto de *Pueblo del mal amor* para consumo del conjunto que lo iba a montar y, sobre todo, para consumo de cierta crítica académica que había visto ya en sus obras, y que esperaba seguir viendo en el futuro, *significaciones distanciadas de la poco amable contingencia chilena*¹⁵. Esto a pesar de que la

¹³ Jaime Vadell, "Carta de Jaime Vadell a Raúl Osorio a propósito de *Pueblo del mal amor*, *Revista Apuntes de Teatro*, 95 (1987), 29-30.

¹⁴ "... Para mí es central la interioridad de Remigio [uno de los personajes achicados en la versión de la Católica], y no sabría cómo solucionar eso en la puesta en escena. En esta puesta no están los dos niveles [el de la realidad y el de la conciencia del personaje], pero la opción que el director tomó es válida desde su comprensión de la obra ... Aun cuando yo pueda pensar que no había que aclarar tanto las cosas. Que eso estaba inmerso dentro de una complejidad: se pudo haber optado por no aclarar el asunto y que el texto quedara abierto ante el espectador [...] A Levia [personaje que hace un contrapunto con el anterior] lo terminaron por sacar del montaje. Y esa era una parte muy importante. Yo creía en eso. Para mí, Levia era la otra parte, asociado con el de Leviatán. Quizás al sacarlo la obra quedó trunca [...] Quizás lo único que podría decir respecto a la puesta en escena es que estaba demasiado estilizada. Faltó sudor y sangre, cansancio", Juan Radrigán. "Juan Radrigán: El autor frente a la puesta en escena". *Ib.*, 42.

¹⁵ Esta postura la suscribe el propio Radrigán en una entrevista del 83 con Juan Andrés Piña. Dice ahí: "mi afán es escribir un teatro más latinoamericano que chileno, más universal y, por lo mismo, menos perecedero. Pienso que hay que despegarse de lo inmediato y pensar cómo consideraríamos esta misma realidad en unos años más. Si intentamos buscar una verdad de fondo, tenemos que trascender, no hacer panfletos de

historia que se narra en *Pueblo del mal amor* es harto menos genérica de lo que esos críticos hubiesen querido, pues se nutre de una experiencia común entre las clases populares de nuestro país. Nos referimos al desalojo de una comunidad de unos terrenos que ocupan desde un tiempo que Radrigán no precisa y a los que El Poder reubica en un sitio en el que no podrán vivir o en el que, de hacerlo, sería en condiciones de abyecta miseria¹⁶.

Para estructurar esta historia, Radrigán hizo uso de un par de mitos bíblicos, los que, habiéndose introducido en su proyecto con el fin de servirle de correlatos universalizantes, acabaron por desfigurarlo y convertirlo en eso que los actores y la crítica académica buscaban. Trátase de dos extrañamientos (o de dos salidas desde el lugar-en-el-que-ahora-se-está) y de dos peregrinaciones (o de dos carencias-de-un-lugar-en-el-cual-estar). Ellas son la expulsión de Adán del Paraíso y su ser arrojado por el Ángel del Señor a la intemperie del mundo, en el primer caso, y en el segundo el éxodo del pueblo judío de Egipto, a la caza de la tierra prometida y bajo el liderazgo de Moisés. Es sabido que en el antiguo testamento el primero de estos mitos ilustra la condición del hombre en la tierra, en tanto que el otro hace lo mismo con su condición en la Historia. En ambos casos nuestro existir se define por defecto, ya que la plenitud del ser se encontraría o atrás, en el pasado, y siendo entonces posible un discurso nostálgico, o adelante, en el futuro, y siendo entonces posible un discurso profético. Nunca en el lugar-en-el-que-ahora-se-está. Puestas así las cosas, vivimos en un continuo intento de recobro de lo que en El Principio existió y/o en una continua tentativa de instauración sobre la tierra de una réplica plausible de la Ciudad de Dios.

Con este enlucido bíblico "universalizó" Radrigán su *Pueblo del mal amor* hasta hacerlo palabrero y borroso. El procedimiento no era en sí mismo deleznable, sin embargo. No sólo porque la historia de la literatura dramática ha estado echando mano de la Biblia desde siempre (cfr.: Frye y la noción de que la literatura occidental no es más que una hilera de variaciones sobre sus temas), sino porque ése es un fenómeno que se registra de preferencia en el ámbito de la cultura popular, ahí donde el bodegaje de formas existente es casi siempre de filiación religiosa. Esto, que justifica que los pobladores de *Pueblo del mal amor* aparezcan con unos atuendos que bien poco les calzan, no justifica sin embargo

corto aliento". Juan Andrés Piña, "Juan Radrigán: teatro de poesía y dignidad". *APSI*, 117 (Semana del 25 de enero al 7 de febrero de 1983), 22.

¹⁶ La inspiración de Radrigán parece ser triple: un episodio real, uno de esos que los periódicos comentan de vez en cuando en la última página, una imagen de Hechos consumados (que nosotros subrayamos en su momento. Vid.: *Muerte y resurrección*, 129) y, *last but not least*, una obra de Jorge Díaz de los años sesenta, *Topografía de un desnudo* (1966).

que Radrigán haya optado por desplazarse desde el plano de la extrema particularidad, lo que les pasa a esos pobladores específicos en esa circunstancia específica, al de la extrema generalidad, lo que les pasa al hombre y a los pueblos en sus negociaciones con Dios y la Historia. Porque lo cierto es que existe en esta pieza una zona que casi no se nombra, que apenas se intuye, diluida o por los detalles de la anécdota o por los fastidiosos circunloquios de la especulación radriganesca. Incluso la polémica entre Moisés y David, grávida de connotaciones políticas contingentes (esa fea palabra), pierde fuerza y pertinencia al pasarse por el cedazo de la historia sagrada. Ahora bien, la zona a la que aquí nos referimos es la que en *Pueblo del mal amor* debió ocupar el pueblo de Chile (el *pueblo de Chile*: no todos los chilenos). En otras palabras: los varios millones de individuos a los que el fascismo coloca al *margen* de la vida económica y social; a los que han sido *despojados* de sus bienes por las políticas del gobierno de turno, y hasta de los más elementales que alguna vez poseyeron. Pensamos en carencias tales como la de un trabajo, un salario, un lugar donde vivir, el derecho a la salud y a la educación, y en la no existencia o en la existencia mitigada de la mendicidad, la que hoy repleta las ciudades de Chile, donde una legión de peregrinos harapientos duerme en las calles y come basura. Esos sí son seres *a los que todo les falta*, los mismos que eran, que solían ser, hasta no hace tanto tiempo, personajes del teatro de Juan Radrigán.

