

Proyectos estético-políticos del Chile dictatorial: Radrigán y Griffero⁴

Geison de Almeida Bezerra da Silva⁵
Sara Rojo⁶

Resumen: El artículo *Proyectos estético-políticos del Chile dictatorial: Radrigán y Griffero* se propone analizar la dramaturgia de Juan Radrigán (1937-2016) y Ramón Griffero (1954-) con el propósito de reflexionar sobre los proyectos escriturales de los dos escritores en el período del Chile dictatorial. En Juan Radrigán se observa una poetización de la marginalidad y el enclaustramiento como forma de expresar un grito sordo desde el espacio periférico. En Ramón Griffero el eje está en la dramatización de la pérdida de la utopía, expresada, poéticamente, en la fragmentación del individuo, del espacio y del tiempo. El estudio analiza, comparativamente, ambas poéticas partiendo del presupuesto de que los contextos históricos dialogan con las formas de arte que en él son creadas.

Palabras clave: Dictadura Militar; Radrigán; Griffero; proyectos estéticos.

Resumo: O artigo *Projetos estético-políticos do Chile ditatorial: Radrigán e Griffero* propõe-se a analisar a dramaturgia de Juan Radrigán (1937-2016) e Ramón Griffero (1954-) com o objetivo de refletir sobre os projetos escriturais dos dois autores no período do Chile ditatorial. Em Juan Radrigán, observa-se uma poetização da marginalidade e o enclausuramento como forma de expressar um grito surdo desde o espaço periférico. Em Ramón Griffero, o eixo está na dramatização da perda da utopia, expressa, poeticamente, na fragmentação do indivíduo, do espaço e do tempo. O estudo analisa, comparativamente, ambas poéticas partindo do pressuposto de que os contextos históricos dialogam com as formas da arte que nele são criadas.

Palavras-chave: Ditadura Militar; Radrigán; Griffero; projetos estéticos.

Abstract: The paper ‘The aesthetic-political projects of the Chilean dictatorship: Radrigán and Griffero’ proposes to analyse the work of Juan Radrigán (1937-2016) and Ramón Griffero (1954-) with the purpose of reflecting on the writing projects of these two writers during the Chilean dictatorship. In Juan Radrigán’s work, it is possible to perceive the tendency to poeticize marginality and confinement as a way to express a death scream from a peripheral space. In Ramón Griffero the axis is found in the dramatization of the lost utopia, which is expressed poetically in the fragmentation of the individual, of time and space. This paper analyses comparatively both poetic oeuvres, presupposing that historical contexts are in dialogue with the forms of art which are embedded in them.

⁴ Recebido em 9 de maio de 2018. Aceito em 4 de junho de 2018.

⁵ Doctorando en Teoría da Literatura y Literatura Comparada por la *Universidade Federal de Minas Gerais*. Magíster en Teoría da Literatura y Literatura Comparada pela *Universidade Federal de Minas Gerais*. jasaoalmeida@gmail.com.

⁶ Doutora em Literaturas Hispânicas pela State University of New York. Profesora Titular de la *Universidade Federal de Minas Gerais*. *Pesquisadora de Produtividade* del CNPq y *Pesquisadora Mineira* de la Fapemig. sararojo@yahoo.com.

Keywords: military dictatorship; Radrigán; Griffero; aesthetic projects.

Augusto Pinochet (1915-2006) gobernó y mantuvo la comandancia del ejército bajo su puño durante el período dictatorial – el que se inició como una junta de generales de las fuerzas armadas y que terminó siendo una dictadura antisocialista y anticomunista de un hombre apoyado por los militares y los civiles. Recordemos que el modelo económico neoliberal se implementó durante esos años y que, infelizmente, continuó en la post dictadura. En definitiva, lo que estamos afirmando es que cuando la humanidad vive pequeños avances, los tentáculos del poder se afilan para destruirlos y, en este caso, el Gobierno de la Unidad Popular era un peligro y los tentáculos fueron accionados. Estados Unidos y la elite chilena se articularon con otros gobiernos autoritarios (Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Paraguay, Uruguay –observemos el Plan Cóndor, entre otros) para poner fin a este pequeño verano que tuvieron los sectores de izquierda. La voz de Allende marcó el fin de ese proyecto:

Seguramente Radio Magallanes será acallada y el metal tranquilo de mi voz ya no llegará a ustedes. No importa. La seguirán oyendo. Siempre estaré junto a ustedes. Por lo menos mi recuerdo será el de un hombre digno que fue leal con la patria.

