

Cinema Utopía (1985)¹ y *Río Abajo* (1995)², de Ramón Griffero.

Imágenes teatrales para una comprensión mítica de nuestra historia

Ramón Griffero's *Cinema Utopía* (1985) and *Río Abajo* (1995).
Theatrical images for a mythical understanding of recent Chilean history

Milena Grass K.

Pontificia Universidad Católica de Chile

mgrass@uc.cl

Resumen

El presente artículo revisa las relaciones entre el análisis teatral y la historiografía para dar con aquellos puntos en que ambos procedimientos interpretativos pueden alimentarse mutuamente. Esta aproximación teórica se aplica a dos obras del dramaturgo Ramón Griffero, donde el tratamiento de la historia reciente de Chile resulta particularmente elocuente en relación con el pasado traumático.

Palabras clave:

Teatro – historia – Chile – trauma

Abstract

This paper looks on the relationships between theatre analysis and historiography, in order to determine the junctures where both interpretative procedures nurture each other. This theoretical approach is put in place to analyse two plays by the Chilean playwright Ramón Griffero which are particularly revealing in relation to the traumatic past.

Keywords:

Theatre – history – Chile – trauma

¹ Obra estrenada por el Teatro de Fin de Siglo en El Trolley, espacio de resistencia artística sumamente activo en dictadura en tanto estaban prohibidas las reuniones públicas, Premio del Círculo de Críticos de Artes.

² Obra estrenada por el Teatro Nacional Chileno, Premio Anual Apes 1995 de la Asociación de periodistas de espectáculos como Mejor Montaje, Mejor Dirección, Mejor Diseño, Mejor Dramaturgo.

Del complejo entramado teatro e historia

La tensión entre teatro e historia es de larga data. Sin embargo, en las últimas décadas y especialmente durante la dictadura, la creación dramática chilena ocupó un lugar importante en la reflexión sobre el pasado reciente. Más que indagar en las razones por las cuales la historiografía nacional ha demorado el abordaje de la historia del tiempo presente, me parece importante investigar el papel que puede jugar el arte como espacio de rescate de la memoria colectiva del conflicto y del postconflicto. Este artículo entonces es una respuesta tentativa a la pregunta por las formas en que aspectos propios y específicos de la puesta en escena propician el uso “del teatro como una plataforma de investigación de la Historia” (Duarte 34), al tiempo que indaga en las imágenes que el teatro capta haciendo cuajar, en la materialidad que le es propia, la intuición sobre algunos mitos persistentes y recurrentes en nuestra historia. Para ilustrar lo anterior, voy a recurrir a las obras *Río Abajo* (1985) y *Cinema Utopia* (1995) de Ramón Griffero (1953), dramaturgo y director fundamental para el desarrollo del lenguaje teatral chileno en las últimas décadas y que ha manifestado explícitamente querer “hacer el lugar de donde se narra la metáfora de una nación” (“Sobre Río Abajo”).

Motivado por un “constante deseo de que el arte surja como un lenguaje distintivo frente a los discursos institucionales, sean estos dictatoriales, democráticos, renovados, religiosos, que nos entregan sus versiones del mundo que uno habita” (Griffero, “Elucidaciones” 25), el director/dramaturgo ha transformado la obra de teatro en un espacio de resistencia; y la dramaturgia, en un espacio de resignificación e indagación de la historia nacional:

Hay una historia de Chile escrita desde 1700 hasta nuestros días, en las más de 2000 obras de nuestros dramaturgos. En ellas sin duda encontramos registros de nuestro acontecer y sentir tan subjetivos pero tan objetivos en la radiografía de los pensamientos en la construcción de nuestro territorio”. (Griffero, “Reflexiones” 164)

Así, la dramaturgia chilena no ha tenido problemas en recurrir a la Historia nacional como fuente –tenemos un “Lautaro”, un “Prat”, dos “Valdivia”, y muchas otras obras dedicadas a hechos del pasado nacional–. La historiografía, empero, no ha ido por el mismo camino y recién está reconociendo a la obra de arte como un documento elocuente, no solo para construir la historia del arte, sino para construir la Historia, esa con mayúsculas, allí donde el devenir de la nación no va construyendo un relato oficial. Justamente esto es lo que quiere destacar Alfredo Jocelyn-Holt cuando, en un balance historiográfico, afirma:

Mi impresión es que, de existir un canon, este opera parecido al mito. Vale decir, nosotros los historiadores nos enfrentamos, una y otra vez, ante “sentidos” muy potentes, a veces muy elocuentes, que no podemos obviar o descartar. Una suerte de *insight*, intuición o iluminación límite, irreducible, que la crítica histórica, tanto de fuente, o bien, como operación desmitificadora, simplemente no es capaz de falsear. Por ejemplo, los mitos de origen (e.g el Tren-Tren en la cosmología mapuche) que coinciden sorprendentemente con mitos equivalentes en otras latitudes (Mesopotamia, regiones próximas a los Himalayas), desconexos unos con otros, pero que –cosa bien notable– han terminado por ser avalados por estudios posteriores estrictamente “científicos”. ...