No mucho más habría que agregar acerca de este poco feliz encuentro entre el dramaturgo social más perceptivo que nuestro país ha visto aparecer en mucho tiempo y el Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. O quizás sí un breve alcance, y sin ánimo condenatorio. Es el caso que el aparato externo de *Pueblo de mal amor* deriva en buena medida del *Pedro Páramo*, de Rulfo. Con la ayuda de esa célebre novela hicieron sus ejercicios de actuación los miembros del taller de teatro mencionado más arriba y de ahí salieron la predilección de *Pueblo del mal amor* por la narratividad, el modelo de la búsqueda de unos orígenes oscuros como motor del relato, los muertos que hablan, sus discursos retrospectivos, los monólogos interiores, en fin.

3. Los fantasmas de Marco Antonio de la Parra

Freud y Marx, Bogart y Hitchcock, Carlos Gardel y El Llanero Solitario, Batman y Robin, los personajes de las series de la televisión y los de las novelas policiales, los charlatanes callejeros y Marguerite Yourcenar, he ahí a algunos de los fantasmas que circulan por la conciencia y las obras de Marco Antonio de la Parra (1952). Este dramaturgo, que se inició en los festivales de la Asociación Cultural Universitaria (ACU), cuando era todavía estudiante de medicina (en la actualidad es psiquiatra y divide su tiempo entre el consultorio y las demandas de

una vocación teatral y literaria a las que no ha podido o no ha querido renunciar¹⁷) que en 1979 se acercó al teatro adulto, a través de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, una obra que fue censurada dos días antes de su estreno por las autoridades de la Universidad Católica con el pretexto de que su lenguaje estaba en pugna con los principios cristianos de la institución, y que luego, en 1980, escribió la secuencia "Toda una vida" para el montaje de *Lindo país esquina con vista al mar*, de ICTUS, vuelve al teatro en años recientes con dos piezas: *La secreta obscenidad de cada día*, de 1984, y *El deseo de toda ciudadana*, de 1987¹⁸.

En *La secreta obscenidad de cada día*, dos exhibicionistas se encuentran a la salida de un colegio de niñas esperando el fin de la ceremonia con que se inauguran las clases:

SIGMUND: (Carraspea) ¿Usted ... tiene una niña en este colegio?

PAUSA

CARLOS: Hace mucho rato que debe haber comenzado la ceremonia ¿O no?

PAUSA

SIGMUND: Lo que yo le preguntaba es si usted era apoderado de alguna niña del colegio...

PAUSA

CARLOS: No...

SIGMUND: Ah... O... si era algo de alguna de ellas ¿no?

CARLOS: No...¿Y usted?

SIGMUND: ¿Yo?... Bueno, en cierto modo...sí...

Estos parlamentos iniciales, el banco del parque, el colegio elegante, los dos tipos sin pantalones y con las piernas peludas, más unos impermeables que les quedan gloriosamente cortos, deben ser los únicos datos incontrovertibles de *La secreta obscenidad de cada día*. El resto es algo así como un doble juego a las escondidas, de los personajes entre sí, por una parte, y de Marco Antonio de la Parra con los espectadores, por otra. Sigmund y Carlos tratan de identificarse el uno al otro en varias ocasiones, como vecinos inocentes, como practicantes de la misma actividad, como Freud y Marx, como colaboradores de los sistemas represivos de la dictadura, como víctimas de esos mismos sistemas, como torturados, como torturadores, al mismo tiempo que reivindican la exclusividad

¹⁷ Además de dramaturgo, es cuentista y novelista de éxito. También escribe artículos para publicaciones periodísticas como la revista *Pluma y pincel* y el diario *La Época*.

¹⁸ M.A. de la Parra. *La secreta obscenidad de cada día*, Ingirirld, Santiago, Planeta, Biblioteca del sur, 1988.

del asiento que ocupan. Paralelamente, hablan y se defienden de los "otros", de aquellos para quienes sus costumbres no son exactamente recomendables. Pasan automóviles o fluyen peatones (que el espectador no ve) y ante los cuales los dos exhibicionistas, atemorizados, simulan ser payasos de circo, predicadores evangélicos, borrachos de esquina, cuidadores de autos, vendedores de paraguas, músicos ambulantes. Mil caretas.

Ahora bien, el impulso que consiste en averiguar cada uno de ellos quién es *en realidad* el otro, y el conflicto entre ambos por el derecho al territorio, van acompañados por un impulso paralelo en la conciencia del espectador, el que procurará saber a toda costa quiénes son *verdaderamente* este par de sujetos estrafalarios, adónde va a ir a dar esta farsa irrespetuosa, si sus dos personajes se pondrán finalmente de acuerdo y sobre todo si harán o no lo que tienen pensado para cuando las tiernas muchachitas asomen sus cabezas en la puerta del colegio. Pero la pieza no responde, sino que se sacude y escapa, evitando de este modo cualquier compromiso. De los dos montajes que nosotros vimos, el más acertado fue el del estreno, en el que actuaron de la Parra, en el papel de Carlos Marx, y un médico amigo suyo, antiguo compañero de correrías estudiantiles y teatrales, León Cohen, en el de Sigmund Freud. Era el mejor porque respetaba la elusividad del texto, su estar frustrando permanentemente el deseo del público, hurtándose a sus empeños y ansiedades. El hecho es que si el espectador no entra en este juego, es muy difícil que disfrute la pieza y que si el director del montaje no lo entiende, corre el peligro de convertir el libreto de de la Parra en el borrador de una sátira unívoca de circunstancias de que es eso y mucho más. ¿Qué? En el parlamento más largo de la pieza, minutos antes de la conclusión del espectáculo, Sigmund Freud intenta convencer a Carlos Marx de que vuelva a las andadas:

