



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE ARTES  
MAGISTER EN TEORIA E HISTORIA DEL ARTE

EL DISPOSITIVO CINEMATOGRAFICO EN EL TEATRO CHILENO Y SU  
PROGRESIÓN DESDE LA IRRUPCIÓN DE LA DRAMATURGIA  
CINEMATOGRAFICA CON CINEMA UTOPIA 1985-2013

Tesis para optar al Grado de Magister en Artes Mención Teoría e Historia del Arte

MARCO ANTONIO LÓPEZ LÓPEZ

Profesor Guía:  
Sergio Rojas Contreras

Santiago, Chile  
2018

## DEDICATORIA

A los alumnos y alumnas de estos años, quienes son el incentivo para continuar este desarrollo y aprendizaje.

A mi familia, por su ayuda constante, en especial a mi hermano José Pozo e igualmente a mis padres, quienes partieron mientras llevaba a cabo este proceso.

A Carlos Leiton, por el apoyo y la fuerza para seguir adelante todos los días.

## AGRADECIMIENTOS

Agradezco al profesor Sergio Rojas, por confiar en este proyecto y por toda su ayuda para resolver cada dificultad en él.

A Claudia Alonso, por su atención, disponibilidad y ayuda constante, y porque sin ella este programa de Magíster no sería lo mismo.

A Horacio Lira, por su labor de ayuda e intercambio de opiniones en este trabajo.

A mi hermana Irene Pozo, por su gran ayuda y ser el soporte de este proceso.

## TABLA DE CONTENIDOS

	Página
I RESUMEN.....	6
II JUSTIFICACIÓN.....	8
III PROBLEMA.....	10
IV HIPÓTESIS.....	11
V OBJETIVOS.....	12
VI METODOLOGÍA.....	14
VI FORMULACIÓN DEL PROBLEMA.....	15
VII FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA.....	16
1.- La Ficción teatral.....	16
2.- De la búsqueda de la verdad a la vanguardia.....	16
3.- El lenguaje teatral en el cine.....	24
4.- El lenguaje cinematográfico en el teatro.....	28
5.- Política cultural y teatro en dictadura.....	35
6.- El teatro cinematográfico en Chile.....	37
IX DESARROLLO	46
Capítulo 1º Cinema Utoppia.....	46
Capítulo 2º Rio Abajo.....	58
Capítulo 3º El Húsar de la Muerte.....	69
Capítulo 4º Gemelos.....	72
Capítulo 5º Teatro-Cinema y su trilogía.....	79
CONCLUSIONES.....	87
BIBLIOGRAFÍA.....	97
ANEXOS	102
1.- Entrevista Ramón Griffero.....	103

## INDICE DE IMAGENES

	Página	
IMAGEN 1	Las amargas lágrimas de Petra von Kant, Fassbinder 1972	26
IMAGEN 2	Querelle, Fassbinder 1982	28
IMAGEN 3	Storm 1926 y Happla Wir Leben, 1927, Piscator	30
IMAGEN 4	Linterna Mágica 1958, Svoboda	31
IMAGEN 5	Linterna Mágica 1958, Svoboda	32
IMAGEN 6	The Anderson Project, Lepage 2005	35
IMAGEN 7	Cinema Utoppia, Griffiero, remontaje 2009	50
IMAGEN 8	Cinema Utoppia Griffiero, remontaje 2009	52
IMAGEN 9	Cinema Utoppia, Griffiero, remontaje 2009	54
IMAGEN 10	Cinema Utoppia, Griffiero, remontaje 2009	56
IMAGEN 11	Rio Abajo, Griffiero, 1995	61
IMAGEN 12	Rio Abajo, Griffiero, 1995	66
IMAGEN 13	El Húsar de La Muerte, La Patogallina, 1999	70
IMAGEN 14	Gemelos, La Troppa, 1999	73
IMAGEN 15	Gemelos, La Troppa, 1999	74
IMAGEN 16	Gemelos, La Troppa, 1999	76
IMAGEN 17	Gemelos, La Troppa, 1999	78
IMAGEN 18	Sin Sangre, Teatro Cinema 2009	81
IMAGEN 19	Sin Sangre, Teatro Cinema 2009	82
IMAGEN 20	El Hombre que daba de Beber... Teatro Cinema 2010	83
IMAGEN 21	El Hombre que daba de Beber... Teatro Cinema 2010	84
IMAGEN 22	Historia de Amor, Teatro Cinema, 2013	85
IMAGEN 23	Historia de Amor, Teatro Cinema, 2013	86

## I RESUMEN

Cuando Ramón Griffero retorna desde el exilio a un país aún en dictadura, en Chile se distinguían dos estilos predominantes de montaje: El del teatro institucional orientado hacia el texto y la puesta en escena del teatro Clásico o Realista; y el del teatro de denuncia política con una propuesta estética y actoral pre-dictadura, ambos con preponderancia del texto por sobre la imagen. El estreno de Cinema Utoppia rompe con esta estructura, instalando dentro de la ficción teatral, el dispositivo cinematográfico de lo que Griffero denomina: “Dramaturgia Cinematográfica”, emergiendo por primera vez en Chile un lenguaje teatral que se construye en la puesta en escena. Tomando, desde el cine, el predominio de la imagen por sobre la palabra, recreando un cine dentro del teatro sin la utilización de proyecciones, solo con la acción de la escenografía, la iluminación y la actuación, o dirigiéndose más allá de la proyección, para convertir al espectador en el “soporte filmico tecnológico”, cuando elimina la pantalla y la ficción de proyección, reproduciendo en escena un edificio que permite desarrollar multiplicidad de escenas simultaneas, como un set de filmación, donde el ojo del espectador se transforma en la cámara que desarrolla y edita la imagen con Rio Abajo, que es la única propuesta de un cine en el teatro, sin utilizar el referente de la pantalla. “La Pato Gallina” en 1999 tomó la película chilena El Húsar de la muerte, recreándola teatralmente, a la manera de las antiguas proyecciones de cine mudo, con orquesta y actores en vivo, manteniendo el lenguaje cinematográfico, sin utilizar proyecciones, utilizando el concepto de la pantalla cinematográfica e incluyendo en el mismo espacio-tiempo de la proyección, el trabajo técnico de la creación de los trucos de periodo de filmación cinematográfica. En el mismo año 1999 teatro La Troppa estrenó Gemelos y aunque la obra era un juego entre fotografía y teatro clásico, tenía dos escenas, una bajo el agua y la escena final, cuando los hermanos se despiden, creadas como una proyección cinematográfica ficticia sin el uso de proyecciones tecnológicas, sino a la manera de Griffero, en

Cinema-Utopia, utilizando una tela que al transparentarse por efecto de la iluminación, se transformaba en la pantalla, lo que unido a la creación de una atmósfera lumínica permitía desarrollar en escena la ficción cinematográfica. Lo que sería el nexo para presentar la progresión del recurso, con Teatro Cinema (creado por dos ex fundadores de La Troppa) con su "Trilogía": Sin Sangre (2009), El Hombre que le daba de beber a las mariposas (2010), e Historia de amor (2013), convirtiendo el espacio teatral en cine actuado en vivo, con la utilización de proyecciones cinematográficas. Este proceso desde la instauración de un teatro que utiliza por primera vez el recurso cinematográfico, pasando por la instalación de este recurso en el medio, hasta llegar a un teatro que utilizando la proyección, crea la ficción de un cine teatralizado, hace posible la suposición del establecimiento de una renovación teatral y la idea de su constitución en una progresión artística en estilo y montaje teatral en Chile.

## II JUSTIFICACIÓN

En nuestro país no abundan los estudios y publicaciones sobre el teatro chileno contemporáneo, en general lo que encontramos en la prensa, cumple más bien una función de reseña o enumeración de sucesos, componiendo principalmente un relato lineal de fechas y anotaciones descriptivas de los montajes con poco análisis crítico o estético del diseño, la puesta en escena, el texto y el contexto histórico-político en que se han desarrollado. Excepto el trabajo de investigación que desarrollo desde la Revista apuntes de teatro, de la Universidad Católica, la académica de esa misma casa de estudios, María de la Luz Hurtado, o el trabajo de investigación y recopilación para la Historia del teatro en Chile realizada por el periodista, Juan Andrés Piña, cuya labor es muy importante, pero se aboca más bien a la crítica y a la recopilación histórica. Pero no contamos con material teórico sobre la puesta en escena del teatro chileno contemporáneo, tampoco documentos de estudio que revisen o pongan en discusión la creación de movimientos artísticos teatrales en la actualidad. En consecuencia, existe una falencia en el estudio del proceso artístico-teatral contemporáneo, la cual este proyecto propone enfrentar contribuyendo desde la investigación y el análisis estético de la puesta en escena, de un proceso particular en Chile: El teatro cuyo montaje se estructura desde la estética cinematográfica, con preeminencia en el análisis del trabajo de Ramón Griffero y su posible instalación como precursor de un movimiento teatral con las obras “Cinema utoppia” (1985) y “Rio Abajo” (1995). Para continuar el análisis de la posible progresión en la utilización del recurso cinematográfico, con cinco obras representativas del estilo de las compañías de teatro: “La Troppa”, “La Patogallina” y “Teatro Cinema” estrenadas entre 1999 y 2013.

Si bien en el panorama del teatro mundial del siglo XX nos encontramos con elementos de la tecnología cinematográfica aplicados a la puesta en escena (asunto que será descrito más adelante), en nuestro país no existe con



anterioridad a lo desarrollado por Ramón Griffero, un movimiento que utilice este recurso y no contamos con un análisis de esta materia en el teatro chileno contemporáneo. De esta justificación y el material hasta ahora investigado, surgen los siguientes cuestionamientos o problemas.

### **III PROBLEMA**

¿De qué manera puede surgir en una situación política-cultural hostil, en plena dictadura militar, una nueva concepción artístico teatral como la de Ramón Griffero, que abriendo una brecha frente a la censura y lo establecido, desarrolla la innovación del lenguaje desde la puesta en escena del montaje teatral, instalando la mimesis de lo cinematográfico, como una corriente articulada desde la puesta en escena y el diseño como elemento central de la narración?

#### **IV HIPÓTESIS**

La propuesta teatral de Griffero concebida desde la reestructuración dramática, del texto a la puesta en escena, que él define como “Dramaturgia Cinematográfica”, es inédita, ya que propone y crea por primera vez con Cinema Utoppia, la mimesis, lo más verosímil posible, de una proyección cinematográfica en el teatro, recreando además esta ficción, sin la utilización de proyecciones de la tecnología cinematográfica, sino que utilizando solamente la escenografía, la iluminación y la actuación. Es precisamente frente a la censura expresiva, impuesta por la dictadura, que se hace necesario abrir brechas, que buscan desarrollar el relato de lo indecible, reelaborando o complejizando el lenguaje, destinado no solo a confundir la comprensión del mensaje por parte de los entes censuradores, sino también y fundamentalmente a reflexionar el lenguaje teatral. En efecto, es el caso de Ramón Griffero, en que la reelaboración del lenguaje teatral, va a constituir un nuevo hito que pone en marcha una corriente o tendencia renovadora, para la construcción del montaje teatral, articulado desde la utilización del recurso cinematográfico, en la puesta en escena, como elemento central de la narración.

## V OBJETIVOS

1. Analizar el texto, la puesta en escena y la concepción estética para determinar las características del dispositivo cinematográfico en cada una de las obras.

a) determinar el concepto estético del dispositivo cinematográfico en el teatro.

b) identificar los elementos característicos de la “Dramaturgia Cinematográfica”.

c) establecer los elementos del dispositivo cinematográfico en cada una de las obras (texto y montaje).

d) examinar jerárquicamente la relevancia del dispositivo cinematográfico en cada una de las obras.

e) determinar la estructura del montaje desde la conceptualización estética, de la “Dramaturgia cinematográfica”.

2. Comparar la estructura del dispositivo Cinematográfico entre las obras determinadas para estructurar la progresión del dispositivo cinematográfico.

a) identificar los elementos del dispositivo cinematográfico en común entre cada uno de los montajes.

b) identificar los elementos del dispositivo cinematográfico diferenciadores entre cada uno de los montajes.

c) establecer un orden jerárquico entre los montajes según la relevancia del dispositivo.

d) componer la estructura central según la progresión del dispositivo.

e) examinar interconectadamente los montajes desde el punto de vista estético y teatral.

3. Establecer la instauración de un proceso de renovación teatral en Chile con la utilización del dispositivo cinematográfico, desde el estreno de “Cinema Utopia” (1985-2013).

- a) revisar el proceso histórico del teatro en el siglo XX, para contextualizar la aparición del recurso y buscar antecedentes del dispositivo cinematográfico
- b) identificar el contexto político, cultural y teatral en que aparece el dispositivo cinematográfico.
- c) establecer el desarrollo del dispositivo cinematográfico.
- d) examinar el contexto político, cultural y teatral en que se desarrolla el dispositivo cinematográfico.
- e) determinar si el dispositivo cinematográfico representa un proceso estructurado, de renovación de la puesta en escena del teatro chileno.

## VI METODOLOGÍA

1. Analizar el texto, la puesta en escena y la concepción estética para determinar las características del dispositivo cinematográfico en cada una de las obras.

a) se recopilarán los textos dramáticos de cada una de las obras.

b) se recopilará material bibliográfico, visual, artículos y críticas de prensa de las obras, para componer la base de análisis.

c) se realizara una entrevista semiestructurada a Ramón Griffero para determinar los antecedentes, puntos de vista, contexto, de la creación del dispositivo de la “Dramaturgia Cinematográfica”.

d) análisis del texto

e) análisis comparativo entre texto y puesta en escena para determinar la concepción estética de cada una de las obras.

f) interpretación y análisis comparativo entre la concepción estética de cada obra y el material anexo, material bibliográfico, críticas, artículos de prensa.

2. Comparar la composición del dispositivo cinematográfico, entre las obras determinadas, para estructurar su progresión.

a) análisis crítico y estético del material para identificar los elementos constituyentes, particulares y vinculantes, entre cada puesta en escena.

b) análisis crítico-estético generalizado para establecer la estructura interrelacionada del dispositivo cinematográfico.

c) interpretación semiótica conjunta de las obras, desde la “Dramaturgia cinematográfica” como eje estructurador del dispositivo.

## VII FORMULACIÓN DEL PROBLEMA

### 1. Exposición General del problema

En el Chile de las últimas décadas del siglo XX existía en algunos medios de prensa, la crítica de teatro que entregaba parámetros o planteamientos dramaturgicos actorales y estéticos en relación a los estrenos recientes, lo que permitía desarrollar ciertos parámetros de comprensión con respecto al panorama teatral nacional. En el presente siglo esta crítica ha desaparecido casi por completo, transformándose en muchos casos, desde la postura absolutamente comercial de la economía de mercado, en una cita publicitaria o una reseña del montaje, liberado de visiones críticas o puntos de vista particulares, que ubica al montaje de la obra de teatro solo en la cualidad de producto de consumo y entretenimiento. Tampoco contamos con una gran cantidad de material de análisis que dé cuenta sobre procesos estéticos de la historia del arte teatral contemporáneo. En este vacío se inserta este proyecto, para dar cuenta del proceso histórico del teatro chileno que se construyó desde la estética cinematográfica y explorar sus similitudes y diferencias desde el análisis teórico-estético del texto y principalmente de la puesta en escena.

Esta investigación se fundamenta en diversos cruces teóricos y conceptuales de la historia estética del teatro, la cultura y el arte, que se presentan en el siguiente orden: 1. La ficción teatral, 2. De la búsqueda de la verdad a la Vanguardia, 3. El lenguaje teatral en el cine, 4. El lenguaje cinematográfico en el teatro 5. La política cultural y el teatro en la dictadura (periodo en que surge el primer montaje de teatro cinematográfico), 6. El teatro cinematográfico y la Dramaturgia cinematográfica en Chile, la relación entre situación política y el proceso de renovación teatral y la identificación de este proceso en Chile.

## VIII. FUNDAMENTACIÓN TEÓRICA

### 1. LA FICCIÓN TEATRAL

Según Azara, para Platón, la mentira del teatro era solo justificable mientras enseñara una moraleja y no tratara de parecerse a la realidad ni menos creara en escena el engaño de esta (Azara, 1995:51,52). Pero, por su parte, la institución del teatro y sus cultores están siempre en la búsqueda de poner en escena “mediante todos los recursos posibles, una apariencia de realidad, inexistente, irreal o fantasiosa, pero ilusoriamente más viva y cercana que la propia realidad” (Azara, 1995: 53, 54).

El teatro debe su origen, a la representación de los primitivos ritos religiosos y va desarrollándose entre la representación y transmisión de la religión la educación y la cultura, hasta el engaño naturalista o realista, con la premisa de “hacer creer” al espectador que lo que está siendo escenificado está sucediendo en “realidad”, entre los tres muros y la “cuarta pared del escenario”. Interpretando a Artaud, podemos esgrimir que el teatro nos da la posibilidad “mágica” de reconocernos para, escindidos por un momento de “los procesos de civilización que modelan al hombre en base a sistemas” (Artaud, 2006: 20), encontrarnos con el yo interno y primigenio en la experiencia del rito y la comunión, elementos básicos en el nacimiento del teatro.