En sentido estricto, sin embargo, no hay evidencia histórica concreta; no hay fuentes escritas que avalen dicho recuerdo inmemorial. Por eso nuestros métodos históricos resultan inservibles. Así y todo, en este tipo de casos, los historiadores nos encontramos con una información irreductible, indesmentible, irrefutable. (“Balance...” 19-20)

En este sentido, el teatro sí permite acceder a esas zonas de dolor, respecto de las cuales la historia oficial calla. Estas zonas opacas para la historiografía tradicional se pueden sintetizar en aquellas que resultan:

- a) Demasiado próximas en el tiempo –objeción que solo corre para algunos historiadores muy tradicionalistas, en la medida en que la “objetividad” que daría la distancia temporal ha sido derrotada–;
- b) demasiado “incomprensibles” o “irracionales”, en tanto están vinculadas a un imaginario que remite al inconsciente colectivo, a los mitos o a personajes creados por las artes. Lo importante aquí es que, no por ser “irracionales”, estos ámbitos de la experiencia humana dejan de ser operativos; muy por el contrario, es posible rastrear su ascendiente en las conductas individuales y colectivas;
- c) demasiado dolorosas o traumáticas, por lo que resulta difícil –o imposible– construir sobre ellas un discurso distanciado o desprovisto de juicio ético, moral o político;
- d) o, de tal intensidad emocional que la escritura lineal de la historia no es capaz de transmitir la dimensión de los acontecimientos.

Justamente sobre estas cuatro áreas opera el teatro. Por ejemplo:

- a) En cuanto a la inmediatez temporal, cabe destacar el impacto de público y crítica de *Cinema-Utopia* y *Río Abajo*, vistos, en su momento, como certeras radiografías de una realidad que no estaba manifiesta. Yo misma recuerdo el impacto que me causó *Río Abajo*. Curiosamente, al leer el texto y ver el video de la puesta en escena ahora, me parece que lo representado es “evidente” –a pesar de que tengo la experiencia personal de haber asistido a una especie de revelación cuando vi el montaje por primera vez. Hoy en día, lo que Griffero “revelaba” entonces ha pasado a formar parte de lo “sabido”.
- b) En cuanto a lo incomprensible, *Cinema-Utopia* pone en escena a la clase media chilena de los años cuarenta como un grupo humano para el cual las consecuencias de la dictadura representadas por un exiliado que deviene en drogadicto y termina suicidándose constituyen un mundo impensable, “cosas del celuloide”, “de la imaginación del director” (*Cinema-Utopia* 102).
- c) En cuanto a lo “irracional”, tanto en *Cinema-Utopia* como en *Río Abajo* conviven personajes de “carne y hueso” –si se me permite la expresión– con proyecciones de la mente de esos personajes o con fantasmas propiamente tales: “...todo, en realidad, es ficción, y está situado en un más allá. Desde un punto de vista, los actores son concretos y están insertos en una ficción. Pero también son espíritus, que vuelven, que desaparecen” (Griffero, “Entrevista” 7).
- d) En cuanto a las zonas de dolor, los hechos traumáticos no quedan relegados al pasado en que ocurrieron sino que forman parte del “presente” de los personajes, pues su impacto original

sigue activo. En *Río Abajo* tenemos una escena especialmente brutal por su violencia –tan brutal en que el público incluso se retiraba de la sala:

WILLY. Nada, si a los delincuentes hay que aplicarles el mismo tratamiento que a los otros, vistas como dio resultado, ahora a nadie se le pasa por la mente andar gritando y pintando huevás, duro fue, pero efectivo. Chanco tres.

NARCO. Vos erai buen elemento, Willy.

WILLY. Siempre me acuerdo de una mocosa, la que me tuve que mandar con el Lalo, la mujer esa se me entregó, fue amor, la quise salvar pero estaba marcada. Nunca me he pegado una mejor cacha, no te cuento el pánico que me da encontrarme a la mamá, con la foto pegada aquí. No se la doy a nadie.

NARCO. El amor pus, Willy. Paso.