"nuestros puestos, los sitiales que dejamos vacíos... ¡Y que siguen vacantes!... Ah, usted sobre todo, Carlos, debería volver... Ahora, cuando más se necesita una mente como la suya... Sí, usted debería volver con esos discursos encandilantes que eran como trenes cargados de banderas, esas palabras inflamables, esas frases explosivas y candentes llenas de una carga premonitrice que usted ni siquiera se imaginaba cuando las pronunció por primera vez... Ah, hay discursos suyos que todavía me sé de memoria [...] (CARLOS SOLLOZA. SIGMUND EMBELESADO NO SE PERCATA DEL QUIEBRE) ¡Qué maravilla! ¡Cómo debe haber surgido el aplauso de todos esos trabajadores de Europa juntos por primera vez! (A CARLOS) Pero, ¿Qué le pasa? Ah, está emocionado, claro que está emocionado, si hasta a mí se me quiebra la voz al decirlo... tiene que volver ¿Me oye? Pronto, ahora, de inmediato. Usted no sabe lo que ha hecho con su nombre, Carlos. Vamos, iremos a las radios, a las revistas, a la televisión si es necesario. Vuelva, ahora, con esas mismas frases ¿Ya?

Aquí las cosas parecen llegar a un puerto más o menos seguro: de la Parra habría estado trabajando los parlamentos de *La secreta obscenidad de cada día* a partir de dos discursos lexicalizados. El discurso marxista y el discurso psicoanalítico no serían, a la vuelta de cien años, mucho más que una sarta de lugares comunes, buenos tanto para un barrido como para un fregado, en boca de revolucionarios y contrarrevolucionarios, de perseguidos y perseguidores. Más aún, es notorio que de la Parra se complace en utilizar las banalidades que el uso y el abuso han dejado impresas en ambos lenguajes, y las que hacia atrás nos remiten a las muecas igualmente vacías de dos viejos décrepitos. Las figuras célebres del pasado, de *nuestro* pasado, los redentores, los maestros del ayer, devienen al fin en un par de depravados de circo que aguardan el paso de la candidez y la inocencia para disparar sobre ella su semen inmundo. Puro *ressentiment*. Pero ocurre que al final de la obra nos aguarda una reconfortante (aunque vaya a saber uno si definitiva) vuelta de tuerca. Es la hora del término de la ceremonia y no es la fila de chicas sino que una hilera de tiesos personajes la que comienza a salir del colegio. Freud y Marx se aprestan entonces al despacho de su ceremonia. Pero, así como quienes salen del colegio no son las muchachitas, lo que los exhibicionistas sacan al aire tampoco es el instrumento que para ellas destinaban. El texto de de la Parra es inequívoco esta vez.

AMBOS SACAN SENDAS PISTOLAS. CARLOS UNA MAGNUM O UNA PARABELLUM, GRANDE Y POTENTE. SIGMUND UN REVÓLVER PEQUEÑO. APUNTAN EN POSICIÓN PROFESIONAL DANDO UN GRITO LARGO Y GUTURAL. QUEDAN INMÓVILES, CONGELADOS AL CALLAR, COMO ESTATUAS. TRAS UNOS SEGUNDOS OSCURIDAD TOTAL.

El deseo de toda ciudadana opera de nuevo, muy de la parrriamente, a partir de una ávida explora(ta)ción de clisés culturales y lingüísticos. Estrenada en enero del 87 por el Teatro de la Pasión Inextinguible, con una brillante dirección de Ramón Griffero, esta obra puede estudiarse, en primer término, como una reescritura de *Flores de papel* (1970), la conocida pieza de Egon Wolff. La anécdota es básicamente la misma (recuérdese, dicho sea de paso, que *Flores de papel* era ya una reescritura de *Los invasores*, de 1964, también de Wolff, y que *Los invasores* era a su vez una reescritura de *Bierdermann und die Brandstifter*, de 1958, del suizo Max Frisch), aunque varíen el modo y las connotaciones. Ella, Verónica, una secretaria que ha pasado la barrera de los treinta, que siente que va para *mujer* sola y que en todo caso se conduce como tal, que "lee telenovelas" y "escucha radioteatros", es invadida, un día cualquiera, de vuelta de su trabajo, por Él, "atildado en el vestir, pelo engominado, mezcla de compadrito y Humphrey Bogart". Al contrario de lo que ocurre en la obra de Wolff, sin embargo, Él no se queda en el espacio de Ella. Aparece y desaparece, la espera y la deja, la acosa

y la desdeña. Cabe al fin advertir, entre estas nada sutiles maniobras, una receta procedente de los códigos con que en la cultura de masas se interpreta y se vive la relación de pareja. Es decir que Él no es un hombre de veras. Es, para copiar la peligrosa hipérbole del dramaturgo, "el deseo de toda ciudadana".