### 2. DE LA BÚSQUEDA DE LA VERDAD A LA VANGUARDIA

Desde mediados del siglo XIX, la impronta se va a poner en la actuación, para llevar a escena una ficción más detallada de la verdad con El Realismo que dirigió el proceso teatral a la transformación (lo más real posible), del actor en el personaje que representa, por medio de la observación, el trabajo corporal y la memoria emotiva. Poniendo en escena entre las tres paredes del escenario y la cuarta pared imaginaria que contienen la obra, espacios lo más parecidos a la



realidad cotidiana *“El espacio teatral queda frontal y fundado en la separación escena-sala; el espacio escénico es profundamente innovado.”* (Cruciani, 1994: 161). Con puertas, ventanas, lámparas, muebles y objetos utilitarios, de apariencia realista y que puedan ser manipulados por el actor en la acción de la cotidianeidad del espacio actoral, según Cruciani el drama en el teatro se produce de la conjunción entre el actor y la escena. Por esta razón en la acción realista, se debe poder abrir la puerta, encender la lámpara, descorrer las cortinas, el sillón debe servir para sentarse, el muro debe tener un revestimiento adecuado, el cuadro, la pintura el mobiliario y todos los elementos utilizados, deben reflejar el carácter sociocultural de el o los habitantes de la sala, la habitación, la cabaña o el espacio exterior, reconstruidos con la mayor verosimilitud pero con elementos y materialidades ficticias, debe parecer que pertenecen exactamente a la época y contexto indicado en el texto, *“la investigación se basa en la exactitud en los detalles; no se quiere la descripción sino una realidad.”* (Cruciani, 1994: 161). La idea es introducir al espectador como un voyeurista del espacio de realidad representado, quien traspasando visualmente la cuarta pared, debe sentirse trasladado al lugar, el periodo histórico y la situación representados. Por esta razón el espacio escénico no es creado solo para causar el efecto de realidad en el público, sino que se asume como realidad dramática en la que la autenticidad es el instrumento. La aparición de la luz eléctrica va a representar un elemento vital para el desarrollo de la espacialidad realista, que va a permitir, con la paulatina inclusión de elementos lumínicos en el escenario, no sólo mejorar la visualidad pudiéndose destacar u ocultar por medio del enfoque lumínico las diversas zonas de acción en la escena, sino que también va a permitir la construcción de la atmósfera espacial, como por ejemplo: la recreación del paso del tiempo, bajando la luminosidad al avanzar hacia la noche, en reversa al ir representando el amanecer o reproducir la luz del sol que ingresa a través de una ventana (Cruciani, 1994: 162). Con este movimiento comienza la profesionalización de la

actuación con la fundación del Teatro del arte de Moscú en 1898 por parte de Konstantin Stanislavski, quien escribió el primer “Método” de actuación en el que se estructuran las bases de la enseñanza-aprendizaje teatral hasta la actualidad.

El Naturalismo se opone al realismo declarándolo ficticio por el sentido de buscar hacer creer al espectador que lo que sucede en escena es real, a través de la utilización de elementos y puestas en escena ficticias que aparentan veracidad, *“La falsedad de la escena sería falsedad de los personajes: se podría decir que ahora la realidad de la escena está más en función de los personajes que los espectadores”* (Cruciani, 1994: 162). Desde la premisa de llevar la realidad al escenario el naturalismo teatral se propone exaltar la verdad en la escena, compuesta por detalles y elementos auténticos. *“En cuanto respecta al espacio, aquí es la verdadera novedad: no tanto por los objetos auténticos o la precisión de los detalles históricos, sino más bien por la creación de un ambiente espacial activo que se subordina a la obra poética”*. (Cruciani, 1994: 161). Uno de los principales representantes de este movimiento fue André Antoine, quien entre 1887 y 1896 buscó llevar al extremo la realidad poniendo en escena las miserias humanas, recreándolas tras la cuarta pared con un completo traslado a escena de las *“situaciones naturales”*, *“donde el público era ignorado y el actor no estaba obligado a actuar de cara al público”* (Gómez, 2004: 60), con el espacio escénico concebido con elementos y hasta olores verdaderos, instalando en el escenario los elementos reales *“los cuartos de carne y el surtidor de agua de la Caballerosidad Rústica”* (Baty, 1996: 225-226). Si la escena transcurre en el precario rancho de una viuda pobre, la habitación de una prostituta o un matadero, el ideal de la concepción escénica naturalista es poder trasladar estos espacios completos con sus muros techos y todos sus elementos reales (en el caso del matadero se cuelgan en escena los trozos de vacunos muertos) y reubicarlos en el escenario en el estado y con todos los olores que traen desde el lugar real de proveniencia. Con todo esto se

pretende desarrollar “el espacio escénico como lugar absoluto y por lo tanto real”, que no represente sino que sea el ambiente social y verdadero de los actores, la contradicción es que si bien lo que se pone en escena es real y los actores buscan desarrollar la acción de modo naturalista, los elementos reales están dentro de un escenario y los actores están representando la acción frente a un público pasivo que está fuera de la escena, lo que convierte esta “realidad” en una ficción ilusoria para los espectadores. (Cruciani, 1994: 163)

Las vanguardias se significaron como una protesta frente a lo establecido aspirando al continuo cambio en la diferencia, la originalidad y la novedad, para poner en escena la renovación del arte. Si bien el término Vanguardia comenzará a ser aplicado desde 1914, en teatro se ubica a fines del siglo XIX con el Simbolismo. Fue detonada por el agotamiento y el sentido de oposición a las distintas tendencias del siglo, que provocó en artistas y escritores un deseo de ruptura con el pasado, especialmente con el realismo, quienes renunciando por principio a toda ilusión de realidad, intentarán expresar su visión de la vida mediante la deformación deliberada de los objetos naturales (Burger, 2006: 189)

En oposición al Realismo y al Naturalismo, el “Simbolismo teatral”, antecedente de las vanguardias, liderado por Paul Fort, con su Théâtre d’Art, cuya primera representación fue en 1890, busca sugerir al espectador los espacios, para permitirle constituirlos a través de la imaginación, “aquí la verdad no es aquella de la apariencia fotográfica sino la verdad escondida más verdadera”. Instalando en la escena algunos elementos representativos o simbólicos como la abstracción de una montaña, un rectángulo en representación de una puerta o trozos de tela de tul azul en reemplazo del agua, pretende que el público construya imaginariamente su propia versión de la espacialidad escénica. El Simbolismo pretendía que el teatro se hiciera puramente idealista dejando de ser un arte de imitación, devolviéndole la capacidad de imaginación al

espectador. La escenografía se simplifica, en un orden pictórico, constituyéndose de elementos y colores básicos y simbólicos, llevando a la escena la representación tridimensional de las artes figurativas de la época, armonizándose pictóricamente fondos y vestuarios. Todo en privilegio del texto, dejando de lado el movimiento y la actuación. Con Fort los escenógrafos van a ser reemplazados por pintores y en sus montajes participaron entre otros: Odilón Redon, Bonnard, Vuillard, Toulouse-Lautrec y Munch (Baty, 1996: 238-242). *“es la palabra poética quien crea la escena y el teatro es pretexto del sueño; así la escena “acompaña” a la poesía y los pintores son llamados a usar el color como lenguaje”* (Cruciani, 1994: 164). La escena teatral simbolista también se va a ver simplificada y va a experimentar con el acercamiento al público, bajando al actor del escenario para ubicarlo a la misma altura del espectador o sacándolo del escenario convencional para llevarlo a una sala de reunión o a las grandes salas de hoteles, a la manera del teatro de Shakespeare, en una plataforma y utilizando los mínimos elementos (Cruciani, 1994: 165).

El Teatro Expresionista que contó con diseño escenográfico de Otto Reigbert, Max Reinhardt y pintores como: Grosz, Kandinsky, Moholy-Nagui y Picasso (Michaud, 2000: 314-317), se originó en Alemania en las primeras décadas del siglo XX y estaba basado en la expresión de sentimientos subjetivos, más que en una descripción objetiva de la realidad, caracterizado por: la deformación, la exageración y la exaltación extrema de las emociones. Desde una puesta en escena con personajes y escenografías distorsionadas, el espacio escénico Expresionista generalmente utilizaba para cerrar y definir la zona de actuación, la “Cámara Negra”, elemento conformado por un juego de telones y cortinajes realizados en tela negra, que cubría el fondo y los laterales a manera de aforo, para permitir las salidas y entradas de los actores, creando un espacio de carácter neutro para destacar principalmente: la actuación, los elementos, utilizados en la escena y las cualidades expresivas de la iluminación eléctrica

exagerando y realzando las sombras, por medio de la iluminación cenital, para destacar específicamente un personaje o elemento dejando a oscuras el espacio o coloreándola a través de filtros, buscando expresar el carácter simbólico del color. Se utilizaba la menor cantidad de elementos y estos por lo general debían poder ser desplazados. Para este efecto se utilizaban módulos practicables (con ruedas), escaleras y rampas para destacar y permitir en base al desplazamiento y manipulación de estas estructuras, por parte de los actores, el desarrollo de escenas simultaneas. Los elementos se proponen incompletos y deformados ya que el teatro expresionista, buscaba exhibir los aspectos más violentos y grotescos de la mente humana, montando un mundo de pesadilla en escena (Cruciani, 1994: 186,206).

El dramaturgo Bertolt Brecht va a ocupar un rol destacado en el desarrollo del teatro del siglo XX. Sus primeras obras escritas en los años veinte, son influenciadas por el movimiento expresionista. Pero Brecht irá desarrollando con su trabajo (hasta mediados de los años cuarenta), su propia teoría dramática. Por principio fue anti realista y contrario a la idea de hacer teatro para entretener a las masas. Brecht postula al teatro como un instrumento didáctico para la transformación del mundo, un “Teatro Político”, que haga pensar al público, concientizándolo social y políticamente. Por esta razón lo central en su teoría es la entrega del mensaje y su recepción por parte del espectador. Para esto propone “El Distanciamiento”, que busca desengañar al espectador al romper con la ficción del realismo escénico. El actor se distancia del personaje que interpreta, rompiendo la continuidad de la escena y la cuarta pared para, en su calidad de actor, no de personaje, comunicar su mirada y su palabra directamente al público para hacerlo partícipe del montaje y distanciarlo del rol de espectador pasivo, rompiendo así la continuidad del drama. También y desde la estética imperante en el cine mudo integró el texto escrito (que en el cine mudo permitía transmitir el texto y los diálogos al espectador con fotogramas que se incluían en las escenas), utilizando carteles que

manipulados por los propios actores se utilizaban en el desarrollo del montaje. Sus escenografías concebidas desde la conceptualización expresionista, mostraban la escena desprovista, con los mecanismos teatrales y las luces visibles, utilizando elementos livianos que se trasladaban y modificaban en escena a la vista del público, profundizando así el mensaje y el distanciamiento de la ficción escénica (Cruciani, 1994: 230).

El Teatro Surrealista que surge en los años veinte se proponía la transformación del vivir, desde la liberación total de las represiones propias del ser humano, así como las ejercidas por la sociedad y el modelo de estado burgués. En el plano estético el surrealismo instala en escena un mundo fuera de la realidad inspirado entre lo onírico-pesadillezco y lo simbólico, en interpretación de la teoría de Freud sobre el subconsciente humano. Si bien la pretensión final de la estética teatral surrealista, era poner en escena la *“abstracción pura” “como la “única posibilidad de reposo dentro de la confusión y de la oscuridad de la imagen del mundo”* van a terminar representando a modo de catarsis, el caos, la asfixia y la violencia del presente amenazador en el que sentían estar viviendo (Michaud, 2000: 310)

Desde la concepción del surrealismo comienza a desarrollar su teoría teatral Antonin Artaud, quien se propone el retorno a las características primigenias de la actuación en el rescate del rito, que lleva a la catarsis, liberando al actor de sus barreras, para dejar salir su subconsciente y ser “poseído” por el espíritu del personaje, buscando así la comunión ritual con el espectador (Artaud, 2006: 20). En la puesta en escena de su “Teatro de la crueldad” que busca violentar y provocar al espectador para remecerlo de la cotidianeidad, propone *“organizar los medios “teatrales en el teatro” como signos (símbolos) y restituir la valencia metafísica al lenguaje, a los gestos, a los movimientos, a los sonidos y a la escenografía”* (Cruciani, 1994: 229).

Durante todo el siglo XX, se van a mantener en la estética del montaje teatral los elementos de estos movimientos desde el realismo en adelante, aunque en contrapartida, a mediados de siglo comienza a desarrollarse un teatro absolutamente desprovisto de escenografía que buscaba destacar y componer el montaje solo del texto y actuación, como el teatro de bolsillo (Piscator) que en un mínimo espacio teatral, propone la mayor cercanía con el espectador, el de cámara negra que constituye el escenario por un juego de cortinajes negros, compuesto de fondo y patas (paneles laterales), complementado por la iluminación para destacar al máximo la presencia del actor. Con Hacia un Teatro Pobre Grotowski (1969) propone también para centrarse en la actuación la utilización de los mínimos elementos en escena (Grotowski, 2009: 248), es el continuador en la década de 1960, de la concepción del montaje teatral de Antonin Artaud. Con su Laboratorio Teatral Peter Brook en 1968 propone con Acerca del espacio vacío, que cualquier espacio libre de elementos se puede constituir en el lugar de la escena, mientras converjan en él un intérprete y un espectador, *“puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Una persona camina por ese espacio vacío mientras otra le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”*. (Brook 1986: 192).

En la década de 1970 comienza a desintegrarse la idea de la pieza teatral construida desde la prevalencia del texto, para imponerse una visión relativista y subjetiva del montaje teatral, según Patrice Pavis, desaparece el espíritu de rebeldía artística de los 60, para dar paso a un arte institucionalizado en la década de los 80 (Pavis 2015: 55). Y en esta transformación el teatro de los años 80 se diferencia de la concepción moderna de las vanguardias, ya que estas constituyeron el sentido por oposición a las teorías del arte Clásico y según Pavis, el teatro de la década de los 80 se separa de toda herencia o influencia. *“El teatro postmoderno eleva la teoría al rango de una actividad lúdica, propone como única herencia la facultad de re-jugar (re-play) el pasado,*

*en lugar de pretender asimilarlo recreándolo.”* (Pavis, 2015: 87). En este contexto el Teatro postmoderno puede parecer complejo de descifrarse o hermético, ya que en él, la teoría desborda la acción práctica de la puesta en escena.

### 3. EL LENGUAJE TEATRAL EN EL CINE

El teatro y el cine comparten en su estructura un punto elemental el marco, que al igual que en la pintura encierra en su rectángulo la ficción representada *“el marco es lo que hace que la imagen no sea ni infinita ni indefinida”* (Aumont, 1997: 81), así como también en sus comienzos el cine va a compartir el mismo espacio físico, situándose en el teatro que le permitió la necesaria oscuridad para la visualización de la proyección y las butacas para la ubicación de los espectadores. La embocadura de la sala es tapada por una pantalla, ya que aquí la profundidad real de la escena, donde los actores teatrales se desplazan no será necesaria, ni tampoco la iluminación teatral, siendo reemplazadas por la iluminación y la ficción de profundidad que viene a proyectar la filmación, además de compartir también a los actores y la estructura del texto; por esto no es extraño que en sus comienzos el cine tenga una composición bastante teatral en la actuación, la construcción del relato. La principal diferencia entre ambos esta en lo que Benjamin describe como consistencia ilusoria. El espectador teatral se puede salir de la acción principal para dirigir su mirada a algún elemento de la escenografía o a un actor en segundo plano, pudiendo construir su propia secuencia escénica. En cambio el espectador cinematográfico tiene su visión direccionada por la concepción fílmica y la estructura de montaje propuesta por el director de la película, *“El teatro conoce, por principio, la posición desde la cual deja de ser reconocido fácilmente como ilusorio lo que ocurre sobre el escenario. Frente a la escena grabada por el cine, este lugar no existe. Su consistencia ilusoria es una consistencia de segundo grado; el resultado de la edición”* (Benjamín, 2003: 79)



El cine va a ir desarrollando paulatinamente su propio lenguaje como la filmación naturalista de los espacios en “El Acorazado Potemkin” (Eisenstein, 1925) o el recurso cinematográfico que a través del movimiento de la cámara y la edición permite mostrar diversas profundidades, encuadres puntos de vista escénicos y traslados rápidos de tiempo como en “El ciudadano Kane” (Welles, 1940) También la actuación cinematográfica va evolucionando desde el Expresionismo, muy útil en el cine mudo por la capacidad de suplir con gestos emociones y movimientos exagerados lo que el formato técnico aún no posee y luego con el sonido hacia el Realismo Sicológico y el Naturalismo. Existen casos en que se hace especialmente destacable la intervención del lenguaje teatral en el cine. A continuación revisaremos solo tres casos previos en relación con la temática central de este proyecto.

El Gabinete del Doctor Caligari es una película del cine mudo, representante del movimiento expresionista alemán (Wiene, 1919), por lo que es lógico que su actuación sea expresionista. Lo especial en este film es el carácter absolutamente teatral de sus decorados, la espacialidad estética se construye desde la irrealidad expresionista en una concepción onírica sin ángulos rectos, todos los elementos son trapezoidales, como las puertas y el mobiliario a mayor escala de lo normal y las ventanas que simbólicamente van pintadas, así como las luces y las sombras que se aprecian como brochazos en muros y pisos, un mundo absolutamente ficticio que denota la materialidad que lo constituye y parece estarse cayendo sobre los personajes, todo en representación de la locura, del mundo interno del narrador y personaje principal. Características absolutamente normales en la puesta en escena del teatro de la época, pero no del cine que en general, solo utilizaba la actuación expresionista, buscando en los decorados una apariencia de realidad.

Con Pierrot el loco (Godard, 1965), Godard hace ingresar el teatro desde la actuación con el distanciamiento brechtiano, cuando el personaje principal

Pierrot rompe con la ficción cinematográfica dirigiéndose su dialogo a la cámara. La película se estructura en una estética general de carácter "Naturalista" espacios reales, calles e interiores y actuación acorde, componen la apariencia de realidad. El relato se articula en la historia de un ladrón en Francia de los sesentas. La ruptura aparece cuando este ladrón en tres o cuatro ocasiones se "distancia" se sale de la representación naturalista del personaje, para hablarle directamente al lente de la cámara y por intermedio de esta al espectador, transformándolo así en su interlocutor, sacándolo y al mismo tiempo haciéndolo partícipe de la ficción.