WILLY. Y vos, con el maraco ese que se te ocurrió meterle la coca cola familiar y se te quebró el gollete, ¡cómo aullaba el huevon! ¡Putas que éramos malulos! Chanco cinco. (Griffero, *Río Abajo* 161)

Esta capacidad del teatro para poner en escena las zonas de dolor de la experiencia humana colectiva, opera sobre un tramado de palabras con vocación de materialidad física, espacial y temporal –i.e., el texto dramático. La obra de teatro está contenida en un texto que tiene la potencialidad de desplegarse en una puesta en escena. Esto obliga al dramaturgo a escribir de tal manera que sus parlamentos generen vestuarios, escenografías, gestos, luces, sonidos, utilería, movimientos, emociones. El entrenamiento específico de su profesión lo lleva, además, a poner en palabras las “emociones mudas”, porque. ¿cómo “podemos dar cuenta de nuestras experiencias más distintas, más sutiles, más complejas, con las mismas palabras que usamos para comprar el pan?” (Kalawski 35). Esto lleva a quienes participan del fenómeno teatral –creadores y espectadores– a entrar en “un nivel de pensamiento que está negado a la cotidianidad” (“Entrevista a Ramón Griffero”, en Silva 10) y que puede iluminar las zonas que la Historia deja en penumbra porque remiten a una complejidad de la cual la escritura no puede dar cuenta.

De la especificidad teatral y su aporte como fuente historiográfica

El teatro opera en una superposición de planos significantes diversos, “en un espesor de signos y sensaciones que se edifica a partir del argumento escrito” (Barthes 49). Esta teatralidad se construye como una pirámide de oposiciones y confluencias en tres niveles: espacio cotidiano versus espacio representacional; realidad versus ficción; instintivo versus simbólico (Féral), por lo cual lo que vemos en escena siempre “es” y “no es” al mismo tiempo. La “espesura de signos” que el teatro así genera tiene una materialidad mucho más próxima a la experiencia que tenemos del mundo en que vivimos inmersos, que la que nos entrega un texto escrito. Sin embargo, esta es una complejidad que hay que aprender a “leer”. La obra de teatro es una construcción de sentido con una lógica interna propia, donde todo es signo, ícono o símbolo necesario y significativo, en un conjunto que funciona por amplificación, como una caja de resonancia, para poner en el espacio público del acontecimiento teatral una realidad más real –o más densa– que la vida misma.



Río Abajo. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro de Fin de Siglo, 1995. Fotografía: Carlos Agurto.

Como ocurre con cualquier otro lenguaje artístico, las posibilidades de uso del teatro como fuente histórica dependen de la adecuada decodificación del discurso. Tal como señala Burke para las imágenes, es preciso distinguir entre los condicionamientos dados por las posibilidades y convenciones técnicas del arte teatral en determinado momento histórico, y aquellos rasgos de la puesta en escena que resultan significativos porque el director ha realizado con ellos una elección entre varias alternativas posibles. Por otra parte, los estilos actorales y escénicos responden a situaciones históricas y muchas veces a determinadas plataformas políticas:

Los grandes modelos ideológicos: capitalismo industrial, marxismo, fascismo, anarquismo, se concretizaron como visiones de mundo arrolladoras. Estos generaron modelos artísticos inspirados en los imaginarios de estas visiones, adscritos a las ideas y utopías de estos modelos. Sin duda el quiebre histórico de estas visiones redundó en el quiebre de las verdades de sus planteamientos, y por ende en el quiebre de las verdades artísticas de sus expresiones imaginarias” (Griffero, “Reflexiones” 154).

La opción por un estilo actoral en particular revela una intención discursiva de parte del director. En *Cinema-Utopía* y *Río Abajo*, por ejemplo, los personajes con mayor desarrollo psicológico son aquellos que encarnan las simpatías del director, mientras aquellos más distantes a su ideario están en una clave más estereotipada o monocromática (Duarte, “The theatre”). Así, “la realidad del teatro no es necesariamente el espejo ni el microscopio de la realidad, sino que se construye a partir de las ficciones propias del lenguaje teatral” (Griffero, “Entrevista” 8). El teatro no representa la realidad sino que plasma en escena el imaginario (Durand,

Rojas Mix) de un determinado momento histórico. Con la “gracia” de que la puesta en escena realiza materialmente dicho imaginario, **vemos** –literalmente– en escena, en el caso de *Cinema-Utopia*, tanto la sociedad de la clase media de los años cuarenta tal como Griffero –y su época– se la figura, en 1985, en sus hábitos, sus gestos, sus vestuarios, sus formas de relacionarse. **Vemos** al exiliado de esa misma clase media décadas después sumido en la soledad; un exiliado sin la pena ni la gloria de haber encontrado un lugar en la sociedad que lo recibió, que vive su marginalidad como una condena porque lleva tanto tiempo en París que de Chile ya no le escriben, porque París tampoco lo acoge y no encuentra trabajo, y porque se niega a compartir la nostalgia de los otros exiliados. **Vemos** la fractura que el golpe de Estado y la dictadura instalaron entre esos dos Chiles tan lejanos como la distancia que separa la realidad y la ficción.