El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse.

Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en que la traición pretende imponerse. Sigan ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor.⁷

Se privatizó, se mercantilizó, se retrocedió en todos los avances sociales que el país había conquistado durante la Unidad Popular. Los artistas reaccionaron contra ese modelo que también afectaba la educación, la cultura. El teatro chileno lo hizo por medio de su práctica, surgieron grupos y dramaturgos para hablar con un público que iba al teatro a respirar, a soñar con que en Chile aún había esperanzas. La realidad fuera

⁷ Disponible en:

<https://es.wikisource.org/wiki/%C3%9Altima_alocuci%C3%B3n_de_Salvador_Allende>.

Acceso en: 18/03/2018.

del teatro era otra, la dictadura recomponía los privilegios históricos y desplazaba a los que osaban pensar algo diferente. Como un vendaval histórico, en las palabras de BENJAMIN (2012: 14), la dictadura chilena dispersó la intelectualidad y al campo cultural del país. Uno de los efectos nocivos de la violencia militar, en el campo teatral a lo largo del régimen, fue la desconstrucción de un modelo que era pautado principalmente por los grupos de teatro universitarios.

Recordemos que, en los tres primeros años del gobierno militar, hubo muertes y persecuciones a granel (luego fueron más selectivas). Esa persecución se realizó también por medio de las exoneraciones, de la intervención directa con la nominación de directores por los militares en los departamentos de arte y del cierre de proyectos como el del Teatro de la Universidad de Concepción o el de la ocupación de la sala Antonio Varas por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Es importante resaltar que el control y la censura de la producción teatral también se dio por la vía económica, en la medida que la dictadura revocó en 1974, con el decreto de ley 827, la Ley de Protección al artista promulgada en 1935. Esa Ley preveía la liberación de impuestos a grupos que poseían en su elenco 75% de actores chilenos y un repertorio de más de 35% de textos de autores nacionales (ROJO 1985). La resistencia, de esta manera, quedó a cargo de grupos independientes, nacidos bajo el alero de las universidades: Ictus, La Feria y el TIT (Taller de Investigación Teatral).

El coraje de estos artistas y grupos fue seguido por una generación de directores y dramaturgos que, a partir de la década de 1980, irrumpieron en la escena teatral chilena. Nombres como: Juan Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Mauricio Celedón, Alfredo Castro, Andrés Pérez, Benjamin Galemiri, Óscar Stuardo y Ramón Griffero, trajeron no sólo una perspectiva crítica a la coyuntura política dictatorial, sino que también provocaron una respuesta de los espectadores por medio de un lenguaje cifrado y compartido por su público (ROJO 1995). Estos artistas ocuparon espacios alternativos para la producción de sus montajes, como fue el Trolley, sede de la compañía Teatro Fin de Siglo, dirigida por Ramón Griffero. Así, el teatro Chileno consolidó su posición frente a la opresión y la censura. En este estudio nos referiremos, específicamente, a los proyectos de Juan Radrigán (1937-2016) y Ramón Griffero (1954-).

Juan Radrigán

Forma parte de una tradición escritural que recoge las angustias de los sectores que no se insertan en el sistema (en la ruta trazada por Manuel Rojas y Antonio Acevedo Hernández). Sus personajes no son los trabajadores, son los que las relaciones de trabajo y sociales abandonaron en el medio del camino. Ese sector aumentó considerablemente en los años de dictadura e incluso fue erradicado del centro de Santiago, marcando de esta forma su invisibilidad:

Los historiadores Cristián Palacios y César Leyton desentrañan las erradicaciones de poblaciones pobres desde las comunas céntricas y de la zona oriente de Santiago ocurridas durante la dictadura. Una política que borró a tomas y campamentos del mapa urbano y de la historia que terminó por configurar el rostro de Santiago como una de las ciudades más segregadas del mundo. Lo que ayer hizo la dictadura, hoy lo sigue haciendo la industria inmobiliaria. En plena dictadura ocurrió uno de los procesos más borrosos de nuestra historia reciente. Al igual que en la Alemania nazi, convoyes cargando seres humanos cruzaron ciudades desalojando a personas consideradas ‘indeseables’. Lo que en Europa fueron gays, gitanos o judíos, en Chile fueron pobres. Tomas de terrenos y campamentos fueron borrados de comunas céntricas y de alta plusvalía y dejados en los extramuros de la ciudad.⁸