He ahí la gran diferencia entre esta pieza y la de Wolff: al revés de Wolff, quien no supo nunca que El Merluza era un producto de las fantasías pánicas de Eva, la cuarentona tan presumida como hambrienta de cariño (su pieza no lo sabe y me atrevo a pensar que Wolff tampoco), de la Parra sí lo sabe. Es más: de la Parra compone a partir de esa certidumbre, y que es una certidumbre que él acabará transmitiéndole al público. Todo lo cual genera en la puesta en escena una suerte de complicidad irónica, próxima a la de la novela clásica, en la que narrador y lector comparten un conocimiento que los pone por encima de los personajes. En *El deseo de toda ciudadana* no encontramos un narrador, pero encontramos en cambio una amplia gama de elementos culturales y lingüísticos que el mirón¹⁹ cómplice reconoce, pues los ha "leído" en otros contextos, en la televisión, en el cine, en las novelas de espías, en las novelas rosa, etc., y a los que de pronto descubre alimentando la conducta de un ser humano como él. Entonces se ríe, un poco nerviosamente, es cierto, porque todavía no está muy tranquilo. Pero ya para entonces habrá dejado de sentirse de parte del personaje y habrá pasado a estar de parte del dramaturgo o de la conciencia que desde las sombras manipula el significado de la pieza. Le queda una tabla de salvación, la misma de de la Parra: la de que ellos dos se dan cuenta y el personaje no, la de que ellos saben lo que Verónica no sabe, y que por consiguiente pueden engañar a Lo Otro, librarse de que Lo Otro (no importa qué: su inconsciente canalla, la cultura de masas, la necesidad política organizada o el mismísimo Pinochet) los haga ser lo que no quieren ser.

El texto de *El deseo de toda ciudadana* se asemeja por este camino a un ejercicio de demostración matemática. Él se apodera de la vida de Ella en la medida en que puede responder a sus deseos y terrores, los conscientes y los inconscientes, y más de los segundos que de los primeros. En cuanto a esto, resulta curioso observar cómo Ella rechaza lo que en el fondo celebra: la eliminación de su jefe, el exterminio del conserje lúbrico, la trituración de Mario, la desaparición de Cynthia. Ella es una persona profundamente moral y que jamás se hubiera confesado a sí misma que deseaba que ocurrieran tales crímenes. Por eso es Él quien los ejecuta por ella. Él es duro y es suave, es violento y es dulzón. Él es, sobre todo, un protector. En un mundo plagado de peligros, Él se ha hecho cargo de Ella.

¹⁹ De la Parra puntualiza en el manuscrito que su espectador ideal es un *voyeur*.

El *dénouement* de *El deseo de toda ciudadana* se topa otra vez, como era de esperar, con el de *Flores de papel*. Se recordará que *Flores de papel* concluye con el matrimonio de El Merluza con Eva, con la destrucción del departamento de ella y con el abandono de ese *locus pulcro* cuando los cónyuges parten en dirección a un futuro que no se anticipa excesivamente promisorio. El Merluza gana así la batalla, elimina a Eva, o a lo que ésta representa, e impone su persona y las de todos aquellos que son como él. La obra de Wolff es en definitiva el testimonio de un burgués pesimista, o el de un burgués a quien le preocupa el futuro y que por eso lo pinta con los peores tonos de su paleta, para que lo vean bien (y muy bien), lo que podría evitar una catástrofe. En *El deseo de toda ciudadana*, los hechos son similares, pero diferente la valoración. Pocos minutos antes del fin del espectáculo, Él describe el modelo de existencia al que Ella puede aspirar a su lado. Le (nos) da a conocer entonces su personal utopía:

ÉL: No se preocupe...no nos molestarán más...He descubierto el lugar donde usted estará segura para siempre. Donde podrá hacer todo lo que quiera.

ELLA: ¿Vamos a hacer un viaje?

ÉL: ¿Está loca? Eso sería muchísimo más peligroso. Afuera está lleno de ideas sucias y torcidas que mejor ni conocer siquiera... Nos vamos a quedar aquí... aquí... para siempre.

ELLA: ¿Para siempre?

ÉL: Sí, piense nada más ¿De dónde vienen los sufrimientos? ¿De dónde el mal?

(ABRE LA PERSIANA DEL FONDO Y APARECE UN PAISAJE IDÍLICO DE POSTAL. TAL VEZ UNA PINTURA NAIF) Este será el paisaje de su vida. Todo el año primavera, todo el año buenas noticias que yo mismo traeré... Películas de video... programas preparados...la felicidad.

ELLA: Es que a mí me gustaba escuchar la radio...las noticias de afuera...

ÉL: No haga tal, esa es justamente la tentación, el canto de sirena (CIERRA LA PUERTA CON LLAVE Y CADENA) Pero ahora no la confundirán (CIERRA LAS VENTANAS. ALUDE AL VENTANAL HACIA EL PÚBLICO COMO OTRO PAISAJE IDÍLICO) Sabrá la buena verdad que yo le traeré. Este será el país que usted se merece, un país poderoso donde nacerán los hijos que usted le dará. La libertad total.

Claro está, la utopía prometida por el invasor en la pieza de Marco Antonio de la Parra se encuentra en las antípodas de la realidad que El Merluza le ofrece a Eva en *Flores de papel*. Allí el futuro era el basural, una mejora a cielo abierto en las orillas del río. Aquí, por el contrario, es un recinto protegido rigurosamente, y en el que a Verónica nada le puede ocurrir puesto que de nada será responsable. Todo cuanto le suceda en ese útero de plástico dependerá de la sabiduría y el poder de Él. Instaurada esta premisa, se produce el casamiento, tan grotesco en la pieza de de la Parra como en la de Wolff, después del cual él se

echa a dormir. Lo que viene a continuación es algo más esperanzador de lo que nosotros habíamos previsto. La escena se desarrolla en silencio. Ella abre primero la puerta del departamento y respira "una amplia bocanada de aire, casi saboreándolo". Después le revisa los bolsillos, de los que extrae una manopla, un cortaplumas y el revólver, es decir, los artefactos representativos de su oficio y su género. Eso no la inmuta, pero sí el descubrimiento de una colección de cédulas de identidad, la prueba fehaciente de que Él es todos y es nadie. Él despierta, se da cuenta de lo que Ella está haciendo, la golpea y la viola. Ella lo deja hacer, e inclusive experimenta placer. Cuando Él ha terminado, Ella se levanta, toma el revólver y

DISPARA HASTA VACIAR EL CARGADOR.