También **vemos**, en *Río Abajo*, esa misma clase media diez años después de que fuera retratada en *Cinema-Utopia*, en plena “transición”, cuando los torturadores deben cohabitar con sus víctimas para salvaguardar el éxito de un sistema económico que se basa en hacer tabla rasa con el pasado; torturadores que, además, han ganado un nuevo poder y siguen ejerciendo la violencia ahora a través del narcotráfico. **Vemos** también el costo que ese pacto de silencio tiene en los jóvenes, quienes se drogan, trafican, se entregan a la promiscuidad, se niegan a crecer, roban, se suicidan para llamar la atención, se venden, se hacen golpear, violar o matar. Y **vemos** materializados en el mismo escenario los traumas, los miedos, los duelos inacabados, los fantasmas del pasado que la sociedad chilena no había sido capaz de elaborar. En este sentido, el cierre de la obra, cuando la viuda de un detenido desaparecido asesina al torturador, logra la satisfacción de asistir a un acto de justicia que la realidad propiamente tal no ha permitido.

El teatro se constituye entonces como una bisagra entre lo material y lo simbólico que, por su vocación pública y el horizonte de recepción local al que va dirigido, constituye una fuente privilegiada para la historiografía contemporánea allí donde otro tipo de documentos no logran dar cuenta de la multiplicidad de capas superpuestas que conforman la realidad del acontecer humano. En este sentido, la propuesta artística de Griffero:

Era un nuevo teatro, que hablaba el lenguaje de su tiempo y abría el escenario a la contingencia. El mundo, la pequeña vida cotidiana, se aparecía como espectáculo, donde realidad y ficción actuaban una sobre otra para crear inmensas imágenes actuales, pero con un tremendo sentido histórico. (Castro 5)

¿Cuáles eran las “inmensas imágenes actuales” que *Cinema-Utopia* y *Río Abajo* construían? Como ya señalé, la compleja imagen (visual, auditiva, material, arquitectónica) que el dramaturgo-director construye en *Río Abajo* es totalmente fiel –en términos de verosimilitud– a la idea que tenemos de la clase media baja. Sin embargo, dudo mucho de que Griffero-Jonkers hayan sido conscientes del impacto que dicha imagen tendría en el público. Ellos estaban creando un dispositivo escénico que soportara la acción dramática, y dieron con una síntesis tan potente que excede y trasciende lo que se da a ver para revelar un paradigma de la convivencia urbana en Santiago. ¿Por qué ocurre esto? ¿Por qué el teatro, como otras artes, accede a la captación de imágenes que, de alguna manera, representan una esencia atemporal y persistente?

De la función del teatro y la función de la historiografía

La función del teatro es re-presentar para plantear públicamente un nudo conflictivo de la experiencia humana, con el fin de posibilitar la percepción de algo que hasta ese momento se ha resistido a ser percibido y ayudar a la comprensión del conflicto expuesto por la vía de la vivencia:

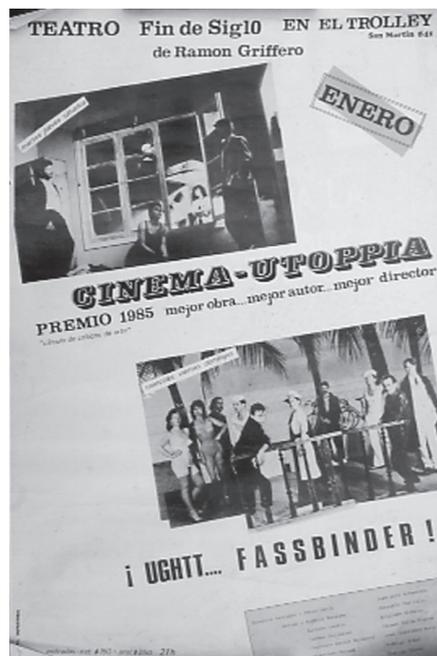
La Historia no es transmitida a las generaciones más jóvenes por medio de un archivo, sino a través de una práctica que crea una memoria singular y encarnada. Por ende, en el caso de las experiencias traumáticas, tal como destacan Felman y Laub (1992), no basta con relatar y escuchar el testimonio, sino que hay que vivir la experiencia de *vivir a través del* testimonio y yo agregaría que, en el caso del trauma cultural, de *vivir el testimonio en y para la comunidad*³. (Contreras)