Rainer Werner Fassbinder en la película: Las amargas lágrimas de Petra von Kant (Die bitteren Tränen der Petra von Kant), de 1972. Presenta una historia de amor lésbico, en un mundo de relaciones sadomasoquistas. En un relato compuesto desde la actuación solo de seis mujeres y rodado en un espacio interior que es al mismo tiempo el departamento y estudio de la protagonista, Petra; una adinerada diseñadora de modas, quien se enamora pasionalmente de Karin, una joven casada, a quien retiene por un rato, gracias a las necesidades económicas de esta y al ofrecimiento de convertirla en modelo. Esta relación de interdependencia termina cuando regresa desde el extranjero el marido de Karin y esta abandona a Petra.



1.- Las amargas lágrimas de Petra von Kant, Fassbinder 1972

La película tiene una marcada estructura teatral, que se evidencia en la actuación exagerada, las composiciones espaciales de carácter pictórico, el vestuario atemporal, extraño e incómodo, el decorado único cargado de elementos simbólicos y en que está dividida en cinco partes, como las cinco escenas de una obra de teatro, marcadas por fundidos en negro. Lo cinematográfico se encuentra en el movimiento de la cámara, enfoques, zooms *“y de sus antológicos efectos de encarcelamiento mediante las barras de hierro de la cama de Petra o las sombras horizontales que producen las persianas- representar la alienación absoluta de aquéllos”* (CADRAGE, 2004/2005: 1-2).

Con el film *Querelle* (1982), basado en la novela “*Querelle de Brest*” del escritor y dramaturgo Jean Genet, Fassbinder descompone la estructura del lenguaje cinematográfico, en un espacio que denota la ficción. En la misma línea del “*Gabinete del Dr. Caligari*”, el decorado se presenta como paneles y fondos pintados con elementos exagerados y simbólicos. La composición se presenta como el mundo completamente irreal y simbólico de una escenografía teatral expresionista con toques surrealistas.

Tal como en la novela de Genet presenta la historia de un joven y guapo marinero, quien recién llegado a puerto francés, desata sórdidas y apasionadas relaciones de amor y sexo homosexual, robo y asesinato, en situaciones gobernadas por la manipulación, la violencia y el juego de poderes.



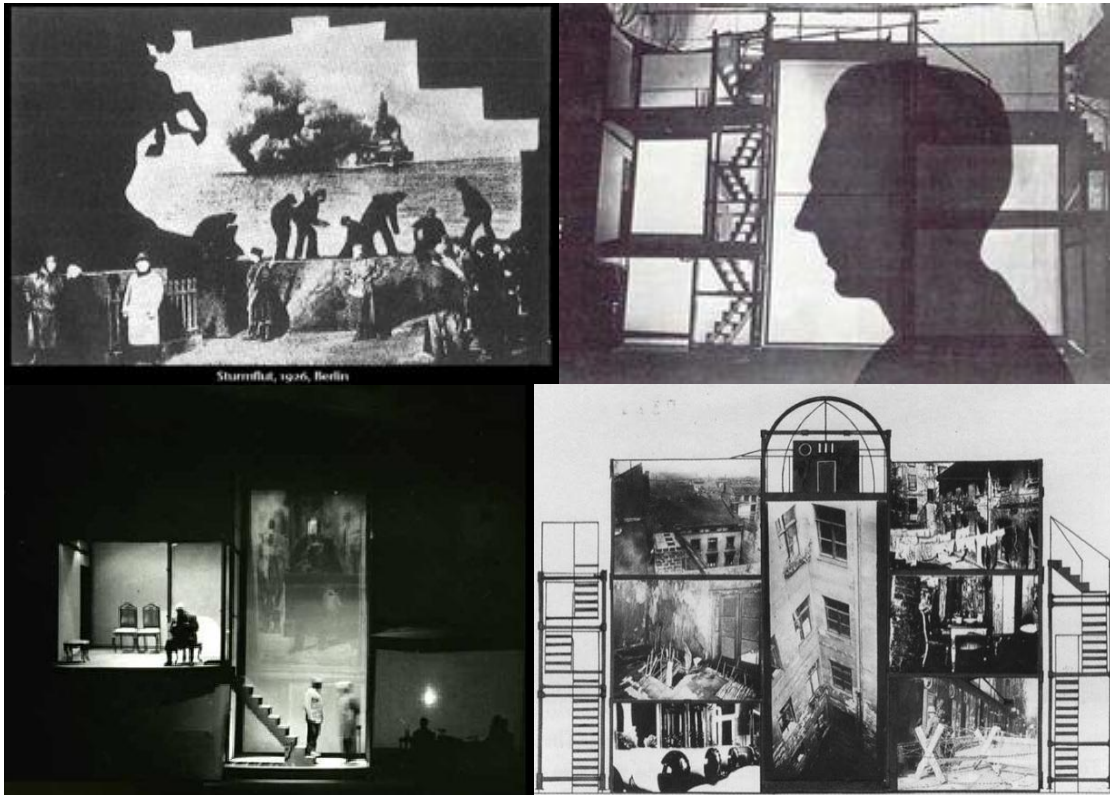
2.- Querelle, Fassbinder 1982

La temática homosexual y el juego en la experimentación cinematográfica-teatral de este director se hace importante para este proyecto por la conexión que establece con él, el propio Griffiero, quien le rinde homenaje en su montaje anterior a Cinema Utopía, la obra Ughtt. Fassbinder (1985) y luego utiliza el lenguaje lumínico de este director con *“las sombras horizontales que producen las persianas”* (CADRAGE, 2004/2005: 1), en las líneas de luz y sombra proyectadas sobre el rostro de la protagonista, en el montaje de El deseo de toda ciudadana (1987) (Zegers, 1999: 177-179).

#### 4. EL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO EN EL TEATRO

Uno de los primeros en utilizar el lenguaje cinematográfico en el teatro fue Erwin Piscator. Este director y productor de teatro alemán, al igual que Bertolt Brecht, fue uno de los creadores del “Teatro Épico” o “Teatro Político”, que pretende utilizar el teatro como herramienta para expresar la crítica social, y para este efecto, pretende romper con la ficticia continuidad realista de la escena para hacer pensar al espectador, para hacerlo tomar conciencia de su realidad socio-política en un mundo en que, las estructuras político-económicas tienden a engañar al proletariado, construyendo una visión ficticia de la realidad.

Piscator comienza a desarrollar su teoría en la puesta en escena teatral, con posterioridad a la primera guerra mundial, en los años 20. Luego de haber combatido como soldado del frente alemán, va a iniciarse en el teatro como parte de un grupo aficionado de combatientes, en los últimos meses de la guerra, al término de la cual se va a convertir en un enemigo absoluto de los conflictos bélicos. Ingresa al partido comunista y se va a proponer la lucha contra las desigualdades y el sufrimiento humano, desde la puesta en escena de su innovadora propuesta teatral, para la que desarrollo variados elementos escénicos como: la construcción de grandes estructuras de diferentes niveles, elementos giratorios y ascensores, además de incluir la utilización de proyecciones cinematográficas principalmente documentales y la proyección de diapositivas entre medio de la estructura de montaje de las obras, con ello no se proponía crear la ficción cinematográfica en escena, sino que provocar el distanciamiento en el espectador, al hacerlo sentir que la ficción, la mentira en la escena, era la representación realizada por los actores y que lo verdadero eran las imágenes proyectadas por el elemento tecnológico, desde lo que él creía en ese momento, que estas imágenes y que el cine permitía mostrar en escena, la verdad filmada o fotografiada del mundo real (Piscator, 1976).



3.- PISCATOR. "Storm" 1926 y "Happla Wir Leben", Berlin 1927

Con posterioridad se mantendrá la utilización de las proyecciones cinematográficas en variadas propuestas teatrales, pero buscando potenciar principalmente la construcción de la ficción y la fantasía escénica. Para este efecto se utilizarán tanto las proyecciones frontales, realizadas utilizando proyectores cinematográficos ubicados frente a la escena, como la retroproyección desarrollada también en los años 20, que significó que el actor ya no proyectara su sombra sobre la escena y que su imagen escénica no fuera teñida por la imagen proyectada. El efecto consistía en ubicar un proyector detrás de una pantalla transparente, lo que creaba la ilusión, ya que la actuación se desarrollaba frente a un fondo en movimiento, elementos que no tenían la pretensión de representar un cine actuado en vivo, sino que utilizar las proyecciones para hacer la puesta en escena más atractiva a la vista del público, en la posibilidad de crear un marco naturalista para representación y

permitiendo la innovación, al hacer a través del cambio de imágenes proyectadas la transformación inmediata de la escena, sin tener que cambiar escenografías. Pero todos estos elementos tecnológicos resultaban bastante caros por lo que no llegaron a utilizarse de forma masiva en el teatro de la primera mitad del siglo XX. (Piscator, 1976).

Será Josef Svoboda con su compañía La linterna Mágica creada en 1958, para la exposición Universal de Bruselas, quien vendrá a proponer un nuevo giro en la utilización del recurso cinematográfico tecnológico, utilizándolo por primera vez desde el lenguaje de la filmación cinematográfica, con la creación de su espectáculo “Poliescénico” con el que buscaba descomponer la estructura frontal del teatro realista.



4.- Svoboda, Linterna Mágica 1958

Su propuesta estética consistía en presentar una misma escena desde distintos puntos visuales, utilizando cámaras de transmisión en directo, además de imágenes pregrabadas; mostraba proyectándolo, algún ángulo de la acción actoral, que no era visible al espectador o proyectaba al fondo del escenario un acercamiento a gran escala, amplificando una parte de lo que estaba aconteciendo en la escena, elementos que vienen a poner por primera vez en el montaje teatral el lenguaje del cine, ya que aquí la puesta no incluye solamente

la utilización de la imagen proyectada, proponiendo un nuevo lenguaje, el del cine instalado en el teatro, con la utilización del dispositivo cinematográfico, que permite además, mostrar la edición y la presentación de acercamientos o escenas que normalmente no son visibles al espectador teatral (Fernández: 2014).



5.- Svoboda, Linterna Mágica 1958

En el año 1964, ingresa a la escena un nuevo e incipiente elemento del desarrollo tecnológico, el video que a diferencia del cine permitía grabar y ver inmediatamente lo que captaba la cámara en una cinta. Este invento tecnológico será utilizado por Jacques Polieri, mediado por un proyector de video llamado “Eidofhore”, creado para este efecto y que permitía proyecciones a gran escala, para su espectáculo Game de sept. Este espectáculo no va a proponer nada nuevo frente a lo escenificado con anterioridad: es un espectáculo de ballet donde se proyectaban en momentos específicos de la puesta en escena, imágenes a gran escala; lo novedoso es el elemento tecnológico, lo no novedoso es que al igual que las proyecciones de cine, directas o pregrabadas de Svoboda en La Linterna Mágica ambos son en ese momento, elementos tecnológicos muy costosos y que requieren complejas



prácticas de producción y realización, por lo que quedan reservados a las posibilidades de muy pocos realizadores (Pavis, 2015: 142).

En los años 80 la masificación de la televisión y la experimentación desde el video en las dos décadas anteriores por parte de los artistas plásticos desde la intervención del espacio artístico con video instalaciones, algunas compañías van a utilizar estos medios, pero de una manera no muy creativa. La adición del video a la puesta en escena consistía más bien en instalar en escena una acumulación de televisores transmitiendo imágenes pregrabadas en video (Pavis, 2015: 143). De la utilización de los medios tecnológicos en la escena va a surgir como denominación el concepto de “Multimedia”, que puede definirse como un teatro que hace uso de diferentes medios para construir la obra con la utilización combinada de diferentes lenguajes y elementos para conseguir la obra total, proponiendo *“el reencuentro de las tecnologías en el espacio tiempo de la representación”* (Pavis, 2015: 140). El teatro contemporáneo no tiene la obligación de poner en escena la representación mimética del mundo, porque los medios de comunicación lo han liberado de esa tarea, pudiendo así romper con el tiempo lineal de la narración, al incluir los elementos del video y el cine, que representan con su posibilidad de edición y montaje, como la elipsis y el montaje paralelo, componer, buscando crear la parcialidad de la mirada arbitraria, de los planos realizados por efecto de la cámara. *“La re-mediación, o representación de un medio por otro, describe la modificación de un medio a través de la recuperación o reanudación de las convenciones de un medio en el otro medio”* (Pavis, 2015: 148).

La compañía canadiense, Ex Machina viene a proponer en el año 2005 un nuevo recurso en la utilización del dispositivo cinematográfico. Dirigida por Robert Lepage, a cuyo director no le gusta catalogar como compañía de teatro, sino como laboratorio escénico, porque él propone una nueva conceptualización, por lo mismo su grupo está compuesto, además de los

profesionales que generalmente están presentes en un montaje teatral como el director, actores, escenógrafos y técnicos, por músicos, cantantes de ópera, acróbatas, programadores de computación, realizadores de cine y video, creadores de muñecos y de marionetas, etc. Con su obra *The Anderson Project*, en el año 2005, Lepage, viene a reposicionar la construcción de la ficción Cinematográfica, él pretende que el teatro provoque en el espectador las mismas sensaciones que este tiene cuando presencia una proyección cinematográfica. Propone que el teatro debe utilizar los medios audiovisuales para crear un nuevo lenguaje desde la puesta en escena. En *The Anderson Project* (2005), todos los personajes son representados por un solo actor. El relato narra la historia de un dramaturgo canadiense contemporáneo, que viaja a Francia invitado por la ópera de París, para escribir una obra infantil basada en los cuentos *La Driade* y *La Sombra* de Hans Christian Andersen, el montaje pretende transmitir las complicaciones del proceso creativo del dramaturgo y cómo debido a estas dificultades no consigue concluir el texto dramático. La puesta en escena se constituye por una gran pantalla que cierra todo el fondo del escenario y un riel ubicado delante de ella, en primer plano, a través del cual ingresan todos los elementos que apoyan la acción del actor. La obra comienza con el actor de espaldas y sobre él la gigantesca proyección de un acercamiento a su rostro. Las siguientes escenas buscan crear la veracidad de los espacios, en los que deambula el escritor por París. Todas las proyecciones son realizadas con proyectores frontales y las imágenes desarrolladas con la utilización de la tecnología computacional, llevan recortado el espacio donde se insertan el actor y los objetos, todo diseñado para crear la ficción escénica de una proyección cinematográfica (Lepage, 2017). Desde el Montaje de *The Anderson Project*, se puede construir una similitud o influencia con el trabajo de una de las compañías chilenas que será analizada más adelante en este estudio, *La Compañía Teatro-Cinema* que con su “trilogía” cuya primera obra estrenada el 2009, pretende crear en escena la ficción de una proyección

cinematográfica, con imágenes desarrolladas computacionalmente, dejando espacios recortados milimétricamente en la imagen, para que actores y objetos se inserten con la apariencia verídica de ser parte integral de la proyección, pero en Teatro-Cinema, las imágenes van proyectadas en dos pantallas translúcidas, con los actores insertos entre estas, acrecentando la ficción cinematográfica ya que la primera pantalla que separa a actores de espectadores, compone de manera más absoluta el engaño.



6.- The Anderson Project, 2005

## 5. POLÍTICA CULTURAL Y TEATRO EN DICTADURA

La política de la dictadura militar chilena, puesta en marcha con anterioridad al retorno de Griffero (1982), no presenta un único discurso protagónico y coherente que *“establezca las orientaciones doctrinarias y programáticas respecto a lo cultural”* (Catalán, 1986: 5), fundándose y estructurándose desde tres corrientes disímiles y contradictorias entre sí, que originan opciones bastante distintivas en relación a la cultura las que imposibilitan la consolidación de *“un modelo cultural integral y coherente”* (Catalán, 1986: 6). Es en base a estas diferentes posturas discursivas que la acción de la Dictadura se desarrolla en una diversidad de “Políticas Culturales Oficiales” que reproducen las diferencias y contradicciones de éstas, con un elemento unificador en común; *“la exclusión, oposición y negación de las modalidades culturales pre-existentes*

*hasta 1973*” (Catalán, 1986: 7), las que son instauradas en el discurso oficial como una constante que intenta ser restaurada amenazando la identidad y el patrimonio cultural nacional.

Las tres corrientes discursivas según Catalán y Munizaga son: *La doctrina de la seguridad Nacional*, de orientación Fundacional Nacionalista, originada desde los 60s al interior del poder militar, que impone en los primeros años del régimen el proyecto cultural totalizador y autoritario; la tendencia Nacionalista, que se mezcla con el discurso de la Alta Cultura conservadora y elitista, que busca reinstalar los cánones del arte Clásico: La Música Docta, La Ópera, La Pintura Figurativa, La Literatura y El Teatro previo a las Vanguardias. Esta tendencia cobra preeminencia gracias al auspicio de la empresa privada, cuando la tercera corriente discursiva *El modelo Neo-Liberal* se ha instalado con su política de industria cultural, recreativa, masiva y comercial, orientada al autofinanciamiento y al mecenazgo empresarial (Catalán, 1986: 8).