En este período, Radrigán participó de un grupo: El Telón (1980-1994), al cual también pertenecían el actor-director Nelson Brodt (proveniente del Teatro de la Universidad de Concepción) y el actor José Herrera (formado en la Universidad Católica). Ellos se propusieron llevar a cabo un proyecto estético definido en los siguientes términos:

La opción del Teatro Popular El Telón representa una clara alternativa al contexto imperante en los primeros años del Gobierno Militar, por la compleja exploración que realizan sus obras de la tragedia de los sujetos marginales, entreverada con la tragedia existencial propia de la condición humana. [...] La compañía estrena títulos de Radrigán tan fundamentales como *El loco y la triste* (1981), *Hechos consumados* (1981) y *El toro por las astas* (1982).⁹

⁸ Las erradicaciones de la Dictadura Cívico-Militar: el traslado de las poblaciones a la periferia. Disponible en: <<http://www.gamba.cl/2015/08/las-erradicaciones-de-la-dictadura-el-traslado-de-las-poblaciones-a-la-periferia1/>>. Acceso en: 16/03/2018.

⁹ Disponible en: <<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=22>>. Acceso en: 10/03/2018.

Juan Radrigán, a partir de 1979, con *Testimonios de las muertes de Sabina*, inicia una incesante actividad teatral. Desde ese momento hasta su muerte, su producción dramática fue vasta y puede ser, cronológicamente, dividida entre antes y después del Golpe Militar. Esa división, desde nuestra perspectiva, tiene que ver con la opción de producir, según el momento histórico, proyectos teatrales diferentes.

El proyecto, durante la dictadura, se caracterizó por la necesidad urgente de testimoniar el abandono e ignominia en la cual se encontraban los más desplazados de los desplazados. Consistió en testimoniar el encierro y la impotencia que inundó a gran parte de la población, pero especialmente a aquellos que por su condición de precariedad les fue negada cualquier inserción en el sistema.

Radrigán, por pertenecer a los sectores populares, podía enunciar esa realidad desde “dentro” o, por lo menos, más de cerca que los autores nacidos en la clase media. Ese fue su diferencial y la clave de su éxito. Éxito que se plasmó antes y después del Golpe entre la crítica, el público y que se consolidó con los Premios que recibió (por ejemplo, en 2011, el Premio Nacional de las Artes de la Representación). La potencia de su legado aún se mantiene con fuerza, es sólo analizar el reconocimiento que le brindan generaciones posteriores de dramaturgos como Luis Barrales e Isidora Stevenson.

Juan Radrigán construyó seres humanos contradictorios, lo hizo utilizando como recursos dramáticos sus formas de establecer afectividades, su lenguaje, sus conflictos. En definitiva, creó seres complejos. *Testimonios de la muerte de Sabina*, la pieza con la que comienza su reconocimiento en el campo dramático, fue montada por la Compañía de Comediantes dirigida por Gustavo Meza e inició la trayectoria de su teatro socio-político que más que ofrecer esperanzas, testimoniaba la desilusión, el cerco que impedía vivir dentro del Estado dictatorial. En este caso, se trata de dos viejos que van sucumbiendo en la medida que ven que su puesto de verduras desaparecerá bajo un poder incomprensible, bajo una máquina burocrática para la que ellos no existen, para la que estas personas son números. Esa imagen desplaza la problemática de aquellos que aún tienen fuerzas para luchar (los revolucionarios heroicos) para aquellos que el sistema venció. Escuchamos, así, un grito sin sonido, inaudible dentro del sistema:

Então começamos a compreender que cada coisa a ver, por mais exposta, por mais neutra de aparência que seja, torna-se inelutável quando uma perda suporta – ainda pelo viés de uma simples associação de ideias, mas constrangedora, ou de um jogo de linguagem –, e desse ponto nos olha, nos concerne, nos persegue (DIDI-HUBERMAN 2010: 32).

