

RAMÓN GRIFFERO

Dramaturgo y director teatral

A VEINTE AÑOS DEL TEATRO FIN DE SIGLO*

Lo incomprensible del tiempo es que, al hablar desde las vivencias del pasado que fueron presente, nos situamos hoy en el futuro de ese tiempo. Por eso, compartir este coloquio con Alfredo y Verónica era inimaginable. Y da emoción constatar cómo esa opción que nos unió a través del arte hace veinte años sigue siendo lo que da sentido a nuestra existencia y que durante este tiempo ellos como yo han materializado sus pensamientos y emociones en aquello que llamamos teatro.

El Teatro Fin de Siglo, durante este tiempo, ha realizado más de veinte montajes con más de setenta actores y técnicos. Todos ellos construyeron su presencia y existencia. Además, el aporte de un maestro del espacio y la creación como Herbert Jonckers fue un motor indispensable para generar la teoría de la dramaturgia del espacio, como para poder percibir lo indispensable de cómo las formas cambian las maneras de contar.

Un inicio: el arte y la política

Este recorrido parte de un quiebre de mis utopías por el golpe de un exilio, de crear bajo una dictadura, el vivir una transición y el asumir el situarse en este presente que me lleva a seguir resistiendo. Diferentes espíritus de épocas que se reflejan en las obras en los contenidos de éstas y en la elaboración de sus puestas o miradas escénicas.

En cada instancia, se habla de un lugar diferente y se viven emociones e impul-

sos diversos. El desafío de enfrentarse al pasado es tratar de transmitir el lugar desde donde se habla en ese instante. Como era uno, como eran los otros, como era lo que nos rodeaba. Y porque es el arte el lugar escogido para realizar esa trayectoria. Esto es casi escribir la biografía artística. Un resumen entonces.

El arte me permite crear ficciones y, por ende, construir los mundos paralelos al imperante, creando un territorio que se debate frente al mundo concreto. Se resiste para mantener la autonomía del espíritu cuando lo que te rodea no te contiene. El acto político-artístico de ser otro y de compartir lugares para los que también se sienten otros.

La situación de exilio como el de la dictadura agudiza el sentirse otro. Pero este sentimiento no puede ser contenido por el cuerpo, ya que sólo sería angustia y así el teatro crea el lugar donde lo otro aunque imaginario se vuelve concreto. Como estudiante de sociología y en la época donde la palabra revolución y hacer la revolución eran códigos cotidianos, me acerqué al pensamiento de aquéllos que postulaban que el arte era el lugar de la transformación... Pero hice arte porque fueron ellos que, quebrando mi primer sueño, destruyeron nuestra última utopía.

El recorrido se inicia con la presentación de las primeras obras en Bélgica, en francés. Claramente ése no era su lugar de

existencia. Quedó de manifiesto que aquellas obras estaban dirigidas directamente contra un dictador y para el territorio de mi país, que era en ese contexto donde sentía que este teatro podía cumplir su función de ser, efectivamente, una voz de resistencia.

Así, se vuelve a este país a fines de 1982, lugar que veo con la distancia de un turista. En el lugar de vacaciones equivocado. Pero donde ser otro era una constancia existencial si no concreta. De hecho, cuando Pablo Lavin me cuenta de la existencia de este galpón en la calle San Martín, de los jubilados de la empresa de transportes colectivos, ese galpón de madera semiderruido, se vio como un oasis el lugar de lo imposible. Y se plasmó como sede del Teatro Fin de Siglo y el lugar se llamó El Trolley...

Y El Trolley se inicia con la gran fiesta de año nuevo del 83/84 estructurada con performances irónicos-políticos. Entre el 83 y el 88, las fiestas del Trolley se transforman en un hito generacional, pues ellas permitían la subsistencia Y agrupan a una juventud que llega a manifestarse. Las bandas como los Prisioneros/Upa /Electrodomésticos índice de desempleo fiscales ad hoc/ Pequeño vicio, se intercalan con los performances de Vicente Ruiz. Los lanzamientos de revistas poéticas y de cómics. La danza contemporánea, el vídeo arte de los murales de Bruna Truffa y Cabezas. Las bienales underground y los estrenos teatrales... Fiestas interrumpidas por la policía, ge-

nerando imágenes que no correspondían a la visión estereotipada de la represión de un lugar de marxistas. La moda new wave, las vestimentas negras en señal de duelo, los ojos maquillados y las pantallas de tv en el escenario con un Pinochet discursando mientras se le cantaba «Only you...». Como Alfredo haciendo performances con marchas militares de la canción de Yungay y Verónica siendo aplastada por las turbas en los desfile de moda alternativos; como las instalaciones de Elías Pfiffer... Hacían que este galpón contuviera una renovación cultural.

Se podía ser y manifestarse como otro en medio de un país donde lo unidimensional creía que podía imponerse. Construido desde la precariedad, donde los braseros en tarros de petróleo trataban de palear los fríos. Se resistía y se entendía lo que era una resistencia cultural. Generada no por un postulado político teórico si no sólo por las ganas de existir.