Las lecturas más recientes de la *Poética* de Platón tienen justamente que ver con que la *catarsis* no es un *insight* por la vía de una identificación en el sentido de que soy yo, el espectador, quien me identifico, siento que me pasa lo mismo que al personaje o puedo entender lo que a él le pasa, sino en cuanto **identifico** una situación de la vida y comprendo algo que hasta entonces no había podido aprehender. Esa comprensión está mediada por la experiencia integral de participar sensorial, afectiva e intelectualmente como espectador en una experiencia colectiva. Esta forma de conocimiento es análoga a la propuesta de Jocelyn-Holt para una historia:

sintonizada con estrategias previas al positivismo... donde al conocimiento se le concibe como resultado de un ejercicio hermenéutico, retórico, interpretativo, dialogante, a lo sumo provisional, y en virtud de lo cual importarían más lo verosímil, lo plausible, la convicción y capacidad de persuadir al otro más que cierta “verdad” reproducible bajo condiciones experimentales o de laboratorio (que en historia, siempre se ha sabido, es imposible), o la “reconstrucción” o “resucitación” de un pasado tal cual o como realmente fue (“wie es eigentlich gewesen ist”) a partir de documentos, material de archivo y hechos confirmados como sostenía el positivismo rankeano en sus versiones más ortodoxas. (“La imaginación” 3)

Efectivamente, la puesta en escena participa de la verosimilitud y no de la verdad, y se construye como una representación de complejidad matérica similar a la de la vida cotidiana, por lo cual, cuando realmente ocurre la experiencia teatral, tanto el espectador como el actor pasan por un punto de no retorno vivencial, donde la certeza sobre el conocimiento adquirido es rotundo. Estamos entonces frente a una obra aurática en el sentido benjaminiano, que nos permite participar de un “misterio”. Si bien Benjamin se refiere latamente a la pérdida del aura en el arte del período de la reproductibilidad técnica, salva victorioso al teatro de este despojo. Desde el momento en que define el aura como “Un entretejido muy especial de espacio y tiempo: apareamiento único de una lejanía, por más cercana que pueda estar” (47), caemos en la teatralidad, que es siempre el desarrollo de un acontecer temporal en un espacio dado, confluencia en la cual se materializa una presencia. Borie refiere esto cla-

3 La traducción es mía.



Cinema Utopia. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro de Fin de Siglo, 1985. Afiche.

Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

ramente cuando señala "El diálogo con los muertos como fundamento del teatro [o como el espacio que, para retomar las fórmulas de Vitez,] les permite realmente a los muertos intervenir entre nosotros y dialogar con nosotros a condición de que los encarne, [puesto que] el papel mismo del teatro es dar vida a los muertos acostados bajo tierra, esos muertos tan terriblemente silenciosos y ausentes en el mundo real. ...Espacio ofrecido al muerto que vuelve para dialogar con los vivos, espacio susceptible de acoger a los fantasmas, de poner a prueba su representación..." (21-2), lo cual no dista demasiado de la definición de la historia como una "actualización de lo ausente [que] solo se logra disponiendo de una imaginación poética" (Jocelyn-Holt, "La imaginación" 6).

La genialidad del teatrista plasma en escena entonces una imagen compleja que intuye y revela un conflicto humano en un ejercicio de base ritual (Schechner, Turner). Dado que estamos en el terreno del arte, nadie le pide al genio creador que pase por el ejercicio de hacer explícito el razonamiento que demuestre que tal intuición es correcta: "hay un criterio poderosísimo que no hay que desatender: el valor poético, el genio intuitivo, el *insight* aquél que nos lleva a algo que *no puede si no ser así*" (Jocelyn-Holt, "Balance" 24). El genio creador tiene una visión y la pone en escena, se acopla a ella sin depender de la argumentación lineal –como sí lo hace la "ciencia" histórica– para lograr su cometido. Esto es importante, porque la argumentación conlleva una dilatación –por la exposición de los hechos, los pasos lógicos permiten deducir las consecuencias, el falseamiento de las hipótesis, entre otros–, que no sin un alto grado de dificultad podría dar como resultado una síntesis significativa. La historia, que está sujeta a la argumentación, difícilmente podrá concentrar toda la información que

concentra una imagen teatral, porque el desarrollo mismo de su discurso tiende a dilatar la tensión y la eficacia poética⁴.