El loco y la triste presenta exactamente la situación descrita por los historiadores citados al inicio de este artículo. Una prostituta vieja y un hombre con cirrosis terminal conversan en los despojos de algo que en alguna época fue y que en el presente de la situación dramática será removido por las máquinas. La única esperanza está en el campo de la imaginación, quizás por ello sea tan importante la escritura. El mundo de afuera no los acoge, sólo queda crear un mundo paralelo: “Huinca: ¡Es cierto, too lo que te digo es cierto, Eva, al otro lao los’ stan esperando! / Eva (Acorralada): ¿Verda que es cierto, verda?” (RADRIGÁN 1993: 173).

Tanto Sabrina (de la pieza anterior) como Huinca están entrando en la muerte. En el primer caso, como una situación aceptada y, en el segundo caso, “buscada” como una alternativa ante un mundo hostil. No todos los personajes aceptan este fin, por ejemplo Eva (de *El loco y la triste*) tiene miedo, pero tampoco se siente capaz de enfrentar la vida que le niegan. La muerte funciona como un operador político, que, si bien inmoviliza en el campo de la praxis política contingente, posibilita soñar. Por tanto, es un bien que incluso el público que se siente encerrado dentro de un clima dictatorial desea vivenciar.

En *Isabel desterrada en Isabel*, también de 1981, nos encontramos con una mujer que recuerda su fragmentada historia de abandonos. Esos abandonos comenzaron con la muerte de su madre y el desaparecimiento de su padre y continuaron cuando Aliro, su pareja, fue preso porque ella lo denunció que mataba los pájaros que vendía (apretándolos) para que los comprasen de nuevo. Su vida, en la calle, es una forma de intentar quebrar el cerco de la soledad por medio del contacto humano. Sólo que durante toda pieza le habla incesantemente a un tarro. Le cuenta de su vida, pero también llora la deshumanización de una sociedad enferma en la cual ella no es considerada un ser humano. Es la vida desnuda de Agamben (2002), excluida de toda protección jurídica y social. Radrigán le abrió a esa vida las puertas del palco y, de esta forma, su lamento se transformó en un grito apelativo dirigido al público:

¿Cómo puimos permitir que pasara esto? ¿Cómo puimos permitirlo? (Calla. Queda pensando. Vuelve lentamente la cabeza hacia el tarro, lo queda mirando con fijeza) Oye, gueno, pucha; hace rato qu'estoy hablando yo sola nomás pó. ¿Qué no soy amigo mío, voh [...] Habla pó [...] No soy gente? (Lo sacude). ¡Habla, habla, habla (llorosa) En la pieza no hay nadie, no hay nadie en ninguna parte... (Sacudiéndolo con desesperación). ¡Por favor, hálame, hálame, hálame, hálame... (RADRIGÁN 1993: 183).

Ramón Griffero

Inició sus estudios de sociología en la Universidad de Chile en 1971 y cuando se produjo el golpe militar se exilió en Bélgica, donde estudió cine. Volvió en 1983, después de decretarse la ley de amnistía, en 1978, con la intención de dedicarse al quehacer artístico. Formó el grupo Teatro Fin de Siglo y, para este fin, ocupó un galpón abandonado.

Ocupar el Trolley, el galpón al cual nos referíamos anteriormente, fue muy significativo para el grupo Teatro Fin de Siglo, en la medida en que el lugar se transformó en una zona autónoma de expresión de una juventud insatisfecha con las limitaciones e imposiciones del régimen dictatorial. Eso, independientemente de que esa juventud no se identificase con las mismas luchas y utopías de las generaciones anteriores (CONTARDO; GARCÍA 2005), se constituyó en su legado. A partir de fiestas, reuniones y presentaciones la compañía de Ramón Griffero conseguía costear los montajes. Esa elección de producción contribuyó para una escena autónoma y para la contracultural frente al régimen de excepción. Ocurre que era una transgresión invisible para la mayoría de la sociedad, en la medida en que el espacio no era reglamentado ni atraía un público masivo.

Fue en el Trolley que Griffero concretizó su proyecto de teatro cuestionador a modelos fijos, sean ellos realistas, naturalistas, simbolistas u otros. El proyecto teatral del dramaturgo y director buscaba mezclar determinados modelos, a fin de modificar las formas comunes presentes en montajes tanto comerciales como independientes de cuño contestador. Esa mezcla fue posible, entre otras cosas, por su bagaje adquirido con sus estudios de cine, como la utilización de proyecciones, uso de imágenes paralelas como

flash backs, juegos de luces que producen cortes bruscos o *fead out* en las escenas, además de movimentación en *slowmotion* y *rewind*. Esto lo realizaba porque creía que era necesario, según su lectura, “cambiar los códigos” (GRIFFERO 1985)¹⁰.