Éste era un espacio clandestino en el sentido que se arma la sala sin permiso ni autorizaciones municipales; era un espacio autónomo -autónomos porque nada nos dieron ni nada les debemos; autónomos porque nos autogeneramos y nos autoconducimos. Fue la frase clave escrita en el manifiesto para un teatro autónomo en 1985.

Estaba claro que no había que hablar como ellos hablan ni representar como ellos representan y ellos no eran tan sólo

la oficialidad (teatros institucionales universitarios intervenidos por el régimen militar), sino también las formas artísticas de la disidencia. (El teatro de "izquierda" frente al cual se denotaba que había perdido su verdad escénica y, por ende, la capacidad de asombrar.) Era necesario reelaborar una poética política, que pudiera volver a remecer a los espectadores, en medio de una realidad estremecedora.

1983-1988

El primer montaje, «Historia de un galpón abandonado», usó el lugar como envoltorio de la acción. Se llenó este galpón de viejos muebles derruidos y en el centro de él un gran armario que tenía varios niveles de profundidad: al abrirse aparecía un salón palaciego, lugar donde habitaban quienes dominaban este galpón. A este lugar llegaban personajes errantes en búsqueda de reconstituir lo que se le había sustraído tanto mental como físicamente. A su vez, el lenguaje del texto era el detritus de los referentes teatrales sobrevivientes.

Era la reconstrucción, no de la vivencia eterna cotidiana, sino era la representación del estado del alma de quienes habitábamos el galpón abandonado y gigante en nuestra vida cotidiana que era Chile. El teatro era así una voz política. El público se acercaba a él y podían reafirmar a través de la teatralidad que no estaban solos. Que sí había voces públicas sobre lo oculto, que aún no nos habían convencidos.

La primera experiencia obligaba ir más allá. Sentíamos que era indispensable generar una posición fuerte en lo artístico para que ésta pudiese tener el mismo nivel en lo político. Se deseaba tan sólo mostrar, y que la percepción fuera a través de lo emotivo y no lo racional. Una radiografía sobre la realidad pero hecha ficción.

“Cinema –Utopia”

Estrenamos «Cinema–Utopia» en 1985, y más allá de nuestra intención, la obra se transformó en un punto de quiebre frente a la tradición del teatro latinoamericano, tanto en su forma como en su contenido. El Trolley fue transformado en una vieja sala de cine de los años cincuenta, el Teatro Valencia. Los últimos fieles espectadores venían a ver la última película.

La atmósfera de los personajes espectadores al cine era de una nostalgia abrumadora. Estos seres atomizados y solitarios lograban al fin después de años comunicarse en la última sesión de aquel cine, pero también los espectadores no personajes éramos nosotros, aislados y solos que veíamos como una película las atrocidades que nos rodeaban.

En la pantalla, este cine - teatro hablaba sobre jóvenes viviendo un exilio (jóvenes débiles marginados, viviendo sus pasiones y sus olvidos, la amiga detenida desaparecida, el amor gay de uno de ellos, la heroína, la prostitución, etcétera). Era la película que no podíamos entender; era la metáfora de nuestra propia realidad. El país era un gran cine y nosotros éramos espectadores también de una película que no comprendíamos.

“99 La morgue”

“99 La morgue” fue estrenada bajo estado de sitio. El país ya era una morgue. Este universo contenía a todo el país. La obra presentaba este espacio múltiple de la morgue con su mesa de autopsia, muros de bandejas refrigeradas para cadáveres. En un primer plano, altos

muros verdes, que escondían otros lugares.

La obra se inicia con el golpe de estado y la llegada del nuevo director del Instituto Médico Legal. Así el terror de la calle llegaba también al lugar de los muertos. La patrona de Chile, la virgen del Carmen, habitaba la morgue y bajo la mesa de autopsia estaban los padres de la patria ya paralíticos. El director de la morgue falsificaba las autopsias de muerte bajo tortura como muertes accidentales y en las noches hacía el amor con los cadáveres. Germán, un joven médico de práctica, percibe las anomalías. El joven médico terminaba siendo el perturbado. La normalidad era lo anormal y lo anormal era la más fina de las legalidades.

El Trolley termina su período de espacio de resistencia en 1988, cuando se empiezan a abrir más espacios de libertad y se gana el plebiscito contra Pinochet. Su función había sido cumplida y en los nuevos contextos ya no tenía objetivo de existencia.

El autismo creativo

La llegada de la democracia generó en mí un autismo creativo. La pregunta frente a las nuevas situaciones era de dónde hablar. De dónde se gestaba ahora una poética política si la anhelada democracia había llegado. ¿Dónde encontrar el nuevo motor?