En 1975 cuando la Dictadura Militar chilena tiene “*concluida en gran medida la tarea de control de la disidencia interna*” (Rivera, 1983: 107), las Universidades de Chile y Católica retoman la extensión cultural, detenida por el golpe de estado de 1973. Dentro de la Política Cultural de tendencia nacionalista del gobierno el teatro de la Universidad de Chile pasa a denominarse Teatro Nacional Chileno y el repertorio de ambos teatros está compuesto por obras principalmente extranjeras de carácter “universal”, lo que viene a romper con la tradición histórica del Teatro de la Universidad Católica que desde 1957 mantenía su repertorio exclusivamente con obras de teatro de dramaturgos nacionales. Esto se puede explicar cómo “los primeros indicios del carácter elitista y extranjerizante” así como de la introducción del pensamiento neo-liberal que marca la tendencia cultural imperante en el segundo periodo dictatorial (Rivera, 1983: 106-107). La misma situación ocurre con el Teatro Itinerante Nacional dependiente del Ministerio de Educación que comienza su

gira en 1978 con la obra *Romeo y Julieta* en la traducción de Pablo Neruda (Zegers, 1999: 282). Ramón Griffero se refiere al Teatro Universitario como un teatro detenido en el tiempo en los años 50 con un estilo de actuación y montaje que parece desconocer las vanguardias: *“fui a ver una obra y vi que era un concepto tan, tan antiguo que me encantó porque pensé que era una cita”* (López, 2013: Anexo 116). Su sorpresa es darse cuenta que no es una cita, que la puesta en escena no es un ejercicio contemporáneo de re visitación teatral sino la expresión de una puesta en escena detenida en el tiempo.

El concepto estético de montaje teatral en el país se orientaba principalmente a dos tendencias más o menos acotadas: la de los teatros institucionales y establecidos, los más direccionados por la censura política, que se ajustaban principalmente a una puesta en escena tradicional con “cuarta pared”, ese elemento imaginario instalado en la embocadura del teatro por el realismo, que supone al escenario como una caja separada del público por un muro invisible anulando el contacto entre actor y espectador. La actuación y el montaje iban principalmente hacia el Realismo con algunos elementos de los movimientos artísticos de mediados del siglo. Y el otro teatro llamado de “protesta”, que se ha desarrollado al margen en espacios alternativos y clandestinos en una propuesta estética pre-dictadura, con conceptos de actuación Brechtiana en el distanciamiento, la denuncia y la ruptura de la “Cuarta Pared”.

## 6. EL TEATRO CINEMATOGRAFICO Y LA DRAMATURGIA CINEMATOGRAFICA EN CHILE

La dramaturgia clásica, basada en el texto literario, contempla diferentes etapas de creación y generación de significados. Comienza con el discurso informante del autor quien es el destinador del texto dramático, a ser representado para el público, quien es el destinatario. El público va a recibir esta destinación mediada por el actor, quien recibe la orden de actuar por medio de las didascalias, las que de no estar presentes en el texto se encuentran en el

subtexto de este, y para que este mensaje sea entregado intervienen, el director, vestuaristas, escenógrafos y actores. Teniendo en cuenta que la articulación del discurso teatral no aparece en forma explícita ya que está mediado por los actores que lo profieren en el dialogo teatral por lo que el discurso aparece sin un sujeto porque va fragmentado en el dialogo de los personajes.

*“Los comediantes/personajes son instrumentales en la ilusión referencial, esto es, ellos presentan un discurso que crea sus propias condiciones de enunciación. Pero esto es solo un simulacro, una apariencia, puesto que la situación de enunciación está dada por el contexto o bien por el director de teatro” (De Toro: 7).*

Finalmente el sentido, la semiótica del teatro, se constituye en la puesta en escena, ya que es ahí donde el discurso teatral termina de constituirse, mediado por la propuesta de montaje escénico, éstas son las bases de la construcción del sentido en la escénica clásica, construcción que el teatro más contemporáneo ha querido replantear y modificar con objetivo de crear nuevas dramaturgias, una de las estructuras más utilizadas para la construcción del texto contemporáneo, es la que nace desde la praxis escénica, llamada “Dramaturgia de creación colectiva”: la creación colectiva del texto, implica que el texto y la estructura de montaje, nacen y se desarrollan desde las propuestas creativas de los propios actores, que después representaran el montaje. Para esto en el periodo de creación, durante los ensayos, se toma un tema, texto, libro, etc., los actores toman como referencia o pretexto el tema o la historia y van creando escenas, las acuerdan oralmente para luego escenificarlas frente a sus propios compañeros, o frente al que asuma las veces de director, el que puede ser un director estable o uno de los mismos actores, quien se queda fuera del ejercicio para dar instrucciones, proponer trasformaciones y/o guardar un registro de la propuesta. También esta estructura de montaje puede incluir la presencia de un escritor, que se encarga de ir recopilando de manera escrita lo

propuesto por los actores, se encarga también de revisar el sentido del texto y si es necesario, de completarlo o reelaborarlo; a este escritor se le denomina “dramaturgista”, pero que ya que la creación colectiva no requiere director ni dramaturgo estable, cuando no son requeridos en el montaje, su labor le corresponde a los propios actores; si la creación colectiva incluye un director y/o dramaturgista este o estos, se harán cargo de ir fijando o enriqueciendo el texto y la estructura del montaje, la que se va completando, por medio de las continuas propuestas realizadas en este periodo, hasta culminar con el montaje completo, el que será fijado y complementado con los ensayos, hasta concluir con la representación frente al público.

En el teatro cinematográfico, la ficción de realidad se rinde a una nueva ficción, como en la competencia entre Zeuxis y Parasio, con el espacio de otra ficción instalada dentro del espacio escénico (Bryson, 2005: 31). Aquí el engaño de la apariencia tecnológica y luego el engaño tecnológico se instalan en la escena, es la ficción del cine instalada dentro de la ficción del teatro.

A partir de su regreso a Chile desde el exilio, a comienzos de la década de los ochenta, el dramaturgo y director Ramón Griffero, al margen de los espacios oficiales, comienza a desarrollar una innovadora propuesta teatral que busca integrar al teatro el lenguaje cinematográfico. La primera obra que congrega y define en profundidad su estilo de montaje es “Cinema Utopia” que le significara el reconocimiento nacional con el premio más importante para el teatro de la época, el de la crítica en 1985, y el ascenso desde el *underground* al teatro establecido. En 1987 es convocado por uno de los dramaturgos más importantes de la década, Marco Antonio de la Parra, para dirigir la obra “El Deseo de Toda Ciudadana”, en la que destacó el sello de lo cinematográfico en el juego de luces y sombras que, velando a ratos rostros y cuerpos de los actores aludía directamente a la estética del director de cine Fassbinder “*las sombras horizontales que producen las persianas*” (CADRAGE, 2004/2005: 1).

El mismo año es invitado por el actor y productor teatral Tomas Vidiella para dirigirlo en una particular versión de “El Avaro” de Moliere y su establecimiento se consolida en 1989 al dirigir con todo su despliegue estético en el mismo Teatro que había criticado a su llegada, “El Universitario” poniendo en escena “El Servidor de Dos Patronos” de Goldoni, para el Teatro de la Universidad Católica (Zegers, 1999: 179).

Cinema Utoppia (1985) transcurre en dos épocas contrapuestas; por una parte a mediados del siglo XX, en la escenificación de un antiguo cine con decorados Art-deco: frente a la pantalla se encuentran las butacas donde se desarrolla la historia de un grupo de personajes del Santiago de fines de los años cuarenta que asisten a ver una película futurista cuya trama no entienden del todo. *“Juntando las nostalgias de un viejo cine con una visión desgarrada de un exilio de seres marginales, mostró una propuesta de sensaciones fuertes y quiebres escénicos”* (Zegers, 1999: 178).

La contraparte es la película que transcurre en 1985 (fecha en que también ocurre la obra para el espectador final, el público de la obra), tras de la escena velada y desvelada por un telón que es transparentado por efecto de la iluminación, que simula la pantalla de cine, sucede la ficción cinematográfica. La película actuada en vivo y ambientada en un pequeño departamento, de un subterráneo parisino, relata la historia de un joven chileno exiliado por la dictadura militar, que tiene una relación amorosa con otro joven homosexual y a quien se le aparece el fantasma de su novia chilena detenida y desaparecida en Argentina. La ventana ubicada en el fondo del departamento presenta la vista exterior de una cabina telefónica, en una calle en altura que se proyecta en punto de fuga hacia la derecha. En estos espacios ocurre la narración cinematográfica con escenas simultáneas que se desarrollan utilizando la profundidad de campo que permite el encuadre de la embocadura del



escenario y dentro de este, el marco de la ventana como segundo encuadre de la imagen.

La progresión de la “Dramaturgia cinematográfica” de Griffero llega a su madurez con la puesta en escena de la obra *Río Abajo*, que se estrena en el Teatro Nacional en 1995, como iniciativa de establecer un repertorio de dramaturgos nacionales, por primera vez desde la dictadura. El texto narra las vivencias de un grupo de personas que vive en un edificio de tres pisos en una zona de pobreza en la ribera del río Mapocho, ambientada en contemporaneidad a la época del montaje. Griffero se vale de esta historia para intentar una radiografía sociopolítica del país. *“Río-abajo aborda la radiografía de un Chile de fin de milenio, del Chile post unidad popular post Pinochet. Situado ya en el remanso de un edificio “olvidado” a las márgenes de un río contaminado”* (Griffero, 2013: 1). Son los abandonados, los excluidos, para quienes el retorno a la democracia no implica ninguna evolución en su situación social. Escenográficamente se representa como un edificio, constituido de seis rectángulos superpuestos con una escalera en el centro; cada rectángulo representa un departamento, con mobiliario e iluminación naturalista; la zona frontal de la escenografía, pasa a ser el espacio abierto a la calle y desde la corbata (el borde del escenario) se ubica el río imaginario. En esta escenografía el concepto de “Dramaturgia Cinematográfica” se evidencia al comienzo de la obra, cuando el muro frontal que cubre el edificio se desplaza dejando ver el interior de cada rectángulo-departamento, como en una escenografía de cine, donde el ojo del espectador toma el lugar de la cámara, pudiendo deambular entre las escenas simultáneas sin un muro que lo impida.

En el año 1999, “El Húsar de la muerte” la filmación más importante del cine mudo chileno, realizada en 1925, es llevada a la escena teatral, por la compañía “La Patogallina Cinemascope”, respetando y reelaborando el lenguaje cinematográfico desde la puesta en escena teatral, en una estructura

similar a lo que hace Griffero con “Rio Abajo”, sin utilizar proyecciones, pero en este caso, utilizando un solo rectángulo tridimensional, lo que representa también, el retorno al encuadre del teatro clásico o la pantalla de cine, lo que también asimila el montaje, a la estructura de “Cinema Utoppia”, aunque aquí sin el efecto de la transparencia, esta estructura va a ser utilizada tanto en su parte frontal, como interna, al descorrerse el cortinaje; como el espacio de representación tridimensional de la reconstrucción fílmica. Un elemento especial que incluye el montaje, es la utilización de la zona lateral y superior por parte de los mismos actores para la creación de trucos y elementos de la filmación cinematográfica a la vista del público llevando al espectador a dos espacios de la ficción el encuadre de la película y el espacio de alrededor de esta donde vemos la creación de los trucos y efectos, como si asistiéramos al unísono, a la filmación y proyección de la película.

A fines de los años ochenta nace la compañía de teatro “La Troppa” creada por tres ex compañeros de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile, Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal. Sus obras son la adaptación a textos teatrales, tanto de cuentos como novelas de carácter universal. Sus montajes introducen elementos fotográficos, cinematográficos y del comic, tanto desde la actuación como, en la propuesta escenográfica (Memoria chilena: 1), utilizando por ejemplo: el encuadre ficticio de una fotografía o proponiendo la idea de un acercamiento, a través de la utilización de la iluminación, agregando viñetas del comic. Utilizando también muñecos o marionetas y elementos escenográficos a gran escala, las acciones dramáticas están siempre apoyadas visualmente privilegiando el lenguaje por sobre la palabra, consagrándose como indica Pedro Labra, en *“el prestigio de ser una de los jóvenes conjuntos independientes más originales e imaginativos del “teatro visual”*, (Labra: 1993, 1, anexos).

Aunque el elemento foto-cinematográfico está presente en todo el trabajo previo de la compañía “La Troppa”, es su obra Gemelos, la que incluye el nexo con la “Dramaturgia Cinematográfica” que desarrolla Griffero. La obra estrenada en 1999, es una adaptación colectiva de la novela “El Gran Cuaderno” de Agota Kristof; aquí la puesta en escena y la narración es creada y concebida desde la ubicación en escena de un “Teatro a la italiana” en pequeña escala, pero con el espacio preciso para la actuación y la manipulación, de los elementos escenográficos por parte de los actores. Es como juguete lleno de detalles, que haciendo referencia a la arquitectura teatral concebida por Andrea Palladio, nos resume el proceso de progresión del equipamiento del “teatro a la italiana”. La obra resume y completa todo el trabajo previo de la compañía, utiliza muñecos, títeres, efectos lumínicos, complejos desplazamientos y transformaciones escénicas, como cuando vemos abrirse y cerrarse un gigantesco obturador de una lente de máquina fotográfica tras el que se van componiendo, actoralmente, fotografías, que buscan resumir parte del texto. Este montaje tiene dos escenas que nos remiten al dispositivo “Dramaturgia Cinematográfica” Grifferiana, ambas creadas sin proyecciones y con la utilización de iluminación, la escena final cuando los hermanos se despiden, separados por una pantalla de tela traslúcida, por efecto de la iluminación, la que permite y utiliza el efecto cinematográfico, para acentuar el distanciamiento y desaparición del hermano que se marcha, con la separación de ambos creada por la pantalla, que permite difuminar su imagen hasta desaparición por efecto de la iluminación, que va disminuyendo lentamente. La escena que utiliza con más potencia el dispositivo cinematográfico, es cuando los hermanos van a pescar: aquí en un recorte rectangular, desarrollado en la parte inferior del pequeño teatro, ocurre la escena, en que vemos, un espacio tridimensional que presenta, por efecto de la iluminación, la apariencia verídica del agua, los pies y las manos de los hermanos pescando, en un pez marioneta de apariencia real. La narración le recuerda al espectador que lo que sucede es teatro, pero un teatro

contemporáneo que utiliza el recurso escenográfico para crear una ilusión que deambula entre el teatro clásico, la fotografía y el cine.

La compañía de teatro “La Troppa”, se separó el año 2005 y dos de sus tres miembros, la pareja conformada por Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal, remontaron “Gemelos”, con su nueva compañía “Teatro-Cinema” y después de un nuevo periodo de itinerancia mundial, estrenaron en el año 2009, la obra Sin Sangre, una adaptación de la novela del mismo nombre, del escritor Alessandro Baricco. El texto se estructura desde la historia de una mujer que busca vengarse del hombre que asesinó a su hermano y a su padre, 40 años antes. Esta primera obra de la compañía da comienzo a una trilogía que continuara con los montajes de El Hombre Que les Daba de Beber a las Mariposas en el año 2010, para culminar con Historia de Amor estrenada el 2013. En los tres montajes el elemento central de la narración es la proyección, que busca crear a vista del espectador, la ficción completa de estar asistiendo a la presentación de una pieza solamente fílmica; para este efecto el elemento central de la escenografía son dos pantallas frontales y sucesivas, instaladas en escena, los actores situados entre ambas pantallas se adaptan, escena a escena, a las proyecciones frontales, ubicándose en el espacio en que la imagen proyectada esta recortada, lo que permite su inclusión como parte de esta imagen, creando el efecto de que todo está proyectado en escena, la pantalla posterior funciona por retro-proyección lo que crea el efecto de fondo tridimensional, los pocos elementos ubicados en escena se trasladan por intermedio de los propios actores o de tramoyas que los ubican en el espacio exacto de la próxima escena proyectada y actuada, las imágenes son creadas con la tecnología de programas computacionales. La efectividad del engaño permite que al entrar en la convención desaparezca el teatro, y los actores gracias a la habilidad técnica del diseño y los elementos tecnológicos, parezcan estar proyectados como parte de la misma película, *“podemos darnos cuenta que lo que nunca pude entender era una obra con personajes de carne y hueso que salen de la*

*proyección-panel-pantalla para saludar y agradecer*” (Arriagada, 2009: 2). Se disuelve ahora cualquier barrera que antes hubiese existido entre teatro y cine.

Si bien en los seis montajes de las cuatro compañías, existe un equilibrio entre la narración y la potencia del dispositivo visual y escenográfico, es difícil concebir el desarrollo de la pieza sin éste, que pasa de ser un complemento a ser el vehículo desde donde nace el relato de la estructura dramática.

## IX DESARROLLO

### CAPITULO 1° CINEMA UTOPIA

La irrupción de Ramón Griffero en la escena teatral nacional viene a proponer la construcción del relato desde la imagen visual por sobre la del texto, tomando y trasladando al teatro la estética y la narración cinematográfica, que es reproducida desde la ficción ilusoria del diseño teatral, el que por primera vez en la historia del teatro chileno se estructura desde la escenografía como elemento central de la narración, en una relectura de la estética del montaje como discontinuidad en el flujo soberano de la historia (Didi-Huberman, 2008: 120). ¿Pero de qué manera un retornado del exilio consigue desarrollar y poner en escena un teatro de oposición y vanguardia en medio de un régimen dictatorial?

A comienzos de los años 80 la fricción entre el modelo económico en crisis y la disidencia interna, va a abrir brechas en el discurso oficialista y se empieza a producir un proceso de apertura cultural que permite la aceptación de algunas expresiones del arte disidente y que artistas antes censurados aparezcan o ingresen a desarrollar actividades en los medios oficiales. Así se *“desata un movimiento hacia un largo proceso de reconstrucción cultural, que obliga a aceptar la diversidad en el presente y releer el pasado, a recomponer la imagen de un país que ya no se reconoce en los espejos que poseía”* (Rivera, 1983: 146). Estos elementos se dan combinados con la gran necesidad de expresión disidente, reprimida por largo tiempo por el aparato dictatorial. El retorno de artistas exiliados y la disidencia política que comienza a aparecer en las protestas callejeras contra la dictadura, van a permitir una renovación de la expresión en espacios alternativos.