La transformación de los códigos teatrales propuesta por Griffero no está direccionada a una completa desconstrucción de los modelos anteriores para presentar uno nuevo. Él se propone investigar otras miradas y formas de representación, a partir de los modelos ya existentes. Tal pensamiento se relaciona con la perspectiva política y estética que el autor trajo de su exilio voluntario. Para él, la noción de teatro político de las generaciones anteriores se transformó en un concepto extremadamente panfletario, melancólico y con dialogo sólo con los sujetos dispuestos a mantener aquella visión de sociedad. Por otro lado, el teatro comercial dialogaba con formatos preestablecidos de representación. Pensaba que colocándose en una postura crítica el teatro volvería a tener una instancia política de resistencia. Él creía que podría alterar el concepto de “arte política” para “política del arte” (GRIFFERO 2011).

Con el objetivo de llevar a la escena esa búsqueda por una estética capaz de reflexionar sobre la dilaceración y muerte de las utopías, Griffero y su compañía crearon, en el Trolley, la trilogía Fin de siglo, compuesta por los siguientes espectáculos: *Historias de un galpón abandonado* (1984), que plantea la fragmentación del espacio; *Cinema-Utoppia* (1985), la fragmentación del tiempo; *99-La Morgue* (1986), la fragmentación del sujeto por medio de la denuncia de muertes y desapariciones de individuos e ideales.

Los tres espectáculos están enmarcados por una estructura fragmentada de composición, donde el autor valoriza las composiciones de imágenes paralelas, lo que no significa que no estén amarradas por un discurso, enredo o situación. En todos los espectáculos hay imágenes que remiten al presente dictatorial, sea por la violencia del control efectuado o por los asesinatos perpetuados por los militares. Aunque exista esta referencia, las obras traspasan la coyuntura política, por ello las alusiones no son explícitas y los signos y cuestionamientos a la dictadura tampoco lo son. Son imágenes que remiten a la realidad violenta de la dictadura vinculada a otras de la historia del país, o incluso a pasajes clásicos de la literatura o el cine. Eso permite que haya una mezcla de personajes grotescos, simbólicos, caricaturales y arquetípicos.

¹⁰ Manifiesto como en los viejos tiempos – Para un teatro autónomo. Disponible en: <<http://www.griffero.cl/ensayo.htm>>. Acceso: 10/03/2018.

En *Historias de un galpón abandonado*¹¹, Griffero construye un espacio, que puede ser entendido como una metáfora de Chile desde el golpe de Estado. La referencia al país, como al proceso de destrucción de un espacio, una ideología, puede ser vista a partir del prólogo de la obra en que vemos un viejo que conversa con una posible interlocutora que habita su memoria:

Que idea haber demolido todo y hacer esto por qué lo hicieron HERMINDAAAA. Yo sabía que volvería que no era más que por un tiempo. Y ahora donde te encontraré, no ves que la cordillera es grande. [...] dónde están los muebles, los objetos que guardé debajo de ese catre, dónde está todo.

[...]

Hermindaa, no he encontrado nada, nada, dónde está el estero, donde están ellos, Hermindaa dónde está mi casa (GRIFFERO 1984).

Esta metáfora no se limita apenas al presente chileno; se refiere a toda suerte de lugares y/o relaciones que fueron marcadas por el abandono y la destrucción. El espacio escénico es subdividido en dos por medio de un ropero con fondo falso. En las escenas iniciales se ve el galpón vacío en medio de la penumbra, en las escenas posteriores el fondo falso se abre y, de esta forma, se profundiza el espacio.