Después, hace la maleta y parte, según dice a su pueblo, a "tener una hija", acompañada por el fantasma de Él. En verdad los dos

SALEN DEL BRAZO HACIA LA CIUDAD. LOS RUIDOS SON ENLOQUECEDORES. PARECEN LA MEZCLA DEL MÁS ALTO TRÁFICO CON UNA BATALLA CAMPAL. GRITOS DE HORROR. TELEVISORES. ÉL Y ELLA DESAPARECEN.

4. Griffero o la vanguardia

La vanguardia teatral chilena de mediados de la segunda mitad de los ochenta se llama Ramón Griffero. Estudiante de sociología en la Universidad de Chile hasta el 73 (nació en el 54, tenía entonces por lo tanto diecinueve años), tuvo que salir de nuestro país después del golpe y lo hizo primero a Essex, donde estudió sociología de la cultura, luego a Bruselas, entre 1978 y 1979, donde se dedicó al cine, y por último a Lovaina, entre 1979 y 1981, donde acabó seducido por los juegos del teatro. A Chile volvió en 1982, hizo un montaje más bien desastroso ese mismo año, el de *Recuerdos del hombre con su tortuga*²⁰, y sus talentos no fueron en realidad descubiertos sino hasta dos años más tarde, esta vez a la cabeza de su propia compañía, el Teatro Fin de Siglo, y trabajando en una sala también propia, un antiguo galpón abandonado por el Sindicato de Choferes de Tranvías,

²⁰ No sin condescendencia, escribió Hans Ehrmann en *Ercilla*: "Es posible que, con abundantes enmiendas al texto y un buen montaje, se hubiese podido crear un espectáculo de cierta atmósfera, con elementos tanto poéticos como grotescos. En esta versión, no obstante, sólo se genera algo bastante cercano al tedio". *Ercilla* (6 de abril de 1983), p. 37.

"entre los burdeles y la cárcel"²¹, y al que respetuosamente rebautizó (rebautizaron, él y sus discípulos) El Trolley. Ese año Griffero estrena allí *Historias de un galpón abandonado*, una pieza que remeció a los espectadores por su acopio de audacias. Desparpajos de imaginiería, en la tradición del grotesco ultraexpresionista, el que arranca de Jarry, que pasa luego por Valle-Inclán, Artaud o Ghelderode, y que en América Latina retoman un Jodorowski o un Dfáz; de construcción, ya que se trataba de un texto escrito (si es que así se lo puede designar, y ya veremos por qué) a contrapelo de los tabúes del teatro "bien hecho"; y, sobre todo, desparpajos de montaje, pues ése es -y él mismo se jacta de ello- un dominio en el que Griffero no tiene rival.

Efectivamente, quizás lo más ajustado que podemos escribir acerca de su trabajo a estas alturas es que se nota en él el proyecto de un *regisseur* según el modelo que prestigian los monstruos europeos de la primera vanguardia, los Meyerhold, los Craig, los Copeau, y que contemporáneamente reeditan un Peter Brook o un Grotowski. Griffero es actor, es dramaturgo, es escenógrafo, es sonidista y es director. Ninguno de estos aspectos de la práctica del teatro lo deja insensible, toda vez que lo que se propone es producir espectáculos que no sean sólo escenificaciones de textos sino entidades que se sostengan por la utilización concertada y a fondo de los recursos del montaje. Es más: partidario convencido de la tesis de Peter Brook, según la cual cada *performance* constituye una obra nueva, Griffero acude al teatro cada noche, a supervisar la diferencia, a cuidar de que sus actores no "maqueteen, de que no se repitan después de ochenta o más funciones con el mismo material"²². Puede que no haya hoy en Chile otro teatrista con un sentido más completo del oficio. La crítica pública, que le concedió su premio anual de teatro en 1985, estuvo de acuerdo casi unánimemente. En un ambiente estupidizado por el pseudomodernismo pinochetista, pero en el que las innovaciones intelectuales del primer mundo no se reciben con la facilidad y frecuencia con que se recibe chatarra, y donde la vitalidad del teatro de la segunda mitad de la década del setenta muestra signos de desgaste, las audacias de Griffero prendieron como las llamas de un tambor de gasolina. El lo comenta así:

Creo que en este momento, en el teatro nacional, estamos en una especie de grieta estructural por una ausencia de información y formación, la que se perdió de una línea que se estaba siguiendo con respecto al desarrollo del teatro

²¹ Del Programa.

²² María Teresa Salinas. "Griffero, una nueva perspectiva: el teatro de imágenes" [Entrevista al dramaturgo], *Literatura chilena. Creación y crítica*, 10, 36 y 37, (1986), p. 28.

occidental. Somos parte del teatro occidental. Toda la noción teatral que comienza después de Stanislavsky: Meyerhod, el teatro Bauhaus, el teatro futurista, todo lo que publicó Artaud entre los años 20 y 33, es parada de golpe en España en el 36 para la guerra civil, es parada en Alemania el 33, es parada en Italia, es decir, se para la proyección de la tradición teatral a nivel europeo, y todo eso nos rebota directamente [...] En las escuelas de teatro allá (donde yo estuve) lo fundamental era re-ver todos estos escritos, información y propuestas que aquí no se transmiten en las universidades [...] Cuando recién llegué de Bélgica, el año 82, lo primero que uno ve en los grupos como de "Ubu Rey" o "Tríptico", es que retomaban el teatro artesanal, el teatro hippie, pero que corresponde a la última imagen de los años 60, sin que den un paso más allá, porque está ausente esa formación [...] También están todos estos nuevos dramaturgos, muy apoyados en lo literario que, por una ausencia de base de cómo reconstruir eso literario teatralmente, quedan truncos".²³

La contracara de esta crítica que hace Griffiero a la actualidad dramática y escénica chilena es un programa de renovación cuyo norte no es otro que el acortamiento de la distancia que separa al desarrollo de nuestro teatro de los progresos de las artes del espectáculo en los países del primer mundo. Por cierto que un programa de este tenor no es inaudito en nuestro medio (es, en efecto, un relance, ahora en el teatro, de la vieja historia de las "transferencias" teóricas y técnicas), aunque hasta aquí nadie se lo hubiera planteado con la desenvoltura del joven Griffiero. No es él el único en expresar su desaliento ante la "ausencia de información y formación" que abaten al teatro chileno, por otra parte. Críticos con la experiencia de Juan Andrés Piña han insistido a menudo en una "crisis" de nuestro teatro, debida, entre otras razones, a que "estragados por una televisión comercial que les obliga a memorizar toneladas semanales de parlamentos intrascendentes, algunos teatristas chilenos no se dan el tiempo para indagar en su propio trabajo"²⁴.