Esta síntesis creadora opera en dos sentidos. Por una parte, tiene que ver con el hecho de que la selección de elementos que conforman la obra de arte hace que dichos elementos convocados en escena sean absolutamente pertinentes y necesarios. Por otra parte, los elementos utilizados son símbolos y, en tanto tales, están constituidos por múltiples capas significantes que se espejean mutuamente y que aportan tanto aspectos denotativos como connotativos (Morin). A través de esas capas, aparecen una y otra vez los mitos que el imaginario humano ha ido construyendo y revisitando en cada época (Durand). No solo podemos encontrar "linajes" que re-escriben un mismo mito cultural en dramaturgias sucesivas –como puede ser el caso de "Antígona" o de "Romeo y Julieta" en sus múltiples versiones–, sino que aparecen en la puesta en escena relatos o imágenes recursivos. Porque la intuición del teatrista le permite acceder a los grandes mitos de la comunidad humana, pero las condiciones de producción propias de cada puesta en escena, condiciones determinadas por las posibilidades técnicas del momento, le hacen anclar el relato mítico en una materialidad muy precisa. Con lo cual, esa imagen mítica siempre "aterriza" en el presente del director –aunque se trate de un montaje "de época"–, garantizando una suerte de sincretismo experiencial que resulta muy elocuente respecto del aquí y del ahora en que se produce la puesta en escena.

Este ejercicio hace que podamos encontrar en el teatro diferentes niveles de lectura que se mueven desde la contingencia más inmediata a la persistencia de un pasado mítico –esto en las obras más logradas. En *Río Abajo* hemos visto que el espacio escénico da a ver no solo la vida de los "blocks", a los que la escenografía remite en una primera lectura, sino también a los conventillos, antecedente pretérito de la misma forma de micromundo urbano. Esto es evidente. Otro elemento protagonista en la obra, en la cual no se ha reparado, pero que resulta fundamental para lograr el éxito evocador del espacio de toda la obra, recubre más plenamente un arco temporal "mítico": el Río Mapocho, cuya presencia se da en el título mismo de la obra. La verticalidad del "block" funciona justamente tan bien porque está puesta al mismo tiempo frente a la horizontalidad del río –si lo vemos en la escala humana en que podemos percibirlo mientras fluye– y a la verticalidad de su tránsito entre las altas cumbres y el mar –y esto es algo que el Mapocho nos deja intuir, a pesar de nuestra escala humana, en la velocidad con que arremete. Intuimos el precipicio del borde del curso desde la altura del block de departamentos. Hasta aquí, sin embargo, estaríamos frente a un accidente geográfico, rasgo identitario de la ciudad de Santiago, por cierto, pero que no pareciera revestir mayor valor simbólico que el de representar la división de la ciudad en una zona rica y otra pobre, una bohemia y otra oficial,

⁴ Una posición disidente a la positivista, es propuesta por Jocelyn-Holt, quien defiende el recurso poético para los historiadores: "De aceptarse mi provocación –el que Ovalle sea tanto más lúcido como historiador cuanto más poética es su manera de tratar e intuir su objeto de estudio asombroso–, pienso que debiera aceptarse, a modo de corolario, también, que la historia, al menos durante nuestra primera etapa formativa o colonial, es subsidiaria a la poesía" ("Balance" 6). Y luego agrega "Que el mito se valga de, o sea parecido, análogo, próximo a la poesía por lo mismo que metafórico, o dependa de estas intuiciones, *insights* o iluminaciones (visiones que revelan en, a veces, un solo instante una totalidad irrefutable), permite tomar conciencia de que existe esta frontera, este límite, infranqueable al historiador a la vez que, más allá de esa línea, se le está ofreciendo, con frecuencia, un haz portentoso, preñado de sentidos. El historiador, cuando ello ocurre, trasciende: se vuelve un poco poeta, asume y se suma a la fuerza del mito, o lo que es lo mismo, aborda el sentido recurriendo a su sensibilidad e imaginación (que son formas de inteligencia con ingredientes intuitivo racionales fortísimos aunque no siempre lógicos puros) casi de manera artística, mediante la narrativa y ciertas "licencias poéticas", o bien, asume que está frente a una fuente privilegiada que exige un tratamiento distinto, más cercano al análisis literario o antropológico" ("Balance" 21).

como suele suceder con todas las ciudades zanjadas por un curso de agua. Sin embargo, hay una escena en que esta presencia cobra un valor particular porque preña al Río Mapocho de un valor místico y transtemporal:

Escena V.

El Niño del Río – Waldo.

(Aparece un niño con uniforme escolar, pantalón corto, bolsón lleno de barro y agua.)

NIÑO. ¿Qué hora es? ¿Dónde estoy?

WALDO. ¡Oye, qué te pasa! Estas no son horas para venir a bañarse. Además aquí es playa no apta.

NIÑO. Me lo había prometido y lo cumplí, pero parece que me resbale en las piedras.

WALDO. ¿Cuántos puentes pasaste?