Así surge en 1993 “Éxtasis o las sendas de la santidad”. Era el camino de un joven que desea encontrar la santidad; para eso seguía diferentes sendas. El hombre ya sin utopías colectivas centraba su energía en la búsqueda de una utopía individual, la de ser santo, y así de otra forma chocaba con un entorno que no permitía la diferencia. Y sólo aceptaba la uniformidad (proceso de la transición chilena llamada reconciliación que autocensuraba el pensamiento crítico o cualquier elemento que pudiera perturbar nuestra reconciliación).

“Éxtasis...” fue perturbador y nos encontramos ya no con la censura del autoritarismo, no con aquella marginalidad, pero sí con la censura de los medios. El pensamiento crítico y el arte escénico volvían a ocupar un espacio marginal, ya no en relación al uso de espacios públicos sino en relación a no tener el poder de difusión, frente a la televisión y los diarios.

1995-2000: El reencuentro

El reencuentro de público y texto con la crítica bajo la democracia se dio con el montaje de “Río abajo”, realizado por el Teatro Nacional. Aquí el Chile post-dictadura se escenificaba en un block de departamentos de tres pisos, donde la nueva marginalidad habitaba. De un lado, aquéllos que representan un pasado incómodo (por ejemplo, el ex torturador ahora dedicado al narcotráfico), convivían en este edificio con la viuda de un detenido desaparecido aún esperando su marido. Ellos representaban la historia reciente. Los otros habitantes, la juventud del Chile actual no incorporada al auge económico, o marginada por condiciones de género: la gorda del tercero, el joven gay, la hija del torturador (de un arribismo desmesurado) y Waldo, el protagonista, que comparte su soledad con el río y con los fantasmas que surgen de él. Éste demostró que había una necesidad de conectarse con nuestra memoria social.

La última obra del siglo pasado fue “Brunch”. Su texto se desliga de una relación absoluta con lo escenográfico y se amplía al mundo del pensamiento de un condenado a muerte. Un condenado por su cuerpo enfermo terminal, un condenado por su pensamiento, un condenado por existir, un condenado por ser un detenido desaparecido, un condenado por un medio que no lo puede contener. Durante la espera de su ejecución, escribe cuentos que relata al guardia y que se van escenificando. Una obra cuyo concepto textual se centraba en este fin de milenio, donde una

sola vez podemos ver las cosas desde el fin. Pero esta práctica llevó a generar, desde un lenguaje marginal, periférico, una autoría escénica que desde su lugar ha generado un centro, creando el concepto de dramaturgia del espacio, una teoría de la percepción y de la construcción de lenguaje escénico. La dramaturgia del espacio que no se centra en la reconstrucción de paradigmas teatrales sino hacia la construcción de autorías escénicas, permitiendo así reelaborar los códigos de la teatralidad desde la perspectiva de la creación y desde el lugar donde se habla y se representa.

Una teoría que dio otras perspectivas a las corrientes teatrales preexistentes: redefinió las tipologías de actuación y el término de realismo (como concepto predefinido en relación a un modelo) al enfrentar el hecho escénico desde una relación entre poéticas de espacio, en simbiosis con las poéticas de un texto. Teoría que desarrolla el concepto de la narrativa espacial como parte de la lectura espacial escénica.

La dramaturgia del espacio conlleva miradas y elaboraciones a la teatralidad como un lenguaje íntegro, contribuyendo tanto a la escritura teatral contemporánea como al desciframiento o arqueología de los textos clásicos, y a la elaboración de una actuación en las maneras del uso de la emoción y su relación orgánica con la gestualidad.

El hoy

El fin de siglo terminó y la experiencia que no iba a llegar más allá de un 2000 continúa. Y el Teatro Fin de Siglo se transforma en el nombre de un pasado o de un futuro en el cual no estaremos... Pero la necesidad de resistir persiste. A un mercado que construye identidades con relación a su marketing. A medios de comunicación que reflejan otro tipo de dictaduras, aquéllas de la mediocridad y de las ilusiones desechables. A defender nuevamente la libertad de expresión, ahora ya ligada a la difusión. No hay li-

bertad de expresión sin acceso a una difusión masiva.

Resistir a aquéllos que usan las emociones para vender. A una globalización que desea uniformizar nuestro espíritu de acuerdo al centro. Hay que resistir ahora defendiendo lo que se construyó. Un teatro autónomo que no surge de fotocopias artísticas ni del afán de lucro.

¿Y el futuro?: así como en el siglo XX fueron los partidos políticos que encarnaron el lugar de las pasiones, los sueños y el de las utopías, hoy no son más que el lugar del poder y de los administradores del Estado. Y el arte surge como el espacio de donde el imaginario del futuro de nuestra especie se construye, donde se reelaboran los futuros deseos.

Con un arte fuerte en nuestro territorio podrá hoy ser también desde acá donde emerja la imagen de lo otro. Yo sigo para construir ese lugar. Ésa es mi nueva utopía.

* Ponencia Seminario "Utopía (s) 1970-2003" (septiembre 2003)