Ahora bien, a la vez que el profeta de una voluntad renovadora, Griffiero es el custodio de una impresionante enciclopedia de formas. En su trabajo concurren materiales sacados de todos los capítulos de la historia del teatro occidental, con elementos de arte moderno, el culto y el de las masas, y con aportes de la vanguardia y la postvanguardia contemporáneas, concertándose con todo ello unos montajes en los que el pastiche y la parodia ocupan un lugar de privilegio (de aquí que su puesta de *El deseo de toda ciudadana*, de Marco Antonio de la Parra, haya

²³ Opiniones de Griffiero en el foro "En torno al teatro chileno actual", Edición y coordinación de María de la Luz Hurtado, *Revista Apuntes de Teatro*, 95 (1987), pp. 94-95.

²⁴ Juan Andrés Piña, "Teatro chileno contra la pared", *Mensaje*, 342 (1985), p. 371.

sido, como dijimos más arriba, brillante). De lo que se desprende no sólo un modo de composición para sus piezas, sino también un modo de espectación para quienes las ven. No cabe duda que una de las mejores estrategias para acercarse a su trabajo es especulando sobre los recursos formales que en cada caso concreto se dieron cita en la gestación de la obra.

Entre el estreno de *Historias de un galpón abandonado*, en 1984, y el de *Cinema Utoppia*, en 1985, Griffero ejerce la mano con préstamos que le hacen dos de sus ángeles tutelares. Primero confecciona una adaptación de textos de Kafka, *Un viaje al mundo de Kafka*, en el 84, y luego prepara ¡Ughht... Fassbinder!, una serie de variaciones en torno a las películas del polémico director alemán, a principios del 85. En esos trabajos con El Trolley, así como también en los montajes que efectúa de piezas ajenas, para su grupo o para otros (*El rostro perdido*, de Gunther Weisenborn, en 1983, en el Goethe Institut; *El deseo de toda ciudadana*, de Marco Antonio de la Parra, en 1986, con el Teatro de la Pasión Inextinguible, y *El avaro*, de Molière, en 1987, para la compañía de Tomás Vidiella), lo que llama la atención es la congruencia entre su práctica escénica y la doctrina antiverbalista que la funda. En ninguno de estos montajes no originales Griffero perdió de vista su certidumbre de que el texto es una dispensa de imágenes, un factor, y ni siquiera el más importante, dentro de un todo cuya durabilidad es tan efímera como podría ser la de un *happening* o una acción de arte. No queremos decir con esto que su postura profesional sea la de un negociante en fruslerías, sin embargo, y que él piense que el impacto de su trabajo sobre la conciencia del público es idénticamente fugaz. Por el contrario, todas las entrevistas que ha concedido demuestran que cree profundamente en lo que hace, que lo juzga a tono con una sensibilidad generacional nueva, la de los muchachos que han crecido en el mundo de la dictadura, *que están hartos tanto de ella como de sus opositores*, y que por lo mismo desearían hacer borrón y cuenta nueva, declarar el pasado en receso, partir desde cero, empezar otra vez.

Respecto a su labor de los últimos años, ella se compone de tres piezas escritas²⁵, y que en el paso de una a otra lo que han ido perdiendo es precisamente la escritura: *Cinema Utoppia*, de 1985, *99 La Morgue*, de 1986, y *Santiago Bauhaus*, de 1987. Podría contarse el número de palabras que cada una de estas obras emplea y nos moveríamos desde una cifra más o menos convencional en *Cinema Utoppia*, a una merma apreciable en *99 La Morgue*, y a

²⁵ Las obras de Griffero no han sido publicadas y ni siquiera existen en una versión escrita satisfactoria y final para el autor. Las consideraciones que haremos a continuación se basan en nuestra asistencia a los espectáculos y en una cuidadosa revisión de sus registros en video. Estos nos fueron facilitados por el propio dramaturgo cuya generosidad aprovechamos de agradecer aquí.

la nada absoluta en *Santiago Bauhaus*. El principio del predominio de la imagen, que como hemos dicho, había sido la constante grifferina desde sus comienzos, alcanza pues, en la última de estas piezas, hasta el límite de lo posible. Es claro que al desterrar de la escena al lenguaje articulado, Griffero congela su carrera de teatrista y pone en marcha una (algo heterodoxa) carrera de coreógrafo. Por lo demás, no se trataba sólo, en estos trabajos, de un proceso de eliminación paulatina de la lengua hablada, sino que también, y concomitantemente, de un proceso de ritualización del gesto. Era lógico. Al cargarse el peso del espectáculo en esa dirección, los gestos (y con los gestos, la escenografía, la iluminación, la música, en suma, las serie de los sistemas semióticos secundarios que forman parte de la *mise en scène*) adquirieron un relieve que de otro modo no hubieran tenido. El gesto se magnificó, e hizo surgir con ello la posibilidad de su hieratización. El *regisseur* aspiró entonces al establecimiento de una gramática textual y sus percepciones adoptaron la grave fijeza de la ceremonia.