Como mencionado anteriormente, la fragmentación de Griffero revela la destrucción de la utopía en *Historias de un galpón abandonado*, por medio de la fragmentación del espacio; y en *Cinema-Utopía*, por el desplazamiento del tiempo. Para construir ese juego temporal fue necesario que el autor crease una arquitectura escénica capaz de lidiar con esa propuesta. En ese sentido, el manejo espacial es inherente a la poética teatral del autor, que él denomina “dramaturgia del espacio”. Por ejemplo, en *Cinema-Utopía* (una sala de cine de las décadas de 1930-1940 con personajes caricaturales, el espacio del filme proyectado sobre el exilio en la década del 80 en Francia, el espacio del público – originalmente de la década del 80 en Chile, pero que cambiará de acuerdo a los contextos donde la obra sea presentada). Es relevante pensar que situar esa sala de la década de 1930-1940 es aludir a un tiempo, diferente al que se vive en la dictadura de Pinochet, pero en el cual también había un contexto autoritario que restringía la reunión, el acto comunitario. Al proponer esa noción de

¹¹ Disponible en: <<http://www.griffero.cl/ensayo.htm>>. Acceso: 12/03/2018.

unión entre comunidades, Griffero ejecuta una contaminación temporal para que los personajes del pasado se reconozcan en las imágenes del presente hostil dictatorial, al punto de convertirse en cómplices y testigos de lo que es proyectado, no por el hecho de vivir en la misma época y sí por estar sometidos a un orden que los aprisiona. Hay una ruptura del tiempo cronológico histórico en post de uno analógico. En las escenas finales de la obra/espectáculo la contaminación es literal. En el desenlace los personajes de la sala invaden el espacio de proyección:

MIENTRAS QUE POR EL ALTO PARLANTE SE ESCUCHA LA CUENTA REGRESIVA, SEBASTIÁN SACA UNA PISTOLA Y SE PEGA UN TIRO EN LA SIEN, CAE EN CAMARA LENTA, SE VE EL TOMAR POSICIÓN DE LOS DETECTIVES TRAS LA VENTANA, LUEGO ENTRAN A LA PIEZA, CONSTATAN SU MUERTE REVISAN TODO, UNO LE SACA FOTOGRAFÍA AL CADÁVER, EL PROPIETARIO EN BATA TRATA DE ENTRAR NO LO DEJAN, TRAEN UNA CAMILLA Y SE LO LLEVAN CUBIERTO CON SUS FRAZADAS. DE A POCO VAN APARECIENDO TRAS LA VENTANA COMO VECINOS CURIOSOS, LA SEÑORA, EL SEÑOR DEL CONEJO Y ESTELA. SE APROXIMAN A LA CAMILLA.¹²

En *99-La morgue*, la última pieza de la trilogía, Griffero trae al palco de forma explícita la coyuntura de excepción chilena por medio de la exposición a través del tratamiento de las muertes sin diagnósticos (crímenes, ejecuciones) como temática. El palco es una morgue que funciona como una alegoría del país. El espacio construido por Jonkers, Griffero y la Compañía busca una representación del Instituto Médico legal. Tal atmósfera no se limita a la construcción escenográfica; está también en otros lenguajes escénicos como el vestuario gris de los personajes y el movimiento lento.

El argumento de la pieza está pautado en la substitución del director del hospital, por alguien que esté de acuerdo con los tiempos que corren, por alguien que posea un discurso nacionalista, técnico y que actúe sin ninguna ética burlando diagnósticos y ejerciendo prácticas necrófilas. Todos los funcionarios saben de esas prácticas nefastas del director, pero muchos se resignan en silencio, por miedo de perder el trabajo o por la necesidad de cuidar de su sobrevivencia. De ese modo, la fragmentación del sujeto incide sobre el cuestionamiento de la ética individual versus la ética colectiva.

¹² Mantuvimos las mayúsculas del original. Disponible en: <<http://www.griffero.cl/ensayo.htm>>. Acceso 10/03/2018.

Aunque determinadas construcciones sean realistas, el lugar está proyectado para realizar el mismo juego temporal de las piezas anteriores y para utilizar elementos que huyen de esa propuesta, como la presencia de la madre muerta de Germán, el protagonista de la historia. Lo que está en juego es el cuestionamiento de dar la vida por una ideología sin ser recordado en oposición a la imagen de los Próceres de la Patria (en este caso Bernardo O'Higgins). El sistema opresor no solamente oculta las motivaciones de la muerte de los cuerpos que aparecen en aquel hospital, como también oculta el cuerpo y la identidad del sujeto, de modo que aquel sujeto no pueda representar públicamente la lucha colectiva. Por lo tanto, él no será recordado ni tampoco su lucha, lo que provoca un cuestionamiento de las utopías revolucionarias y debilita la potencia del individuo frente al sistema de violencias imperante. Tales cuestionamientos recaen sobre los sujetos, provocando nuevamente una fragmentación de aquello que construye el ser y a lo que aquí nominamos como ética individual. Eso le permite a Griffero dar como alternativa artístico-política al régimen de excepción la vía especulativa e imaginativa que, al fin de cuentas, también es intervenida. Como expone BENJAMIN (2012: 14), *“nem os mortos estarão seguros se o inimigo vencer. E esse inimigo nunca deixou de vencer”*.