En este contexto, desde el espacio alternativo ingresa Griffero y su compañía de Teatro Fin de Siglo en la escena teatral chilena, con la obra *“El Recuerdo de*

*un Hombre con su Tortuga” (1983) (era una obra de un exiliado que recuerda un circo que tuvo y en este circo como lo persiguieron, le envenenaron los perros, etc.” (López, 2013: 3). En la sala de Teatro Moneda, que le es facilitada por la actriz Puri Durante y debido a que la situación político-económica no les permite publicitar abiertamente sus montajes deciden regalar todas las entradas a la Vicaria de La Solidaridad, lo que Griffero identifica como un acto de resistencia política. Ese era el público al que él y su compañía querían dirigirse, “no me interesaba vender tiquets, sino transmitir ideas resistir junto con la demás gente” (López, 2013: Anexo, 107); con esta acción consiguen llenar la sala en casi todas las funciones. Posteriormente se traslada a un lugar absolutamente marginal a la escena teatral y al público establecido, un galpón ubicado en la calle San Martín entre los prostíbulos, cerca del terminal de buses, la CNI y la Cárcel Pública. Denominado “El Trolley” por pertenecer al sindicato de ex conductores de los Trolebuses santiaguinos, un “...rincón de la contracultura que se movía en la trastienda del gobierno militar” (Gavilán, 2012: 18) y fue centro de desarrollo de renovadas tendencias culturales principalmente de carácter teatral, un sencillo salón de actos que cobra otra dimensión, ya que gracias a esa misma sencillez, como a su condición de ser poco visible y marginal posibilitó la práctica, el desarrollo y la puesta en escena de proyectos culturales, fuera de los márgenes de la censura de la dictadura militar.*

*“el espacio del trolley se transforma realmente en lugar de resistencia y gracias a las fiestas y todos los eventos que se realizaron permitió que tuviéramos los dineros para producción porque estábamos con ganas de grandes producciones y en esa época no había FONDART... no había nada” (López, 2013: Anexo, 106).*

Así entre performance de teatro, intervenciones de danza, poesía y literatura , exposiciones e instalaciones de artistas plásticos como Bruna Trufa y recitales de bandas emergentes como Los prisioneros, el pequeño lugar va a congregarse

un público transversal, ávido por reflejarse en las palabras y las imágenes ocultas tras el velo de la censura, aunque eso significara ser encarcelado y quedar inscritos en la lista negra del aparato represivo, porque muchas veces la policía interrumpía las funciones y no solo se llevaban a todo el público sino que además tenían una cuenta precisa de quien y cuanta gente asistía a las funciones. Aunque se percibiera el proceso de apertura ya reseñado, no significaba que el poder hubiese bajado las armas, la persecución, el control y la censura no habían cesado,

*“cuando nos allanaron el mayor quiso hablar con el encargado... y me pregunto ¿Quiénes son ustedes? Y yo le dije no somos comunistas y él me dijo hueón si fueras comunista no tendría que estarte preguntando, ¿Quiénes son? Yo le dije artistas”* (López, 2013: Anexo, 110).

La tipología del artista y la producción cultural de El Trolley, tan distante de lo panfletario y la denuncia explícita, era algo muy hermético y difícil de catalogar para los policías encuadrados en el estereotipo de protesta pre-dictadura. Según Griffero para el gobierno el teatro nunca fue una amenaza y aunque los seguían, amenazaban telefónicamente y en una ocasión les destruyeron la escenografía, eso no los detuvo; denunciaron los acosos en la Vicaría de la Solidaridad y continuaron funcionando hasta el Plebiscito. Para la policía era más sencillo acosarlos esperando que el temor los anulara obligándolos a cerrar, pero Griffero viene de la libertad de la neo-vanguardia europea, el exilio en Bélgica le permite constituir y poner en escena su estilo de montaje para un público principalmente conformado por chilenos también exiliados, *“las primeras obras que estrene en Bruselas en realidad, estaban más dirigidas al público chileno... tenían que ver más con una resistencia en el lugar mismo que estarlas mostrando en Bélgica”* (López, 2013: Anexo,104). Como no le parece valedero continuar con la denuncia a la distancia, apenas le es posible retorna decidido expresarse con libertad a ejercer y mostrar en Chile su resistencia, con



menos temor que los artistas que acá sobreviven desgastados por la censura, el enclaustramiento y la dilatada lucha *“uno venía de afuera y afuera ya el comunismo no existía casi y en Chile se seguía matando gente por ser comunista”* (López, 2013: Anexo, 108). Además en esa época comenzaban las protestas contra el gobierno y cerrarlos sería más escandaloso, tendrían más difusión, más personas se enterarían de lo que allí está sucediendo, el mensaje contracultural se extendería, así que mantenidos en la marginalidad no representaban una gran amenaza. En la visión de Griffero tanto en dictadura como ahora, mientras no se pueda ejercer una publicidad en los medios masivos, la censura se sostiene, *“entonces bajo el régimen, bajo la Cultura de Mercado, no hay libertad de expresión porque no hay difusión, la dictadura entendía eso perfectamente”* (López, 2013: Anexo, 111).

Así desde su retorno a Chile del exilio en 1982, Ramón Griffero decidido a ejercer su denuncia desde el interior del régimen dictatorial, desarrolla su innovadora propuesta teatral desde la instalación de la “Dramaturgia Cinematográfica” que busca renovar la puesta en escena, incorporando al teatro el lenguaje y la estética cinematográfica. El montaje de *Cinema Utoppia* en 1985, construye y desarrolla en profundidad el estilo cinematográfico. Esta obra le significó el ascenso desde el *underground* del teatro chileno y el premio de la crítica. Griffero refiere el origen de *Cinema Utoppia* y de la “Dramaturgia Cinematográfica”, a su tesis de la Carrera de Teatro en la Universidad de Lovaina. Luego de estudiar cine en la misma universidad, decide estudiar teatro para dirigir a los actores en sus filmaciones, pero como se le hace complicado realizar una extensa tesis en francés, propone un trabajo creativo, utilizando un cortometraje que había realizado en la Escuela de Cine al que le intercala escenas actuadas en vivo.

*“a continuación de la obra de cine seguía el teatro y después volvía al cine y después volvía al teatro y después volvía al cine y después volvía al teatro y ahí completaba un*

*largometraje Cinema-teatro y de hecho el afiche decía “Cine Teatre, Cine Teatre, Cine Teatre”* (López, 2013: Anexo, 104).

El estreno del montaje coincide con el “Caso Degollados”, el rapto y asesinato de Santiago Nattíno, José Manuel Parada y Manuel Guerrero, quienes son asesinados por la DICOMCAR de carabineros, con lo que el Teatro Fin de Siglo decide amplificar la denuncia utilizando la foto del diario en la difusión de la obra “nuestro afiche Cinema-Utoppia es el anuncio de los degollados con nuestro timbre Cinema-Utoppia encima” (López, 2013: Anexo, 108).



7.- Cinema Utoppia, remontaje 2009

La obra transcurre en la simulación de un decadente cine santiaguino, a cuyas funciones asiste un pequeño grupo de espectadores frecuentes, para quienes la intimidad de esta sala representa el único espacio de distención e interacción social. Son cinco personajes alienados y cargados de traumas, una luminosa niña con síndrome de Down y un marinero de franco que aparece solo en una de las jornadas. Ellos van siguiendo la proyección en capítulos, a la manera de las matinés de la época, de una extraña película que la mayoría no entiende pero aun así asisten cada jornada tratando de dilucidar su trama; frente a ellos, en un pequeño escenario, se ubica una pantalla de cine dentro o tras de la cual acontece (actuada en vivo) una película ambientada en el año 1985 que narra

la historia de Sebastián, un joven chileno exiliado en París, quien sufre por su novia detenida desaparecida en Chile, mientras mantiene una relación con un joven estudiante de cine. En un diminuto espacio, se encuentra escenográficamente construida, pero buscando crear la ficción de una proyección cinematográfica, parte de una habitación a través de cuya ventana podemos ver un fragmento de calle y una cabina telefónica. En estos tres espacios se desarrollan escenas simultáneas, destacando, por efecto de mayor iluminación, las situaciones de importancia narrativa para la propuesta de montaje. Un telón de velo italiano cierra “el espacio de proyección”, lo cual permite, por utilización de efecto lumínico, hacer aparecer o desaparecer lo que ocurre tras la pantalla, creando de esta manera el efecto cinematográfico. El espacio escénico que recrea el cine se oscurece mientras los actores que se encuentran en éste se sientan para transformarse en espectadores; una proyección con el título de la película enciende la pantalla, mientras se ilumina el escenario ubicado tras ella, transparentándola por completo; así los actores comienzan a representar la ficción cinematográfica. Tras la escena del público del cine se ubican las butacas del público real y, al descender la luz de la sala de cine, ambos se unen en un solo público presenciando la escenificación de la película, espectadores de los espectadores en un mismo engaño cinematográfico.

En *Cinema Utoppia* y en la obra posterior de Griffiero, es difícil concebir la narración y desarrollo de la pieza sin la concepción espacial del diseño teatral, el cual, en la Dramaturgia Cinematográfica, pasa a ser el eje imprescindible desde donde se articula la estructura dramática. Que desde la ilusión de la imagen cinematográfica, propone un distanciamiento que le permite poner en escena lo indecible, lo que la censura política y la vigilancia comunicacional del aparato represivo dictatorial no aceptaba, “*el arte según Brecht desmonta y vuelve a montar la historia para mostrar su tenor político*” (Didi-Huberman, 2008: 131).



8.- Cinema Utopia de Griffero, remontaje 2009

La acción dramática se divide en cinco escenas presentadas como cinco días de función en el Cine Valencia, el *Día Uno* se inicia con el fin de una proyección cinematográfica, a medida que los espectadores se van retirando, la acción va presentando las características de los personajes y se anuncia la próxima cinta. La escena concluye con la premonición de El Acomodador: *“Utopia, ahora capaz que se vuelva a llenar la sala... (SE ESCUCHAN GEMIDOS, SE ABRAZA AL CARRETE) Dónde están... vengan ahora, vengan ahora a llorar y a clamar justicia”* (Griffero, 2013: 6).

La escena del cine escenográfico se utiliza para narrar la situación de los exiliados y los detenidos desaparecidos a partir dos supuestos: la distancia velada de la pantalla de cine, y la proyección cinematográfica de procedencia foránea por su ambientación en Francia. Se presenta en cinco capítulos, en 5 días distintos, a la manera de las series de acción de las antiguas matinés cinematográficas. El protagonista de la película representa al expatriado que vive entre la añoranza del retorno y la incertidumbre de lo que ocurre en la Patria detenida y desaparecida como su novia, *“Sebastián: ... Devuélvanmela que era mía, devuélvanmela. No te quedarás tranquilo tirano de utopías, no te quedarás tranquilo tirano del Nuevo Extremo... Devuélvanmela que era mía devuélvanmela...”* (Griffero, 2013: 24). La presencia de ella en este mismo

espacio permite representar las detenciones y violaciones a los derechos humanos acaecidas en Chile a modo de recuerdos o reconstrucciones mentales del protagonista, utilizando el concepto de flashback cinematográfico; mientras Sebastián duerme tras la ventana se observa a unos personajes de lentes oscuros que se esconden en las sombras para atrapar al fantasma de la novia detenida desaparecida, que emerge en varias ocasiones en el sótano. Sus apariciones reviven el dolor y son la remembranza de todo lo perdido y extrañado: la patria, la madre, lo querido e inasible por la distancia y la imposibilidad del retorno. Sebastián carece de trabajo y recursos económicos y en parte es socorrido por su amigo Esteban, pero lleva meses sin pagar la renta por lo que accede a la petición de su casero de representar con él una escena sadomasoquista, como forma de pago. Con este casero -que se viste de mujer para la representación- y un prostituto que le presta servicios, el protagonista ingresa en la adicción a la heroína y los tres actúan en la filmación de una película de Esteban, el estudiante de cine.

El protagonista representa al propio autor, quien vive exiliado en Bélgica, en un sótano muy similar al de la escenografía de la película, mientras comienza a trabajar en teatro con Herbert Jonkers, arquitecto belga quien fue el escenógrafo de todos sus montajes, hasta su muerte el año 1997, quien además de llevar a la tridimensionalidad las ideas de Griffero, impone el estilo retro de la arquitectura modernista Art-deco y Bauhaus en sus escenografías.



9.- Cinema Utopia de Griffero, remontaje 2009

Los solitarios y decepcionados espectadores de la película: El Acomodador quien nació en la sala y sin haber salido nunca de esta, se ha alimentado y constituido de las películas; La Señora, una mujer mayor que se mantiene esperando al único hombre que la beso en esa misma sala, su sobrina Mariana que padece síndrome de Down. El Señor del conejo: un hombre solitario y decepcionado del amor que ha volcado todos sus afectos al conejo que lleva en sus brazos, Estela, que suple con cabritas la ausencia del amor encuentra su última posibilidad en Arturo, otro decepcionado que se contenta con embriagarse en la oscuridad del cine, ambos intentan un romance, pero Arturo no se atreve a arriesgarse nuevamente. El Día Tres aparece por única vez El Marino: como nos indica Griffero en la descripción de personajes: es un marinero aburrido en día de franco, pero con el irrumpe la dictadura en la sala de cine, no es solo un uniformado, sino la expresión del cinismo; en referencia a Mariana dice: *“...entre nosotros, a esas tontitas habría que matarlas apenas nacen, por lo fea, y la molestia que son...”*, todo lo que dice esta fuera de lugar en la atmosfera que se ha construido, cuando El del Conejo le dice que el suyo no es un conejo cualquiera El Marino responde. *“Hágalo escabeche y va a ver que es conejo no más.”* (Griffero, 2013: 15). En su texto final se muestra la incubación de la violencia militar de la dictadura *“Yo voy a contarles lo que hacíamos nosotros los sábados, como estábamos acuartelados, agarrábamos*

*un balde y lo llenábamos de orina y mierda, luego íbamos a la calle y agarrábamos al primero que iba pasando, y le metíamos la cabeza dentro del balde. Putas que lo pasábamos bien...".* La aparición de este personaje es el anuncio del quiebre en la situación, el clímax que se desatará al siguiente día, después de la función. Arturo le refiere Al Acomodador despidiéndose: *Para mí la utopía ya se terminó, no necesita ver el final, lo de Estela "... no fue más que un brote destinado a secarse, como el último estertor de alguien que agoniza... ¿Entiendes?* (Griffero, 2013: 25). La jornada concluye con el lamento por la muerte del conejo atropellado. Los personajes del cine son la representación y crítica del inconsciente colectivo nacional. Ellos intentan dialogar, quieren establecer relaciones, pero no pueden comunicarse, porque están anulados por el miedo, por eso presencian sin entender del todo lo que se exhibe, sobreviven en la negación, detenidos en el tiempo. Dentro del cine de fines los años cuarenta como si ningún cambio social hubiese ocurrido; los únicos que entienden lo que sucede en la pantalla son El acomodador quien desde el comienzo de la obra nos habla de los fantasmas de sus amigos muertos esperando justicia y de sus premoniciones pero, en una reinterpretación de la troyana "Casandra", los demás no están presentes cuando él hace sus predicciones, excepto Mariana la niña con síndrome de Down, que enamorada del protagonista se convierte en su cómplice. Así son puestos a prueba, remecidos por la película, desde lo que parecen no entender, pero que sucede frente a sus ojos, en una cotidianeidad construida desde el ocultamiento de la realidad, reflejando al espectador final mediatizado por la censura y la acción sedante del aparato publicitario de los medios oficiales.

El título del día final es El Drama de Estela, quien llega radiante como una adolescente enamorada y al darse cuenta que nadie ha llegado, que Arturo no regresara, trastornada sale corriendo del cine. La única que asiste a ver el último capítulo es Mariana, quien sentada junto a El Acomodador presencia el suicidio de Sebastián luego de ser acorralado por la policía, como cierre al

juego dramático cinematográfico, aparecen dentro de la película: La Señora, El Señor del Conejo y Estela quienes luego de acercarse a la camilla la siguen en procesión, ¿han sido absorbidos por la película o tal vez comienzan a enfrentar la realidad? La escena culmina con Esteban el amigo de Sebastián que al quedar solo en la habitación comienza a proyectar en el muro, la película que filmó, así el dramaturgo concluye con la exhibición de una película real ubicada dentro de la ficción cinematográfica.

De esta forma Griffero instala en escena una superposición de tiempos e imágenes que se tocan, componiendo una nueva imagen que *“lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura”* (Benjamin, 2005: 465), deteniendo el tiempo para hacer confluír todas las imágenes en la lectura de una nueva imagen, *“Y el montaje llamado cinematográfico, nacido en la escena, un continuo asociar de situaciones pasadas y presentes, reales e ilusorias, negando constantemente la asociación, pero que va manteniendo la acción... en el vivir...”* (Griffero, 2013: 6)



10.- Cinema Utopia de Griffero, remontaje 2009

Con respecto a la actuación y la construcción del texto dramático, Griffero propone una discontinuidad con el discurso y la estructura teatral establecida, alejándose del realismo y del sistema de producción imperante, para reconstruir el drama desde la superposición de las escenas en la actuación, en la sumatoria de lecturas, creando una nueva lectura que el espectador tiene la



tarea de componer: “el autor se convierte en productor en la medida en que no se contenta con crear una obra inédita sino que hace de su obra una posible contra-información, un pensamiento inaudito” (Didi-Huberman, 2008:147). El artista que produce se transforma en alguien que aprovisiona el aparato de producción, transformándolo. Al constituir al espectador no solo en receptor sino que en emisor de una nueva lectura e imagen dramática, lo convierte en partícipe del rito y la comunión, que Artaud propone como elementos básicos en el nacimiento del teatro y, según él, perdidos por los procesos de civilización que modelan al hombre en base a sistemas (Artaud, 2006: 162).

Griffero destaca la necesidad de poner en escena temáticas de la identidad y cultura nacionales, la política y la contingencia social, desde donde la obra busca instalarse como lectura o lecturas de Chile. De esta forma la escenografía está relacionada conceptual y directamente con la recepción de la historia, en el engaño posmoderno, donde la realidad se rinde a una nueva ficción, la Dramaturgia Cinematográfica instalada en la escena, es la ficción del cine instalado dentro de la ficción del teatro.