Pero vayamos por partes. *Cinema Utopia* contiene lo que para nosotros es un matrimonio de Manuel Puig con Woody Allen. Los ingredientes son los consabidos: el sentimentalismo de unos años cincuenta demasiado simpáticos para ser verdaderos (la apariencia es la despreocupación y dulzura. El fondo, por el contrario, es de un vacío abismal), su contraste con la sordidez y brutalidad del presente, la defensa del poder de las ilusiones (que más parece nostalgia. En último término, se tiene la clara u oscura certeza de que todo aquello ya se fue decidida e *irreparablemente*), la postulación del cine como la perfecta metáfora de ese ilusionismo, el experto manejo de los sonidos de la era, etc.

Interesante con todo, en esta pieza de Griffero, es la manipulación de las dislocaciones temporales a través de su coexistencia y contraste en la disposición espacial. Reciclando una idea que estaba ya presente en *Historias de un balcón abandonado*, y que al parecer conoció versiones previas en sus trabajos europeos, el dramaturgo construye un doble escenario y hace que los actores del primer plano sean espectadores de lo que ocurre en el segundo. En este segundo plano lo que se muestra es una película, que narra la historia de algunos jóvenes exiliados chilenos en el París de mediados de los años setenta, película de un romanticismo entre cursilón (la cursilería del cine en blanco y negro de hace tres o más décadas) y adolescente (el malditismo juvenil de propio Griffero), y que embelesados *consumen* los hábitos de los programas del viejo cine Valencia en alguna esquina de los años cincuenta. Es decir que en *Cinema Utopia* el pasado contempla al presente, el ayer al hoy. Pero, más que el artificio del teatro en el teatro, tan viejo como el arte escénico mismo, o la alternancia entre cine y teatro, que hace ya mucho que se viene explotando en la práctica escénica contemporánea, lo que nosotros queremos subrayar en esta pieza es que ella, o lo sustancial de ella, consiste en un ver o, mejor dicho, *en un actuar que o es un ver o que fija sus*

motivaciones a partir de aquello que se ve²⁶. No el teatro en el teatro, sino el metateatro. Los personajes del primer plano de *Cinema Utopia* (y, aunque en menor grado, también los del segundo: no falta el efecto de cajas chinas en esta delicada construcción. La escenografía del segundo plano es una ventana a través de la cual se divisan la calle y un teléfono público y, como si esto no bastara, en ese mismo espacio una vez se actúa y en otra se filma) son actores *puesto que son espectadores*. Es aquí donde Griffero entra en la casa de Allen y Puig. El descubrimiento final de *Cinema Utopia* es el de que somos lo que somos sólo en virtud del sujeto que nuestra fantasía y/o la fantasía de los otros nos crea. Si esto es así, si es ese don quimérico el que genera nuestra esencia, es claro que dejamos de ser en el momento en que las ilusiones se rompen y que volvemos a ser sólo cuando ellas se reconstituyen. Hacer historia nueva es producir un nuevo imaginario.

99 *La Morgue* contiene una alegoría de varias proporciones. No sólo se halla estigmatizada en esta obra la coyuntura política chilena, con su atmósfera de opresión, encierro y muerte, sino la historia entera del país. De nuevo, Griffero mezcla espacios y tiempos, alterna o funde planos semánticamente inconexos, disloca y estiliza con la estupenda voladera de un pequeño demiurgo febril. Con tres zonas de acción y construcciones escenográficas de diez metros de altura, la estética de 99 *La Morgue* realza la magnitud de las instituciones por sobre la de los seres humanos. Recuerda así, al margen de su parafernalia de novela gótica o *cinema noir*, los cuadros de Giorgio de Chirico, alusivos a una humanidad vacilante y medrosa ante el espanto que desatan sus bestias oscuras. Porque 99 *La Morgue* no se entiende si no es como una meditación de Ramón Griffero en torno a la irracionalidad del poder omnímodo y a sus efectos sobre quienes lo sufren o consienten, e incluyéndose entre estos al propio creador. En el universo gris de *La Morgue*, "el último lugar donde se une la muerte con la vida"²⁷, los rojos relampaguean como llagas. El poder es sádico, sediento de sangre, pero es también hipócrita, respetuoso de las apariencias, legalista y burocrático, enamorado de sellos, horarios y expedientes. Un arriba y un abajo fijan de nuevo la distancia entre el poder y su defecto. Entre el poder político (el que se proyecta desde una altura vertical) y las miserias de los ciudadanos, y entre el poder materno (el que despliega sus argucias en la línea horizontal) y los patéticos desvalimientos del hijo. En el horizontal, el arriba pertenece a la madre-puta, amor dañino a la vez que paradigma del hijo. En la horizontal, al Director de La

²⁶ Nos complace constatar la (supuestamente) improbable coincidencia entre este planteo compositivo de Griffero y el de Isidora Aguirre en *Retablo de Yumbel*.

²⁷ Rosario Guzmán Bravo, "Griffero escogió la Morgue para aclarar el pasado y mirar el futuro" [Reportaje a Griffero a propósito del estreno de 99 *La Morgue*], *El Mercurio* (12 de diciembre de 1986), 6.

Morgue, especie de engominado conde Drácula y quien abre el tiempo de la pieza con una perorata ensalzadora de las tradiciones de la institución, las que hoy, después de un intervalo de caos, habrían sido devueltas a sus cauces normales. Ese sujeto, borracho en el disfrute de su almidonada dignidad, es el mismo que después tortura y mata, el que se masturba y eyacula sobre los cadáveres que colman su reino.