Tejiendo algunas reflexiones comparativas

Decíamos que “El coraje de estos artistas y grupos fue seguido por una generación de directores y dramaturgos que, a partir de la década de 1980, irrumpieron en la escena teatral chilena”. Coraje de producir en dictadura, sin financiamiento e intentando crear un lenguaje que se comunicase con los nuevos tiempos que vivían. ¿Cómo hablar sin hablar? ¿Cómo decir cuando las palabras no son permitidas o están gastadas? Radrigán y Griffero se propusieron generar dispositivos con una visibilidad que colocaba en jaque las producciones anteriores y tuvieron éxito.

Estudiar estas dramaturgias son formas de respirar el pasado, pues constituyen suspiros poéticos, “levantes”. No es sólo necesario recordar el pasado en su horror, sino también en su capacidad de inspirar nuestras formas de realizar arte y crítica en el presente. Una crítica de resistencia que se vincule a los modos de hacer arte en una época que insiste en decir que ella no tiene voz o significancia. Nuestro presente forma

parte de períodos que buscan determinar modos de visibilidad y de comportamientos que pasteurizan la producción artística a una especie de balanza comercial, en que el éxito es determinado por el alcance monetario del producto artístico y no por la capacidad de abrir rendijas al pensamiento común. La abertura de esos espacios autónomos para el arte es una forma de resistir y producir, como lo hicieron aquellos artistas en aquel pasado. Tal posibilidad artística sería uno de los imperativos de nuestra contemporaneidad, no para reproducir lo que hicieron, sino para demarcar posicionamientos, posturas, o propuestas estéticas que puedan exponer el valor del arte para más allá de los valores hoy pautados por los índices económicos y de publicidad. Revisitar el pasado, en lo que dice respecto a su esfera de producción crítica de una realidad hostil, es una forma de ver aquello que el miedo y la violencia insistieron y aún insisten en invisibilizar.

Los dos dramaturgos borran las fronteras entre lo público y lo privado, entre lo explícito y lo implícito, entre lo visible y lo invisible, entre la vida y la muerte. Esta última inunda todo, así los posibles espacios utópicos se restringen a la imaginación y muchas veces desaparecen del campo de lo visible, articulándose como gritos sordos frente a una realidad que los sobrepasa. El espacio real es el espacio de la represión, de la muerte, de la prisión de la cual no se puede salir, sino a través de la escritura.

Los dos también, por caminos diferentes, rompen con el modelo de teatro político anterior. Sus piezas no levantan héroes revolucionarios, sino más bien perdedores o seres olvidados como Sebastián, de *Cinema utoppia*, muerto por la policía francesa o Isabel, de *Isabel desterrada en Isabel*, conversando con una lata de basura. Son producto de una era marcada por el fracaso del socialismo en democracia y de un teatro político al servicio de una transformación social que dialogaba con los avances políticos que se realizaban en el campo externo. Pero a su vez, ofrecen un tipo de *levante*, menos heroico, pero que también contiene una pulsión de rebeldía.

*Tempos sombrios são tempos de chumbo. Eles não só impedem nossa capacidade de ver mais além e, com isso, de desejar, mas são pesados, pesam em nossos ombros, em nossas cabeças, sufocam nossa capacidade de querer e de pensar. A partir desse paradigma do peso e do chumbo, a palavra **submissão** ganha um sentido mais evidente, ainda mais físico. Deve-se, no entanto, entender com isso que o desejo contrário – a sobrevivência do desejo*

*nesse espaço concebido para neutralizá-lo ganha todo o sentido a partir da palavra **levante** e do grito que ela pressupõe* (DIDI-HUBERMAN 2017: 15-16).