NIÑO. No los conté, pero empecé donde sólo había rocas y sauces, luego atravesé jardines, edificios, carreteras y aquí quedé varado.

...

NIÑO. Yo no tengo amigos, tú me hablaste y nos encontramos, yo me dije: El que me encuentre es porque lo mandaron, ése será mi amigo de verdad. Hola, Raúl. ¿Cómo estái, compadre?

WALDO. Waldo, amigo.

NIÑO. ¿Qué hace ella acá?

WALDO. Ella sueña, yo pegado aquí en mi lugar, *la gente no pesca al río, no ve la nieve que trae, y el mar que va a ser*. Además, lo conozco desde chico, aquí la primera paja, allá el primer tajo, todo loco, todo...

NIÑO. Parece que tengo que volver, siento los llantos de mi madre. Waldo, amigo para siempre... Cuando uno ve mucho, ve el futuro y el futuro te está mirando...

WALDO. Te fuiste en la heavy.

NIÑO. *No, sí el futuro lo tenís al frente, ese río, esas piedras, ahí donde dobla, miralo. En cien años más, el que se siente donde tú estái, Waldo, verá lo mismo, pero tú ya lo viste antes.*

(Griffero, *Río Abajo* 155-57. Las cursivas son mías)

No debería extrañarnos la presencia de este niño muerto arrastrado por el torrente del Mapocho, especialmente porque su suicidio es la versión moderna de ese sacrificio incomprensible que tuvo como víctima propiciatoria a la Momia del Plomo⁵. Si el teatro es el lugar donde se hacen presentes los fantasmas para que se les haga justicia, podemos leer esta "aparición" como la recurrencia de un sangriento mito fundacional que, cada cierto tiempo, hace que los cadáveres recorran el río. De lo contrario, ¿por qué nos mortifica siempre la noticia de un nuevo suicidio en las aguas del Mapocho como si fuera algo impensable e inédito? ¿Por qué, durante la dictadura, se lanzaron cadáveres de las víctimas de la fuerzas de seguridad a su caudal? ¿Era ese otro rito propiciatorio? No tengo respuesta. Esta es una intuición; el estado de la mente no permite esbozar una hipótesis que avance en esta reflexión más allá de plantear que sería interesante –y quizás muy fructífero– revisar nuestro teatro, nuestra literatura, nuestra poesía, buscando la presencia del Río para ver con qué elementos aparece vinculada e intentar leer a partir de ahí información que, de otro modo, nos escapa.

⁵ La Momia del Plomo fue descubierta en 1954, en un gran complejo ceremonial conformado por tres estructuras, una de las cuales se sitúa frente a una cascada donde comienza el río Mapocho (Jocelyn-Holt, "Historia").



Cinema Utopía. Dramaturgia y dirección: Ramón Griffero. Teatro de Fin de Siglo, 1985. En escena: Rodrigo Pérez. Fotografía: Jorge Aceituno.

En el caso de *Cinema-Utopía*, la elocuencia de la imagen propuesta tiene que ver con la inversión de la dupla realidad-ficción, en una suerte de espejo con vasos comunicantes. La película proyectada en el espacio escénico corresponde al futuro de los espectadores, no a la representación de su pasado como ocurre habitualmente con el cine realista, que recrea el presente o el pasado. En términos filosóficos, esto nos coloca a nosotros, espectadores de la obra de Griffero en 1985, en un juego temporal en que vemos, en primer plano, un pasado lejano –décadas del cuenta y cincuenta–, viendo su futuro –comienzos de los ochenta, futuro del que participamos–, lo que genera una especie de vértigo temporal que anula la lógica de la causalidad y nos pone en la situación de preguntarnos “¿de qué futuro impensado seremos el pasado?” Si la historia se repite, ese futuro que no queremos ver es un futuro de muerte, muerte leída como “sacrificio” –la obra termina con el suicidio del protagonista, Sebastián, que ha debido exilarse en Francia tras el golpe de Estado del 73 y que padece la desaparición de su mujer y el desarraigo. Este vértigo en que se superponen –e intercambian en ciertos hitos– el pasado, el presente y el futuro –cosa a la que también se alude en *Río Abajo*– podría ser una imagen del canon que “opera siempre como un referente retrospectivo al que se vuelve y vuelve. Este orden necesariamente existe en el pasado. Puede que también persista o se le rastree en el presente, pero lo más probable es que no sea tan evidente aún mientras no interceda la visión mediada por dicho genio” (Jocelyn-Holt, “Balance” 24). En este caso, el orden consistiría en la reiteración de un patrón sacrificial negado, incomprensible e impensable para la sociedad chilena positivista, pero que tiende a repetirse cada cierto tiempo para nuestro gran asombro –¿quién puede entender todavía, entender cabal y holísticamente, lo que pasó el once de septiembre del 73?– porque su explicación no está en clave racional, sino en clave mítica.