En conclusión, Griffero nos muestra con Cinema Utoppia, la percepción crítica de un país que atemorizado y reprimido se ha visto obligado a replegarse a un pasado cultural que lo restringe y aliena, imposibilitándole reconocer la trama de su propia historia reciente. La implantación de la Economía de Mercado con el pensamiento Neo-Liberal de autorregulación cultural y la tensión provocada por la dictadura militar con su acción político represiva da paso a un proceso de transformación, apareciendo un nuevo camino expresivo desde el teatro que se propone hacer el relato de una manera nunca antes vista en la escena nacional, poniendo el énfasis de la narración desde la imagen, que llega a cobrar preponderancia por sobre la palabra del texto escrito, “la vanguardia teatral ha hecho dar un paso decisivo a la teoría, al plantear claramente que la puesta en escena es lugar de la producción del sentido” (Pavis, 1998: 20).

## CAPITULO 2° RIO ABAJO (Thunder River)

Diez años después del estreno de Cinema Utopia, en 1995, Griffero vuelve a sorprender con nuevo giro estético de la “Dramaturgia Cinematográfica” ya en democracia y dentro del circuito del teatro establecido, es convocado por el Teatro Nacional Chileno, que se propone desarrollar un repertorio de dramaturgos nacionales contemporáneos, los que en su mayoría, fueron especialmente vetados en los teatros institucionales durante la dictadura. En este contexto los otros dos dramaturgos Chilenos convocados para el año 1995 son: Marco Antonio de la Parra con “Ofelia o la madre muerta” y Pablo Álvarez con “La catedral de la luz” (Zegers, 1999: 309).

Según el propio Griffero refiere:

*“Cuando el teatro Nacional me solicitó un texto para la programación de su repertorio 1995. Surgieron dos necesidades; una, que la obra a ser escrita debería hablar de nuestra historia reciente pero también de nuestro presente; Ser el estado anímico, la radiografía teatralizada de nuestro vivir: La segunda. Que esta pudiera explotar las capacidades espaciales del escenario”.* (Griffero, 2013: 20)

En una primera versión la narración, se situaba desde la contraposición entre las historias de vida de los jóvenes, en la zona alta y adinerada del río Mapocho y los de la parte baja y pobre, haciendo del río y su borde el nexo conector de las dos realidades, utilizando como referente de la sociedad contemporánea el formato de la teleserie chilena, para la estructura dramática de la obra, a modo de tomas cinematográficas cortas, con escenas múltiples y en diversos escenarios, lo que se hizo muy complejo de representar;

*“Y de esa historia quedó solo un joven frente al río y sus apariciones. (Un niño ahogado, especie de principito reencarnado en un escolar - el recuerdo de las protestas- sus aventuras amorosas etc.) Junto a sus amigos, vecinas, que merodeaban*

*la orilla de este río. Lo que correspondió a la primera parte de la obra actual” (Griffero, 2013: 20).*

La espacialidad de la obra, la estructura escenográfica que va a permitir el desarrollo y la construcción de la historia, provino de un trabajo realizado por Herbert Jonckers (el diseñador teatral que trabajó con Griffero desde sus primeros montajes en Bélgica) y Griffero, para una acción de arte dentro del contexto de las fiestas Spandex en el Teatro Esmeralda de Santiago, donde construyeron con andamios la representación de un edificio de tres pisos en el cual se sucedían escenas simultáneas, *“Así el lugar de esa breve representación, aquel bloc, emergió como lugar espacial que daría la unidad a la obra. Reincidiendo en el esquema de hacer el lugar de donde se narra la metáfora de una nación” (Griffero, 2013: 21).*

La Puesta en escena de la obra "Río- Abajo" (Thunder River), que recibió los Premios Apes 1995 como mejor montaje, mejor dirección, mejor dramaturgo y mejor diseño integral. Se desarrolla en la escenificación teatral de un edificio de tres pisos, con dos departamentos por cada piso (en referencia a los antiguos bloques de departamentos), ubicado frente al río Mapocho, en algún lugar de pobreza y abandono social, de la zona poniente de Santiago. *“Paradójicamente, la cara visible y evidente del edificio revela el rostro oscuro e innombrado de un Chile exitoso, presente a veces solo en la feroz crónica policial de los diarios y sobre todo de la televisión” (Piña, 1995-2010: 238).* El relato presenta el acontecer de sus habitantes, tres adultos, cuatro jóvenes y el fantasma de un escolar que emerge del río en que se ahogó, ellos son la representación de los olvidados del sistema, que en situación de periferia espacial y social intentan sobrevivir en una incipiente y hostil democracia.

*“Río Abajo devela comportamientos velados y nos entrega la anti imagen del Chile noticioso, la anti imagen de un consenso. Pero en esa apariencia "negativa" se rescata*

*y surge el subtexto del bien. " La humanidad" como frase cliché "sobrevive en el más allá del todo"* (Griffero, 2013: 22).

La narración está centrada desde interacción entre los personajes, los jóvenes quienes se presentan desde la ilusoria posibilidad de encontrar un futuro distinto en oposición y falta de comunicación con los adultos, que sobreviven o tratan de reconstruirse desde la dificultad de estar sujetos y ligados al pasado político reciente, el fantasma del escolar ahogado, viene en representación de las protestas y los cadáveres de los opositores a la dictadura, que habrían lanzados al río los primeros días de la dictadura, *"Donde de alguna manera los habitantes de su pasado y presente llevan el karma o la marca de su vivencia histórica"* (Griffero, 2013: 21). Ellos representan el retrato la transformación histórico-política de la nación, desde los resabios de la dictadura, con la incipiente inconformidad y decepción, por el anhelado cambio, que la llegada de la esperada democracia no representó para todos. *"Ahí cohabitan los que sobreviven y reelaboran las culpas del pasado, aquellos que ya un nuevo orden político considera innecesarios".* (Griffero, 2013. 21).

La propuesta escenográfica del montaje esta principalmente desarrollada desde la construcción de un relevante volumen central, que representa un edificio de tres pisos, con seis departamentos y una escalera en medio de todo el volumen. Cada uno de los seis departamentos del edificio representa una habitación construida de manera realista y a una escala que propone a la vista público, la apariencia del espacio real, ambientados según las características tipológicas de cada uno de los personajes que los habitan y construido de manera que los actores puedan utilizarlo como lugar de acción realista, en el espacio interior de los departamentos. Para construir la apariencia de veracidad, cobra vital importancia la atmosfera creada por el diseño de iluminación, el que utilizando dispositivos lumínicos ocultos de la vista del espectador construye la atmosfera, permitiendo la visibilidad pero dando la apariencia de provenir de los elementos

lumínicos ubicados en escena, como lámparas, ventanas y puertas. Este concepto de iluminación naturalista, se denomina “Motivación” y busca hacer creer al espectador que la luz es real, al inducirle la sensación de que proviene desde esos objetos, aunque en realidad, son focos ocultos en la escena (López, 2000: 35,36). El espacio ubicado delante del edificio representa la calle, la ciudad el exterior y finalmente el borde del escenario, la altura que divide en el teatro convencional. La zona de actuación del espacio de los espectadores se ubica el borde del río, y el río, que es creado por efecto de la actuación y la imaginación del público, está imaginariamente constituido en el espacio de los espectadores. *“La unidad del lugar facilitó los saltos narrativos (elipsis) temporales sin justificación”* (Griffero, 2013. 21).



11.- Rio Debajo de Griffero, 1995

Al comenzar la obra, el muro frontal que da la apariencia de sólida fachada, se descorre, permitiendo la vista completa de cada uno de los espacios, para que el espectador pueda visualizar todo lo que ocurre en el interior, como una multiplicidad de set cinematográficos, puestos unos sobre otros y funcionando al mismo tiempo o de manera alterna para que el público pueda recorrerlos con su vista en reemplazo de la cámara cinematográfica:

*“Es como juntar fotografías de situaciones que tienen continuidad de relación interna. Pero no temporal. Como el “leer” un álbum de fotos. Familiar. Y dado que la historia es la de nuestra familia esta sé auto explica sé auto refiere.”* (Griffero, 2013. 21).

Ya que Griffero denomina como “Dramaturgia Cinematográfica” a la estructura de su creación teatral, lo cinematográfico no solo aparece en el montaje, sino que viene concebido desde el texto, que como un guión de cine, además de describir de flashback a la aparición rápida de regresos en la estructura temporal del texto, en vez de los actos teatrales la obra se divide en “secuencias”.

La primera secuencia escena I, comienza con el edificio en penumbras: Waldo el protagonista se encuentra al borde del escenario como de costumbre, como todas las noches (según se deja ver en la continuidad del texto), monologando con el río, que fluye imaginariamente al comienzo de la platea. Él es hijo de un detenido desaparecido, vive en uno de los departamentos junta a su madre, no estudia, no trabaja, no tiene ninguna esperanza ni proyección de futuro, tampoco expresa rencor por su orfandad, postura política o deseo de venganza; de hecho traiciona la memoria de su padre cuando se deja captar para traficar drogas por un ex CNI, quien es socio en el narcotráfico con el vecino del departamento del frente, también ex CNI e involucrado en la desaparición de su padre. No aparece interesado en el dinero, ya que cuando gana su primer sueldo lo gasta todo en regalos para los habitantes del edificio, tampoco se interesa en el negocio ya que en su segunda jornada de traficante se descuida y termina siendo robado por un supuesto cliente; él es la imagen representativa del “no estoy ni ahí” que en los 90 aparece como epíteto de la manera de ver el mundo, de un nuevo perfil de adolescentes, que parecen constituidos desde la decepción y sienten que no hay nada que hacer ni porque luchar, donde el vivir significa estar, pero no estar en ninguna parte. Luego aparece Lorena es una joven con sobrepeso, amiga de Waldo, quien vive sola en el tercer piso del

edificio, y está en la búsqueda constante de un amor romántico, que borre el recuerdo de las reiteradas violaciones que sufrió por parte de su padre en la infancia. Busca ansiosamente sentirse amada y protegida, pero todos los jóvenes que conoce la abandonan o tratan de aprovecharse de ella; termina siempre sola, exceptuando la compañía de sus tres amigos, su sobrepeso representa una protección inconsciente un escudo que la aleja de ser solo deseada y no amada; siempre lleva consigo a chip, un oso de peluche que considera su mejor amigo y es la representación del retorno a una infancia sin dolor ni violencia. La otra joven protagonista es Marcia quien vive en el edificio, segundo piso a la derecha, junto a su padre ex miembro de la CNI y torturador. Ella solo quiere vivir la vida, está buscando insistentemente a un hombre que la quiera, la mantenga y la tenga como a una “reina”, aunque siempre ha estado enamorada de Waldo, pero sabe que él jamás se comprometerá y que nunca le podrá dar la vida que ella pretende. Marcia por insistencia de su padre termina yéndose del edificio, para vivir con el narcotraficante socio de éste, deja de lado a sus amigos y termina convirtiéndose, a manos del “Narco”, en prisionera y víctima de abuso y maltrato. El último en aparecer de los cuatro amigos protagonistas es Cristian, el joven homosexual que vive solo en el edificio, aficionado a la fotografía tampoco estudia ni trabaja, al parecer recibe algo de ayuda económica de su padre y se lo ve buscando encuentros sexuales por teléfono o utilizando la excusa de la fotografía. Es un solitario aunque no por opción, representa las dificultades estereotipadas de las relaciones homosexuales y la virtud de vivir para sobrevivir.

Los adultos que intervienen en la obra son Eugenia la madre de Waldo (segundo piso departamento de la derecha). Es un personaje retenido en el tiempo, está atada al pasado anterior a la dictadura y se lo pasa el día limpiando el edificio cantando antiguas canciones de protesta y monologando con su marido detenido desaparecido. En ella se representa ese pasado que no se puede cerrar por falta de justicia y de restos o respuestas que permitan

concluir la incertidumbre. Otro personaje es la señora del quiosco, ubicado en la parte inferior del edificio, ella vive entre el recuerdo de su único hijo, quien fue asesinado en una manifestación contra la dictadura y el rencor por el padre de este, un ex agente de seguridad quien escapó luego de embarazarla; ella representa los últimos abusos de la dictadura y las dificultades del retorno a la democracia. El tercero en aparecer es Willy el padre de Marcia quien junto a otro ex CNI se dedica ahora al narcotráfico. Ellos viven recordando los buenos tiempos de su “trabajo” y lo buen torturador que él era, su imagen es la obvia representación de la dictadura y la falta de castigo a los responsables. El último personaje adulto en aparecer es la nueva rica, ex vecina del barrio que viene de visita demostrando su opulencia; ella viene representando a los otros, a los ganadores que salieron de la pobreza, pero que, absorbidos por la economía de mercado, no tienen ninguna conciencia social. Como castigo a esta indiferencia las dos veces que va a visitar a su hermana al barrio la asaltan, **Nueva Rica** : *¡me robaron, me robaron la radio!. Resentidos...*

El texto desde la Dramaturgia cinematográfica presenta varios flashback, el primero Secuencia I, revive la noche del apagón y la protesta, se escuchan sonidos de cacerolas, helicópteros y balas, se encienden velas en el escenario, se ve la silueta de Lorena besándose con un joven, se ve escapar a otro joven, sonido de balas y cae “**Coro**: ¡Mataron al Roly!. ¡Mataron al Roly! **Lorena**: Y yo que creía que era el Roly el que me besaba, y erai tú. **Waldo**: Llego tarde.”; Roly era el hijo de señora del quiosco, la siguiente escena comienza con ella recordando que su hijo cumpliría veintiuno ese día.

En la Secuencia Dos, aparece la primera coreografía, acaba de amanecer y todos los habitantes del edificio interpretan la coreografía de Pink Floyd, The Wall; de aquí en adelante en casi todas las secuencias se realizaran coreografías musicales, rompiendo así la continuidad realista a la manera de Brecht. La Secuencia Tres parte nuevamente con coreografías interpretadas en



cada departamento, luego aparecen juntos los cuatro amigos jóvenes en la parte frontal del edificio, fumando marihuana e interpretan una coreografía de la novicia rebelde, el espacio se transforma en una discoteca, a Lorena la saca a bailar un chico que después la deja sola Marcia y Waldo se quedan juntos y Cristian se aleja con otro joven, con el que lo veremos la secuencia siguiente en su departamento.

La secuencia cuatro presenta escenas de sexo, paralelas con Waldo y Marcia teniendo en las escaleras del edificio, Cristian con el joven de la disco en su departamento, Willy el ex CNI con una mujer a la que amarra y violenta en su departamento, la pareja misteriosa del primer piso cuya imagen se deja entrever a través de una persiana, Lorena excitada en su departamento, termina con Eugenia la madre de Waldo, que se despierta por el sonido del orgasmo colectivo.

La tragedia comienza a desatarse cuando Cristian lleva a un prostituto a su departamento y este lo asalta, luego Eugenia descubre que Waldo está traficando y después de discutir este se va de la casa, Marcia es violentada y golpeada por el Narco con el que está viviendo, Lorena es violada en la calle al borde del río por un tipo que la golpea con una piedra; aquí aparece al unísono el flashback del padre violándola, a Waldo le roban las drogas del tráfico y a continuación los narcotraficantes que lo buscan para matarlo registran con violencia todos los departamentos.



12.- Rio Debajo de Griffero 1995

La secuencia final comienza con Waldo al borde del escenario despidiéndose del río, aparecen los Narcos y lo matan, en el edificio Lorena Cristian y Eugenia salen desesperados al pasillo, aparece la policía a informarle a Eugenia de la muerte de Waldo pero ella no acepta que está muerto, va al baño se arregla toma la escoba y sale a barrer afuera del edificio, como varias veces lo ha hecho durante la obra, pero ahora muda sin tararear ninguna canción de protesta, al bajar Willy de su departamento la increpa, "**Willy: Si tuvierai criterio, no estariai barriendo... ¡Tarada!**", ella saca un arma de su vestido y lo mata, la obra concluye con Eugenia en el centro del escenario, Aparece El Niño del río y se acerca al cuerpo de Waldo, Cristián esta tirado sobre su cama y Lorena que intentando escribir en su diario termina quebrando el lápiz.

María de la Luz Hurtado en un ensayo que realizó en 1995 buscando contextualizar la dramaturgia de Griffero, con la chilena y latinoamericana propone que Rio Abajo se inserta en la estructura del "Melodrama latinoamericano" como el rescate y reposicionamiento de las historias ambientadas en conventillos de comienzos del siglo y las poblaciones callampas nacidas los años 50, lo que fue el resultado crítico de la "modernización capitalista" del país "*Son obras escritas en clave de melodrama con un simbolismo naturalista en el primer caso y en el segundo, de melodrama*

*realista-psicológico con tintes grotescos y absurdos.*” (HURTADO: 1995, 47) lo que se refleja en que no hay familias completas en la obra, que los personajes se dividen entre víctimas y victimarios, con los personajes instalados “en el aquí y ahora” y que *“estos personajes utilizan un estilo de actuación similar a las obras grotescas de Griffero: remarcan su carácter de tipo, hablan a público frontalmente narrando sus vicisitudes y sentimientos, sin compromiso realista de subjetividad”* (HURTADO: 1995, 44). Esta tragedia que concluye con la muerte y la venganza, muestra desde la exacerbación de la historia y las situaciones, la crítica a la imposibilidad de que la retornada democracia cumpla los idealizados sueños y anhelos de los sobrevivientes de la dictadura y coloca a los individuos en un estado de entrega e indiferencia frente a un futuro sin esperanzas, *“Como antes, Griffero no trabaja sobre estrictas sicologías, sino más sobre tipos o personajes-emblemas que representan conflictos o ideas de la sociedad actual.”* (Piña, 1995-2010: 238). El concepto estético de diseño de vestuario y la ambientación espacial de cada uno de los departamentos se sitúa en la época cercana al año de su representación en 1995, en correlación con los aspectos psicológicos y socioeconómicos de cada uno de los personajes,

*“El ex CNI ahora dedicado al narcotráfico, la viuda del desaparecido que ya solo puede cantar las viejas canciones de la Unidad Popular. Las ilusiones de jóvenes de los 90 que irrumpen con ideales en medio de un lugar que prospera tan solo “Río-Arriba”.*” (Griffero, 2013. 21).