Los de abajo son los otros. O son los presuntos accidentados-ahogados (¿detenidos-desaparecidos? Hay en esto un deslizamiento fónico cuya significación no es desdeñable), que irán poco a poco llenando el recinto de La Morgue, aparte de quienes los buscan retrato en mano (y a quienes se los niegan) y de una anciana loca que no habla la lengua del presente, o son los seres comunes, los que no quieren saber, los que saben y no se atreven a hablar y los que recién empiezan a saber. Es precisamente a través de uno de tales aprendizajes que Griffero conduce la escasísima acción de la obra. Germán, un ayudante joven, aprendiz de pintor, es quien irá develando el revés de la trama, los tejidos subterráneos a través de los cuales se moviliza el espanto. El final es el previsible: una camisa de fuerza anticipa la conversión de Germán en uno más de los pensionistas de *La Morgue*. En uno de sus últimos parlamentos, eliminada también la anciana que establecía el débil nexo con el pasado, Germán habla del porvenir. Especula, y con razón, que los que vendrán entenderán que el horror es el modo de ser natural del mundo, que así es como las cosas son y que nada se saca con fantasear con los cambios que las-leyes-de-la-Historia-van-a-traernos-un-día-necesariamente.

Hay, pues, en *99 La Morgue*, una intensificación de la búsqueda historicista que se observaba todavía larvaria en *Cinema Utoppia*. Como vimos hace poco, en aquella obra el contraste temporal era entre los años cincuenta y la actualidad. En *99 La Morgue*, en cambio, el presente es sólo un eslabón dentro de una cadena más extensa. Hacia atrás, se distinguen un pasado nacional antiguo, el colonial, y uno intermedio, el republicano, a los que se alude con varios *flash back* y cuyo denominador común es la ley de la frustración de las esperanzas. (También detectamos un pasado mítico, simbolizado por el marco que la aparición de una imagen de la Virgen del Carmen pone al desarrollo de la pieza.) Además, en el hoy pervive un residuo del ayer cercano, la anciana loca. Por último, el sentido de la actualidad sólo se concreta en vistas de su posible proyección hacia el futuro.

Nos limitaremos a escribir unas pocas frases acerca de *Santiago Bauhaus*, en parte porque esta pieza se sitúa en el borde de lo teatral, y en parte porque cierra un camino, el que Griffero comenzó a explorar en *Cinema Utoppia*. Desde el punto de vista de los contenidos, *Santiago Bauhaus* empuja el prurito historicista hasta sus últimas consecuencias, pues salta las fronteras de Chile para ocuparse de la contradicción entre arte y fascismo en el tablero de la historia mundial. En rigor, aunque parezca casi obsceno decirlo, en vista de acérrimo vanguardismo, habría que concluir que *Santiago Bauhaus* no es ni más ni menos que un drama

histórico: el del ascenso de la famosa institución creada en 1923 por Walter Gropius, y de la que formaron parte gente como Vassily Kandinsky, Paul Klee y Ludwig Mies van der Rohe, y el de su desbande, en 1933, cuando, acusando a sus miembros de cultores de un "arte degenerado" y de "bolchevismo cultural"²⁸, la policía del Reich invade y clausura sus dependencias. De eso trata esta pieza, en la que no se pronuncia ni una sola palabra²⁹. En la que Griffiero homenajea una estética, nosotros creemos que más por el espíritu experimental que la animó que por otra cosa, recurriendo al respaldo de sus propias formas. Para ello parte de las doctrinas de Oscar Schlemmer, miembro de la Bauhaus, promotor de una síntesis de las artes e inventor con este criterio del llamado Ballet Triádico. Es decir que parte de un concepto del teatro que reduce el aparato expresivo habitual a su mínima expresión: actores que son esculturas vivientes, movimientos elementales, escenografía y trajes de formas geométricas y colores primarios, música de Hindemith. Al final, esta conjunción armónica se ve interrumpida por un izamiento de la bandera nazi. Insistir en la superposición entre la circunstancia que tuvieron que vivir aquellos artistas alemanes de los años veinte y los treinta, y la que tienen que vivir los artistas chilenos de este período, enfrentados ambos grupos al encono de barbaries gemelas, sería, creemos, ofensivo para la perspicacia del lector.

Conclusión

Como se habrá podido apreciar, los cuatro dramaturgos chilenos cuyos trabajos comentamos en este ensayo nacieron a considerable distancia entre sí. Sus obras poseen, sin embargo, una vigencia que dudamos que nadie se atreva a poner en tela de juicio. Las distinciones generacionales, con los que tanta bullanga se ha hecho en la historiografía teatral y literaria latinoamericana durante más de veinte años, se desploman aquí como lo que son, paja molida. Isidora Aguirre es tan actual como Ramón Griffiero y Marco Antonio de la Parra tanto como Juan Radrigán. Tampoco obstaculizan esa común participación en la actualidad dramática chilena y latinoamericana sus diferentes estéticas: el realismo brechtiano

²⁸ Del Programa.

²⁹ Curioso que los dos mejores estrenos de la segunda mitad del 87 hayan sido obras mudas. Esta y la pantomima *No +*, una creación colectiva en torno a *El pupilo quiere ser tutor*, de Peter Handke, que hicieron Raúl Osorio, guionista y director, y Andrés Krug, Soledad Henríquez, Andrés Pantoja y Pachi Torreblanca, actores. Considerando que Chile es hoy día un país en el que se habla mucho más de lo que se hace, la coincidencia resulta, por decir lo menos, sugerente.

de la Aguirre convive con el contrarrealismo grifferino y el marginalismo harapiento de Juan Radrigán (la "estética del detritus", la denominamos nosotros en otra ocasión), con el intelectualismo clasemediero de Marco Antonio de la Parra. En un universo teatral, el chileno, cuyo rasgo más acusado es la fragmentación, estos cuatro dramaturgos se muestran copartícipes en ideales que no son tan abstrusos como sus piezas pretenden y cuyas raíces habría que buscarlas más allá (¿o más acá?) de las diferencias de edades y contradicciones de estilo. El Comando Trizano, que los amenazó de muerte por ser "testaferros del marxismo", no tenía razón en eso, qué duda cabe, aunque sí la tenía al detectar en todos ellos el deseo de que Chile vuelva a ser, otra vez, el espacio de una convivencia social sana, inteligente y creadora.