La respuesta estética de Radrigán al autoritarismo es la creación de espacios y tiempos imaginados que permitan al individuo soñar. En *El loco y la triste* una prostituta vieja y un hombre con cirrosis terminal se evaden hacia un mundo creado porque el mundo en el que están viviendo lo único que les ofrece es la sumisión a una vida de despojo. Inclusive en la última escena son removidos de ese despojo.

El proyecto estético de Griffero pasa por el trabajo con el tiempo, concretizado con la división espacial de las escenas. Este proyecto marca la fragmentación como una ruptura de la unidad. Sea la unidad ideológica o la unidad política, que para el autor era imposible bajo ningún modelo político y esto adquiriría una dimensión más evidente con la destrucción del campo utópico promovida por los militares. Las tres obras analizadas de este dramaturgo-director presentan la fragmentación del proyecto colectivo anterior al golpe. Esta fragmentación está tematizada por medio de los embates personales sufridos por las figuras que protagonizan las obras. Esta situación los afecta al punto de llevarlos a abandonar sus convicciones, sus deseos y voluntades, que sucumben ante una realidad que los conduce al suicidio (*Cinema-Utopia*) o a la locura (*99-La Morgue*). A su vez, esta propuesta dialoga con la noción de que los proyectos colectivos de resistencia al autoritarismo de cualquier época se conectan (no existe un pensamiento cronológico del tiempo). Esta tesis se puede conectar con la noción de una pulsión anárquica¹³ que rompe con la cronología para marcar la presencia del autoritarismo en diferentes momentos de la historia, inclusive el que estamos viviendo en las primeras décadas del siglo XXI.

Nuestra tesis es de que en los proyectos estéticos, de ambos autores, aunque ya no veamos héroes capaces de transformar el mundo, hay subversión y **levante** tanto en las formas de producción que son autónomas (financiamiento por vías alternativas como fiestas, presentaciones en sectores populares que no tenían teatros formales etc.) como en el lenguaje dramático-estético utilizado (en el caso de Radrigán, en la corporalidad de los sectores populares en el escenario y, en el de Griffero, en la desconstrucción de

¹³ Esta tesis puede leerse en ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica*. Estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

la mirada acostumbrada a las producciones realistas). Fue su respuesta estética a los tiempos que vivieron. ¿Cuál es la nuestra?

Referencias bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

ALLENDE, Salvador. Última alocución de Salvador Allende. https://es.wikisource.org/wiki/%C3%9Altima_alocuci%C3%B3n_de_Salvador_Allende (18/03/2018).

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da História. In: _____. *O anjo da história*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.

CONTARDO, Oscar; GARCÍA, Macarena. El Trolley: la utopía nocturna. In: _____. *La era ochentera: Tevé, por y under en el Chile de los ochenta*. 2. ed. Santiago: Ediciones B., 2005. p. 190-203.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Tradução de George Bastos, Edgard de Assis Carvalho, Mariza P. Bosco e Eric R. R. Haeneault. São Paulo: Ed. SESC, 2017.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 2010.

GRIFFERO, Ramón. *Cinema-Utopia*. 1985. <http://www.griffero.cl>

GRIFFERO, Ramón. *Historias de un galpón abandonado*. 1984. <http://www.griffero.cl>

GRIFFERO, Ramón. <http://www.griffero.cl>.

GRIFFERO, Ramón. *La dramaturgia del espacio*. Santiago: F[r]ontera Sur, 2011.

GRIFFERO, Ramón. *99-La Morgue*. 1986. <http://www.griffero.cl>

LAS ERRADICACIONES de la Dictadura Cívico-Militar: el traslado de las poblaciones a la periferia. <http://www.gamba.cl/2015/08/las-erradicaciones-de-la-dictadura-el-traslado-de-las-poblaciones-a-la-periferia> (16/03/2018).

RADRIGÁN, Juan. El loco y la triste. In: _____. *Teatro* (11 obras). 1993.

RADRIGÁN, Juan. Isabel desterrada en Isabel. In: _____. *Teatro* (11 obras). 1993.

ROJO, Grínor. *Muerte y resurrección del teatro chileno: 1973-1983*. Madrid: Ediciones Michay, 1985.

ROJO, Sara. *Teatro e pulsão anárquica*. Estudos teatrais no Brasil, Chile e Argentina. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.

TEATRO popular El telón.

<http://www.chileescena.cl/index.php?seccion=compania&idColeccion=22> (10/03/2018).