La edición cinematográfica se construye por efecto de mayor iluminación dirigiendo así la vista del espectador la escena que se pretende destacar.

En conclusión el dispositivo cinematográfico en este montaje se plantea desde un giro completamente distinto al de “Cinema Utoppia”: la pantalla, el elemento representativo de la proyección cinematográfica es eliminada, para proponer de manera más conceptual el proceso completo de la realización cinematográfica. Aquí no se pretende la reconstrucción mimética de la proyección, sino que

representar en escena, la filmación, edición y visualización de la película con elipsis, flashback y la idea del movimiento de la cámara al pasar de una escena a la otra en el edificio escenográfico. *“Así la obra exhibe uno de los perfiles más transparentes de la estética de Griffero: un universo de temas y protagonistas que coinciden sobre el escenario orquestadamente y en distintos planos de la realidad, de manera cinética”* (Piña, 1995-2010: 238). Si bien la estructura que compone el edificio podría referirse históricamente a el espacio escénico construido por Erwin Piscator para su montaje *“Happla Wir Leben”*, 1927, una estructura de tres pisos con escaleras y espacios rectangulares, Piscator utiliza proyecciones cinematográficas en este espacio, sin pretender crear la ficción de que lo presentado es cine, sino que buscando concientizar al espectador de lo ficticio que es el teatro. En cambio Griffero utiliza esta representación de un edificio, sin proyecciones, para hacer entrar al espectador en la convención de que lo representado es cine, cine teatralizado; para esto incorpora al teatro lenguaje y elementos de la filmación cinematográfica, buscando componer desde la película melodramática, el acercamiento y la atracción del espectador, haciéndole más cercana la acción crítica del texto, al representarlo desde el lenguaje dinámico y preponderante el del cine, en una época en que este supera profundamente al teatro en atracción de público.

### **CAPITULO 3° EL HÚSAR DE LA MUERTE**

En el año 1999 la incipiente compañía de teatro “La Patogallina Cinemascope” formada por un grupo de jóvenes actores y músicos (La Patogallina Sound Machine), con la dirección de Martín Erazo, realizan una adaptación al teatro de la pieza de cine mudo chileno El Húsar de la Muerte de 1925, Esta película, escrita, dirigida y protagonizada por Pedro Sienna, que es la pieza más reconocida del cine mudo nacional, narra la historia del prócer, Manuel Rodríguez en su lucha por la independencia chilena, desde el periodo de la Reconquista española hasta su muerte, mostrándonos sus viajes entre Chile y Argentina, sus peripecias en la lucha contra la dominación española, la relación con Bernardo O’Higgins y los hermanos Carrera, el cariño y devoción revestida en él por el pueblo, desde la romántica caracterización de guerrillero, así como lo relatado desde el carácter mitológico del personaje, quien supuestamente se caracterizaba de distintos personajes populares para ocultarse o tener la osadía de abrir la puerta del carruaje del enemigo, Casimiro Marcó del Pont, el representante de la corona española en Chile, quien le había puesto precio a su cabeza y gracias a la caracterización no lo habría reconocido.

La compañía La Patogallina Cinemascope, con el montaje teatralizado de El Húsar de la Muerte, busca provocar el reencuentro del espectador contemporáneo con la importancia significativa que tuvo la filmación, durante su largo periodo de vigencia, renovándola desde la puesta en escena, que traslada la historia con sus códigos cinematográficos, pero incluyéndole elementos humorísticos, que no tienen la pretensión de destruir el documento fílmico, sino que acercarlo haciéndolo más atractivo al espectador; también y al contrario de lo que hace Griffero con Río Abajo proponen cierto homenaje a la reciente y retornada democracia, desde la imagen del heroico guerrillero que habría luchado contra las injusticias, en pro de la primera liberación con el sueño de la democracia, para terminar asesinado por sus propios aliados.



13.- El Húsar de la Muerte, La Patogallina, 1999

La obra se sitúa en una supuesta sala de cine y da inicio con la llegada de un motociclista quien lleva la supuesta cinta de la película, lo que da paso a la intervención de los músicos, quienes en reemplazo del pianista del cine mudo son los encargados de entregar la sonoridad a la película actuada en vivo, que comienza a desarrollarse a continuación. La narración es la misma del film original, la actuación expresionista, la puesta en escenas utiliza como elemento escenográfico, un módulo central una especie de andamio cerrado por cortinajes, en los laterales y el fondo, además de un cortinaje frontal abatible, que viene a representar la pantalla del cine, la que, al descorrerse permite crear profundidad y cambios de escena, *“la supuesta “pantalla” a veces plantea acciones paralelas, ampliándose o comprimiéndose, sin afectar en nada la credibilidad de esta “apuesta cinematográfico-teatral”* (Muñoz, 2010: 1). La estética como en la película es en blanco y negro, excepto algunos detalles de color y la introducción de guiños humorísticos contemporáneos como: el tarro de pintura con el logo de tricolor traducido a blanco y negro, que uno de los actores utiliza para trazar un grafiti, en el telón central. Además de reconstruir en escena, el relato de la película, reproduciendo el lenguaje cinematográfico, “La Patogallina” incluye como elemento creativo la presentación a vista del

público, de las acciones técnicas de la creación de los efectos filmicos, que son realizadas por los mismos actores, poniendo en la escena, lo que normalmente queda fuera del encuadre de la filmación cinematográfica como: la capa de Manuel Rodríguez, que se mueve al viento por efecto de cordeles manipulados por un actor visible en escena; el efecto de la nieve es creado desde el lado contrario por otro actor que eleva fragmentos de plumavit ayudado por un ventilador. Todo lo demás mantiene en general, la estructura narrativa cinematográfica de la película muda, la actuación, el maquillaje, los encuadres, del texto escrito de la película muda, que normalmente forman parte de la filmación son reemplazados por carteles que aparecen en escena manipulados por los propios actores. En un montaje que no busca transformar la película en una obra de teatro sino que rehacerla.

Aquí el recurso cinematográfico está en la misma línea de lo que propone Griffero con Rio Abajo sin utilizar proyecciones o una pantalla transparente. Pero diferenciándose ya que aquí el espacio de acción no es múltiple tiene un solo espacio de acción, retornando al espacio de la pantalla única del encuadre formal de un film, elemento que la asimila a Cinema Utopia además de utilizar el texto y la puesta en escena de una película preexistente, lo que agrega en renovación del recurso en este caso La Patogallina, creación y presentación de los trucos de la construcción cinematográfica, presentándonos al mismo tiempo la ficción de la proyección y la filmación.

## CAPITULO 4° GEMELOS

La compañía de teatro La Troppa. Es creada en 1987 por: Laura Pizarro, Jaime Lorca y Juan Carlos Zagal, compañeros de la Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile. Sus montajes se construyen principalmente desde, la adaptación al teatro, de textos de la literatura mundial como “El rap del Quijote” (basada en el Quijote de la Mancha), “Pinocchio”, “Lobo” (Basada en “Lobo Hombre” de Boris Vian) y “El viaje al centro de la tierra”. En sus obras, construidas desde la creación colectiva, reutilizan renovándolos, recursos del teatro clásico, con escenografías de gran colorido, privilegiando la imagen por sobre el texto (Memoria chilena: 1). Sus puestas en escena conllevan la paulatina introducción de guiños fotográficos, cinematográficos y elementos del comic, como en una escena de Pinocchio cuando el personaje encierra su rostro en un marco cuadrado, fijando la imagen actoral como si fuera una fotografía, o los recortes de un espacio escénico específico, creados por la utilización de la luz, que remiten a un acercamiento de la cámara cinematográfica. La Troppa incluye también: la utilización de muñecos y elementos practicables, que van en ascenso de complejidad y tamaño, como el perro de ropa gigante de Pinocchio, elemento único de la escenografía que se transforma por manipulación actoral en todos los objetos y espacios de la historia, sin perder su cualidad de perro de ropa o la locomotora a vapor del El viaje al centro de la tierra, que es a escala casi real, cuya estructura se abre, de-construyéndose para crear nuevos espacios o situaciones actorales, cumpliendo la misma función que el perro de ropa; logrando así hacer aparecer en la imaginación del espectador todos los espacios de la narración.

La obra Gemelos (1999), adaptación de la novela El Gran Cuaderno de la escritora húngara Agota Kristof, sintetiza y congrega magistralmente, todo el trabajo previo de creación y experimentación de la compañía La Troppa. Ésta



representación, narra la historia de supervivencia de dos niños gemelos durante la Segunda Guerra Mundial.



14.- Gemelos, La Troppa, 1999

Nos encontramos en el escenario con un “teatro a la italiana” en pequeña escala, un juguete que tiene todos los detalles de un teatro clásico, con la escena en declive hacia el público, embocadura en arco, trampas en el piso, profundidad, telones, bastidores, fermas, rompimientos y elementos practicables, que aparecen desde la parrilla o son desplazados por rieles horizontales, permitiendo componer y reproducir en escena, diversos espacios como: el campo, la ciudad, la casa desde el exterior, su interior, la iglesia, una tienda con vista a la ciudad, el granero, etc.

Son todos aquellos elementos tradicionales y utilizables en una escena a la italiana, pero en escala reducida, teniendo en cuenta que la embocadura “arco de abertura del escenario” en un teatro real es de una altura aproximada de diez metros de alto por doce de ancho; en este caso la medida es poco más de dos metros de alto por unos cuatro de ancho. En fin todo el espacio, representa a la perfección la estructura, los elementos y permite la labor de tramoya de un teatro clásico, donde en cada cambio de escena nos encontramos con la

reconstrucción escénica y detalla del espacio representativo de la acción, pero agregándole además elementos, acciones, actuaciones y constituciones espaciales que remiten tanto al lenguaje fotográfico como al cinematográfico.



15.- Gemelos, La Troppa, 1999

Al comenzar la puesta en escena del montaje, se evidencia la propuesta del dispositivo fotográfico, al abrirse el cortinaje que oculta la escena, aparece cerrando la embocadura del escenario, el diafragma de una lente de cámara fotográfica, construido a gran escala, que se abre y cierra en repetidas ocasiones, revelando a los actores en composiciones fotográficas, que construyen a modo de resumen, las primeras imágenes narrativas de la obra, presentándonos el matrimonio de los padres, a la madre embarazada, a los gemelos recién nacidos, y finalmente, ya más crecidos, con las características que los veremos en casi toda la obra. Luego se introducen imágenes para representar el comienzo de la guerra, a continuación y a vista del público, el escenario se convierte, por efecto de bastidores que bajan o corren por rieles, apareciendo la casa de la abuela en el campo y a los hermanos que son llevados a la casa de esta por su madre, para que estén protegidos de los efectos de la guerra en la ciudad, aquí el personaje de la madre, es reemplazado por una muñeca, ya que la actriz que representa a la madre, Laura Pizarro, quien realiza todos los personajes femeninos, en ese momento se está transformando en el personaje de la abuela, después de una discusión entre ambas. La madre representada ahora por la muñeca, se va, dejando a los

hermanos a merced de una abuela gruñona y casi malvada; aquí comienzan a intervenir, como parte de la narración, canciones interpretadas en vivo por los hermanos, quienes representando, en la apariencia física de marionetas, desarrollan una coreografía. La primera canción interpretada, habla de lo sucio y maloliente que es el lugar en que les ha tocado vivir y del mal carácter de la abuela. Con el paso del tiempo teatral los gemelos se van dando cuenta de todo el esfuerzo que realiza la abuela para mantenerse y que lo huraño de su carácter viene de la soledad que ha marcado su vida, comienzan a buscarse sustento y de a poco se van encariñando con ella, y ella también se encariña con sus nietos. Paulatinamente la van reemplazando en los trabajos del campo, hasta terminar haciéndose cargo de mantener a la abuela, así como también van a mantener, defender y cuidar a una pequeña vecina con discapacidad mental, y a su madre viuda y también discapacitada; esta niña se convertirá en su mejor amiga, cuando la defienden de los abusos que sufría por parte de algunos habitantes del lugar, aquí van a ser testigos de la persecución y traslado de los judíos a los campos de concentración y ocultarán en el granero a un soldado paracaidista para salvarlo de morir (representado por un muñeco y manipulado en escena por los propios actores). Para sobrevivir en la etapa más dura de la guerra, trabajan cantando en bares y comerciando en el mercado negro, por este medio se pueden mantener, alimentando a su amiga (representada a ratos por la única actriz o por medio de una muñeca), a la madre de esta y a la abuela. Hacia el final de la guerra, su madre aparece a buscarlos, para que escapen con ella, quien va acompañada por un oficial nazi, en una motocicleta y llevando un bebe en los brazos, representados todos por muñecos. Los gemelos deciden no irse con ella para quedarse viviendo con la abuela, de la que ya no pretenden separarse, cuando la madre y sus acompañantes, muñecos se están retirando, les cae un proyectil aliado dándoles muerte.



16.- Gemelos, La Troppa, 1999

Desde aquí la obra se va desenlazando rápidamente, su país pasa formar parte del bloque soviético, la ahora muy querida abuela fallece, también muere asesinada y violada junto a su madre por los soldados, su única amiga, la niña con discapacidad mental; los gemelos quedan solos y van envejeciendo juntos, hasta el final cuando uno decide buscarse una nueva vida separándose por primera vez, mientras el hermano que se separa, va lentamente alejándose, mediado por la escenografía y la iluminación, que creando la apariencia de una proyección cinematográfica, va esfumando lentamente la imagen hasta que desaparece en escena, vemos como el gemelo que quedo termina de envejecer, actoralmente, hasta morir, en completa soledad. Las atmósferas se suceden con la ayuda de bastidores y telones, que crean espacios y transparencias, a escala de los actores y de los muñecos-títeres, elementos básicos de la narración, teniendo en consideración que solo los tres actores se encargan de representar la compleja historia y realizar el tramoyaje de las escenas. Para las caracterizaciones recurren al uso de máscaras, muñecos, títeres y objetos en distintas escalas de tamaño, lo que, además de permitirles la creación de los diversos personajes, acrecienta el efecto fotográfico y cinematográfico con cuadros en distintas escalas que recrean, con la ayuda de la iluminación, fondos en perspectiva pintada y constructiva, transparencias, espacios, encuadres tridimensionales, fotográficos y cinematográficos creados

solo por efecto de técnicas teatrales de tal calidad que, a ratos hacen dudar al espectador de si lo que está presenciando es teatro o es una proyección. Específicamente las escenas que se hacen importantes para este estudio, son las dos que nos remiten, al dispositivo propuesto y creado por Griffero en Cinema Utopia, estas escenas son realizadas utilizando los mismos elementos que intervienen en la creación de la proyección ficticia de cine en su obra; la tela translucida por efecto de la iluminación, el espacio tridimensional construido tras de la pantalla y la atmosfera creada en este espacio interno, por efecto de la composición del diseño lumínico, cuyas fuentes o focos de iluminación se hacen imperceptibles, lo que crea la apariencia de provenir del elemento luminoso real, como el sol directo o su refracción dentro del agua. La primera escena que presenta específicamente estas características, es cuando los “Gemelos” sobreviviendo entre el desabastecimiento causado por la guerra y la mezquindad de la abuela, quien acostumbrada a vivir sola, a trabajar para sí misma y porque ella que, en un comienzo traslada hacia sus nietos, la animadversión que siente por su hija, apenas si les da alimento; por esto ellos deciden hacerse fuertes, trabajar y dejar de pasar hambre, aprendiendo primero, a pescar solo con las manos, para esto se van al río y esperan, quietos con los pies y las manos metidas en el agua, hasta que el pez se les acerca para atraparlo. Esta escena se desarrolla en la parte frontal del teatro, con el frontis cerrado por una especie de compuerta, la que se eleva dejando visible un espacio rectangular, en el que se crea la ficción de la proyección, de una toma cinematográfica, en el espacio bañado de una luz azul, que construye la apariencia del agua del río, se ven introducidas en el agua, las piernas de ambos hermanos, tienen la apariencia de realidad pero, para efecto de la necesidad de los cambios rápidos de escena, son ficticias, están también las manos y el pez que parece flotar en el azul del río, que es articulado, está realizado en madera y es manipulado por medio de varillas por los mismos actores. La otra escena es la última de la obra, cuando habiendo terminado la

guerra hace mucho tiempo, la abuela ya falleció y los hermanos que siguieron viviendo juntos en el mismo lugar están ya ancianos, se separan por primera vez en su vida, y para siempre, cuando uno de los hermanos decide buscar una nueva vida, escapando del bloque soviético, dentro del cual quedo su país, con la postguerra. Aquí para crear y acentuar el efecto de la separación, se nos muestra al hermano que va a partir, en la parte trasera del escenario, con un fondo vegetal a su espalda, está del otro lado de un telón, transparentado por la iluminación trasera que crea la atmosfera de iluminación exterior, en un momento el que esta de frente parece el reflejo en un espejo del que está de espaldas. Luego de una emotiva despedida, la luz va bajando lentamente, la imagen se va difuminando, hasta que desaparece él gemelo y todo el espacio tras el telón, quedando el otro hermano en la soledad de la escena.