Por lo mismo, la posibilidad de que la historia de Chile se cuente en el futuro de otra manera, depende de que podamos darle un espacio ritual a ese pasado mítico del cual renegamos –mapuches incluidos–, donde el sacrificio ocurrido tenga alguna posibilidad de ser valorado. Ninguna de las explicaciones parciales –políticas, económicas, ideológicas, sociológicas, psicológicas, entre otras– que le damos a los muertos de la historia patria logran integrar la carga simbólica que tiene un derramamiento de sangre. Por eso los muertos vuelven y cada período recrea de una u otra manera el momento sacrificial, el mito de origen para refundar –sobre la sangre– una sociedad nueva. Mientras no seamos capaces de ver la forma en que el mito está operando hoy, condicionando la base más inconsciente de nuestro actuar colectivo, no tenemos posibilidad de transmutar el origen en otro relato menos cruento. Seguiremos tratando de fundar un Chile próspero regando con sangre las sementeras.

Obras citadas

- Barthes, Roland. "El teatro de Baudelaire". *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, 1983. 49-56. Impreso.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. Trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003. Impreso.
- Borie, Monique. *Le fantôme ou le théâtre qui doute*. Paris: Actes Sud, 1997. Impreso.
- Burke, Peter. *Visto y no visto*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001. Impreso.
- Castro, Alfredo. "Presentación". Griffero, R. *Ramón Griffero. Diez obras de fin de siglo*. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2007. 5-6. Impreso.
- Contreras, María José. "Bombs and poems: the representation of conflict by means of performance art". 2007. Texto inédito. Impreso.
- Duarte, Verónica. "The Theatre of Ramón Griffero. A platform for Social and Political Reflection". Tesis para optar al grado de magíster, Master of Arts, Hunter College of the City. Nueva York: University of New York. 2004. Texto inédito. Impreso.
- Durand, Gilbert. *L'imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image*. París: Hatier, 1994. Impreso.
- Féral, Josette. "Theatricality: The specificity of Theatrical Language". *En Substance* 98/99 (2002): 94-104. Impreso.
- Ferro, Marc. *Historia contemporánea y cine*. España: Ariel, 1995. Impreso.
- Griffero, Ramón. "Reflexiones sobre la escena". *Memoria y tendencias actuales del teatro latinoamericano*. Bolivia: APAC, 2007. 151-168. Impreso.
- . "Elucidaciones". *Apuntes* 129 (2007): 25-29. Impreso.
- . "Entrevista a Ramón Griffero". Entrevista por María Inés Silva. Cuadernillo pedagógico *Fin del Eclipse*. Santiago: Teatro Universidad Católica, 2007. 7-13. Impreso.
- . *Río Abajo. Ramón Griffero. Diez obras de fin de siglo*. Santiago: Ediciones Frontera Sur, 2005. 149-196. Impreso.
- . *Cinema-Utopia. Historias de un galpón abandonado*. Santiago de Chile: Neptuno Editores, 1992. 85-129. Impreso.
- . "Sobre Río Abajo". *Ramón Griffero: Teatro: Chile. Ensayo*. Web. 10 may. 2008.
- Jocelyn-Holt L., Alfredo. "La imaginación y la historia". 2007. Conferencia inédita.

- . "Balance historiográfico y una primera aproximación al canón". Ponencia en Seminario Chile de Cara al Bicentenario. U. Finis Terrae, 30 nov. 2006, texto inédito.
- . *Historia General de Chile. I.- El retorno de los dioses*. Buenos Aires: Planeta, 2000. Impreso.
- Kalawski, Andrés. "Claves para la recepción de *Fin del eclipse*". Cuadernillo pedagógico *Fin del Eclipse*. Santiago: Teatro Universidad Católica, 2007. 28-36. Impreso.
- Morin, Edgar. "7. Nacimiento de una razón. Floración de un lenguaje". *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Paidós, 2001. 179-193. Impreso.
- Rojas Mix, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, 2006. Impreso.
- Schechner, Richard. *Performance theory*. London: Routledge, 2003. Impreso.
- . *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge, 2002. Impreso.
- . *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 2000. Impreso.
- . *The future of ritual: writing on culture and performance*. Routledge: London, 1993.
- Turner, Victor. *Dramas, fields and metaphors: symbolic action in human society*. Londres: Cornell University Press, 1978. Impreso.

Fecha de recepción: 3 de noviembre de 2011

Fecha de evaluación: 19 de diciembre de 2011