17.- Gemelos, La Troppa, 1999

## **CAPITULO 5° TEATRO-CINEMA Y SU TRILOGÍA**

La Compañía de Teatro-Cinema es la compañía chilena de mayor reconocimiento mundial, se crea luego de la separación de la Compañía La Troppa, en el 2005, y está formada dirigida por dos ex integrantes de esta, Laura Pizarro y Juan Carlos Zagal, en la etapa posterior a la separación, continuaron dando funciones del remontaje de Gemelos luego de la disolución de La Troppa, Sin Sangre, estrenada en 2009 por la compañía de Teatro-Cinema, es su primer montaje. La obra es una adaptación de la novela Sin sangre, de Alessandro Baricco, y plantea un ajuste de cuentas entre un asesino y una mujer cuyo padre y hermano fueron ultimados por él, 40 años antes. En esta obra, a diferencia de Cinema Utoppia (donde tras la pantalla que crea el engaño cinematográfico, los elementos están contruidos tridimensionalmente), desaparece casi por completo la escenografía teatral convencional o realizada materialmente, siendo reemplazada por proyecciones cinematográficas, utilizando una sucesión de pantallas traslúcidas, instaladas en la escena, las que permiten proyecciones simultaneas, pudiendo esfumarse por efecto de éstas proyecciones o de la iluminación, dependiendo de las necesidades atmosféricas de cada escena, sin romper en ningún momento la ficción cinematográfica, ya que las proyecciones nunca dejan de sucederse, pudiendo estar solo en la pantalla trasera, como fondo de la acción, esfumándose la pantalla frontal; solo en la pantalla frontal con imágenes ampliadas o fundidos, para permitir el traslado de los actores en el espacio interno y acrecentar aún más la mimesis; o en ambas pantallas al mismo tiempo, con los actores absolutamente integrados, en base al recorte digital de sus siluetas en la imagen proyectada frontalmente, este recorte en la imagen, al ser solo luz proyectada, permite iluminar a actores y objetos.

Es una obra en que casi lo único corpóreo, además de algunos elementos escenográficos, son los actores. El mismo recurso base, de las dos pantallas

que se suceden y las proyecciones es utilizado en sus dos montajes siguientes: El Hombre que les Daba de Beber a las Mariposas (2010) e Historia de Amor (2013). El resultado final de lo que vemos en escena es una obra híper-realista o mejor aún, una película tridimensional, actuada en vivo.

Sin Sangre, al igual que los montajes que fueron realizados cuando formaban parte de La Troppa; se basa en la adaptación al teatro de un texto literario preexistente y de conocimiento más o menos masivo, en este caso la obra del mismo nombre de Alessandro Baricco. La historia es la narración de una venganza, causada por una venganza anterior. Nina, quien cuando niña vivió la muerte de su padre y su hermano a manos de tres sujetos, aparece 40 años después para vengarse del último que queda con vida, todo esto lo sabremos, cuando ella después de caminar por una ciudad, invita a un hombre que vende boletos de lotería, en un pequeño local de una galería a beber algo, él accede luego de cierta reticencia y mientras están en el bar, se desprende desde el diálogo de ambos, que es él quien la descubrió en un pequeño escondite, donde la había ocultado su padre, al momento de llegar los asesinos a la granja, donde ellos vivían. Este personaje ahora vendedor de lotería era uno de estos asesinos y después de ver a la pequeña de 11 años en su escondite, se apiada y la deja con vida, sin contarle a sus amigos. Ellos buscaban venganza sobre el padre quien desempeñándose como doctor en jefe del hospital del bando enemigo, durante la guerra, había sometido a cruentas torturas a los prisioneros. En esta la primera venganza, los asesinos, además de matar al padre terminan ultimando casi por accidente al hermano. En la escena del bar vamos a descubrir, que el ahora vendedor llevaba los últimos años esperando este encuentro, ya que los demás ya han sido ultimados y él está entregado a un destino que le permita espiar su culpa, con la muerte.





18.- Sin Sangre, Teatro Cinema 2009

El relato se construye entre la conjunción de la actuación y las imágenes proyectadas, que presentan el flashback de cada uno de los recuerdos, con vistas superiores, fundidos y ampliaciones de partes de la imagen, mientras los mínimos objetos ubicados en la escena son desplazados, los actores toman rápida e imperceptiblemente nuevas posiciones, entre ambas pantallas, según las necesidades de narración de cada una de las escenas. El auto donde vienen los asesinos después de la interacción de los textos se amplifica y se funde en la pantalla, aparece la granja, los asesinatos, las señales del estado interno de los personajes, el bar que se disuelve y vuelve a rehacerse con los personajes ya sentados. La historia concluye en un hotel donde ambos personajes luego de una relación sexual, se duermen abrazados. Juan Antonio Muñoz en un artículo publicado en la revista *apuntes* el año 2008, relata que: “Sin Sangre” representa un nuevo hito en la escena teatral chilena, al integrar y fusionar impecablemente, la acción escénica y la imagen virtual de forma sorprendente, *“Es cine Hecho en escena”* (Muñoz, 2008: 5), donde lo que predomina es la imagen por sobre el texto, *“la fusión de filmaciones y actores parece magia; hay momentos en que cuesta decir que es pura virtualidad y qué carne teatral.”* (Muñoz, 2008: 6).



19.- Sin Sangre, Teatro Cinema 2009

El segundo montaje de la trilogía El Hombre que les Daba de Beber a las Mariposas, estrenado el año 2010; conjuga los mismos elementos, de puesta en escena, de ficción cinematográfica, utilizados en Sin Sangre, dos pantallas sucesivas, con los actores desarrollando la acción, en el espacio dejado para este efecto entre ambas y los pocos elementos que ubicados en este mismo espacio, son rápidamente trasladados, según la necesidad de cada escena, por tramoyas. Un proyector frontal y más un proyector ubicado en la parte trasera, crean el efecto cinematográfico, proyectando imágenes creadas digitalmente. Lo nuevo en esta puesta en escena es que por primera vez se construye el montaje desde un guion original, escrito por Laura Pizarro, Juan Carlos Zagal y Dauno Tótoro, quienes también, realizaron en forma conjunta, la adaptación de Sin Sangre.

La obra se estructura desde la conjunción de tres historias, aunadas como eje central por la historia y los pensamientos, de un hombre anciano, llamado Filippo, quien viaja por diferentes lugares, para cumplir el último ritual de su vida, dar de beber a las mariposas, ocupación que lo salvó del suicidio luego de la muerte de su esposa, la otra historia es la de Juan, un cineasta que Filippo conoce en una plaza en la primera escena, quien en el transcurso de la historia, acaba por reencontrarse con su antigua novia que está en coma y la tercera historia es la de la filmación épica, que está realizando Juan, junto a un par de antiguos y olvidados actores de teatro, quienes recobran su vitalidad con el regreso a la actuación, esta parte de la narración viene a acrecentar e identificar aún más el

recurso cinematográfico, al representarse en escena el proceso de filmación, con el cine dentro de la ficción cinematográfica, dentro del teatro. Finalmente la historia concluye de manera circular con los protagonistas volviendo al comienzo, la plaza donde se conocieron.



20.- El hombre que les daba de beber a las mariposas, Teatro cinema, 2010

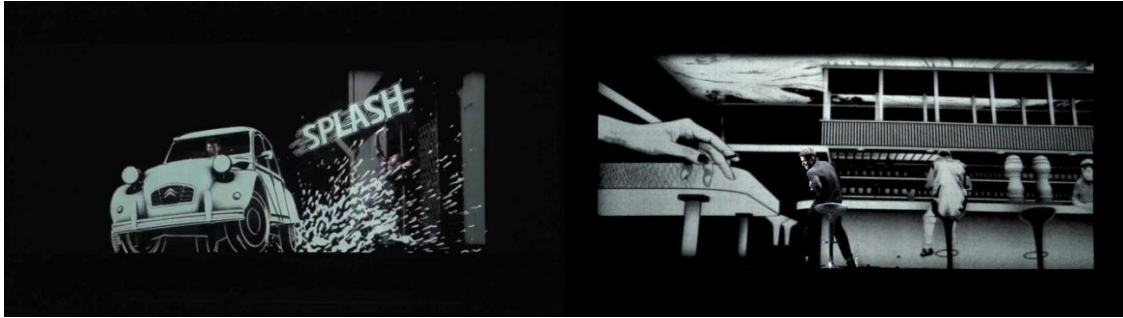
Marietta Santi, en su página de crítica de teatro y danza, refiere que: esta circularidad representa un problema, ya que las historias se mantienen desligadas y no se consiguen fundir con el eje denominador, que sería La historia del hombre que les daba de beber a las mariposas y aunque las tres historias en si se relatan bien por separado, la dramaturgia del montaje, no desarrolla una historia cohesionada, lo que destaca Marietta Santi es que *“Los recursos técnicos asombran ya que permiten primeros planos, contraplanos e imágenes surrealistas, como dos de los personajes en medio de una torre medieval que se derrumba, inserción de flashbacks e imágenes oníricas”* (Santi, consultada 2017). Así se sucede una sumatoria de movimientos en el espacio y el tiempo de la narración, a través de: elipsis, planos contrapicados, vistas cenitales y “cambios en el eje de la cámara”, producidos por las imágenes

creadas digitalmente, que terminan por sobrepasar al texto y la construcción dramática del relato, en una dramaturgia que no es capaz de soportar la narración y pasa a constituirse en una premisa, para la producción el sentido, la emoción y la comunión escénica, desde la espectacularidad de las imágenes, proyectadas en la ficción del dispositivo cinematográfico.



21.- El hombre que les daba de beber a las mariposas, Teatro cinema, 2010

La última pieza de la trilogía de Teatro Cinema es, Historia de amor, que fue estrenada el año 2013, el texto de esta obra es nuevamente la adaptación de un texto literario, en este caso la novela del mismo nombre del autor francés: Regis Jauffret. En este montaje, la estructura técnica para crear el efecto de la proyección cinematográfica, es la misma que en los dos montajes anteriores, proyecciones creadas de manera digital, las dos pantallas sucesivas, con la cualidad de transparentarse por efecto de la proyección lumínica, los objetos y actores en el interior, ajustándose a los espacios recortados en la imagen, para el efecto de hacerse visibles al espectador. Además del relato, lo nuevo en este montaje es que las imágenes proyectadas y creadas digitalmente, son en este caso, en blanco y negro, y se basan en la estética del cómic, con viñetas e imágenes detenidas y las típicas onomatopeyas como: splash o crash, escritas en la imagen proyectada.



22.- Historia de Amor, Teatro Cinema, 2013

El guión escrito desde el texto de Jauffret, transcurre en París y se estructura desde la violencia de género (por lo que su título es una completa ironía). La protagonista es una joven estudiante, llamada Sofía, que es perseguida y asediada por un profesor de inglés, obsesionado con ella, luego de ser asediada por toda la ciudad, Sofía deja su trabajo y se cambia de departamento buscando ocultarse; pero el profesor (quien se moviliza por la ciudad en una citroneta), siempre termina encontrándola, por lo que Sofía, completamente asustada y derrotada, decide quedarse oculta, sin salir de su departamento; pero el profesor la encuentra y luego de violarla, la va a mantener prisionera y en constante abuso, en su propio departamento; luego de un tiempo, ella parece absolutamente sometida a esta terrible situación, lo que provoca que él se descuide y ella logre escapar.

Finalmente se sucede un paso de tiempo creado por las proyecciones, reaparece Sofía recuperada y tranquila viviendo la cotidianidad, caminando por la ciudad y trasladándose en el metro, cuando parece que la persecución ha cesado, el profesor vuelve a encontrarla y culmina asesinándola.





23.- Historia de Amor, Teatro Cinema, 2013

El dispositivo cinematográfico en este montaje se utiliza desde proyecciones, principalmente detenidas, que apelan al lenguaje de la revista de cómic dibujada en blanco y negro, una sumatoria de viñetas, que refieren a la ciudad de París y presentan, en una sucesión de cuadros y fotogramas, con diversos planos de profundidad, vistas cenitales y planos contrapicados,: la citroneta recorriendo la ciudad, las calles, los departamentos, la escalera, la tienda, el metro y todas las imágenes que estructuran el relato.

*“Los seres humanos están perfectamente dibujados en una ciudad dibujada a trazos certeros, sin exceso de detalles. Maravilla ver cómo el protagonista se sube a un auto dibujado, donde asoma su cabeza en la ventanilla, o se apoya en una pared de ladrillos hechos a lápiz”* (Santi, consultada 2017).

Para Marietta Santi, el recurso narrativo proveniente del lenguaje del cómic, permite suavizar la historia, para que al distanciarse del horror el espectador pueda soportar su narración y además de hablar constantemente en sus análisis sobre la trilogía de Teatro Cinema de la utilización de imágenes en 2 y 3D, en el montaje de estas obras. En este caso se pregunta sobre los límites de la utilización de la tecnología en el teatro y cuál es el punto en que el teatro creado con este recurso puede dejar de ser teatro. *“El cuestionamiento surge porque “Historia de Amor” rompe con casi todas las convenciones teatrales. Una visión purista no la llamaría teatro por la gran presencia tecnológica, sin embargo esta clarísima la importancia del elemento actoral.”* (Santi, consultada

2017). El punto general a aclarar en este caso es que Teatro Cinema no utiliza tecnología 2 o 3D para la creación y proyección de las imágenes, el efecto que provoca en el espectador la sensación de proyecciones en 3D, es causado por la sucesión de pantallas, las que al permitir la proyección simultánea, y el espacio entre ambas ocupado por actores y elementos, permiten redoblar la imagen, creando la mimesis de tridimensionalidad proyectada. Lo otro es el texto, si bien en este caso, sigue una línea continua y concluye por relatarse, a diferencia de lo que sucede con El Hombre que les Daba de Beber a las Mariposas, donde el relato no acaba de fundirse y completarse, aquí el problema es la utilización de la estructura e imagen del cómic, para la construcción del lenguaje de la puesta en escena, porque el efecto distanciador, que provoca la sobreutilización y la espectacularidad del recurso, en la transmisión de la historia, debilita la temática rompiendo la posible empatía con el dolor de la víctima, quedando el relato y la crítica a la violencia de género, ocultos y supeditados a una imagen dulcificada y hasta divertida cuando se incluyen, las onomatopeyas clásicas del cómic.

En esta, la trilogía de Teatro Cinema, el recurso cinematográfico se produce nuevamente, desde el reposicionamiento de la pantalla, como eje central de la estructura narrativa y como en la Dramaturgia Cinematográfica de Ramón Griffero, la actuación y la historia narrada se construyen desde el lenguaje cinematográfico, con la utilización de elipsis, flashback, pasos rápidos de tiempo, etc. Lo que difiere aquí de lo propuesto por Griffero y del montaje de El Húsar de la Muerte, es que por primera vez en la puesta en escena del teatro chileno, se utilizan proyecciones, para crear la apariencia ficticia, pero compleja, detalladamente realista y espectacular, de la proyección de filmaciones cinematográficas. Para este efecto, resulta de suma importancia, el desarrollo de los programas de computación, que permiten crear imágenes realistas de gran calidad y los proyectores actuales, de pequeño formato, que reproducen imágenes de gran calidad.

Además de la influencia, de las puestas en escena, realizadas sin proyecciones en la Dramaturgia Cinematográfica de Griffero, aquí aparece un elemento estructural de montaje teatral, utilizado por primera vez por el canadiense, Robert Lepage para su montaje "The Anderson Project" estrenado el año 2005, cuatro años antes de Sin Sangre la primera entrega de la trilogía. Este elemento es la utilización por parte de Lepage, de una continuidad de imágenes proyectadas, buscando llevar a escena la ficción del dispositivo cinematográfico, utilizando imágenes proyectadas frontalmente, en una pantalla e insertando en algunos momentos de la proyección, al actor, por efecto de recorte de la silueta de este, en la imagen creada digitalmente o destacándolo con el enfoque específico de la iluminación, para despegarlo del fondo proyectado. Lo que difiere del trabajo de Teatro Cinema con lo propuesto en The Anderson Project, es que Lepage, utiliza una sola pantalla de proyección, al fondo de la escena, la que no tiene la cualidad de transparentarse, si bien Teatro Cinema utiliza proyecciones con la silueta o la parte que se pretende mostrar de los actores en escena, recortada digitalmente, esta proyección se realiza en una pantalla frontal, ubicada entre el espectador y el actor, lo que permite insertar al actor en las imágenes proyectadas, además de utilizar también una pantalla trasera, con la cualidad de transparentarse, lo que permite utilizar retroproyecciones. Estos elementos complejizan y profundizan el efecto del dispositivo cinematográfico llevando la ficción a la máxima expresión.



## CONCLUSIONES

Si bien Griffero en *Cinema Utoppia* mantiene la cuarta pared, elemento constitutivo de la puesta en escena realista y los personajes que representan en el espacio del cine o los actores de la película no se distancian de su papel, para interpelar de manera directa al espectador, como en el “Teatro Épico, Político” de Brecht o en el trabajo cinematográfico de Godard. Lo que hace Griffero con su propuesta teatral, es intensificar la ficción creando un nuevo código, abriendo con *Cinema Utoppia*, la primera pared, la del fondo del escenario, para crear un segundo espacio, una nueva abertura para el desarrollo de la acción dramática. Cuando Griffero construye la nueva ficción utilizando el recurso cinematográfico, sin el elemento principal, el tecnológico que constituye la técnica cinematográfica, el proyector que produce la imagen proyectada en escena; al transparentar la última pared la del fondo de la escena, construyendo ahí un segundo escenario con escenografía y actores reales, pero más ficticio aún que el espacio realista, ya que este lugar en la escena es recreado utilizando la iluminación, la actuación y la construcción escenográfica; para hacerle creer al espectador que está asistiendo a la presentación de una proyección. Cuando Griffero abre esta última pared deconstruye la escena y crea el nuevo espacio para la ficción en la escena teatral chilena y mundial, para desarrollar la presentación del montaje teatral, desde la creación y utilización, por primera vez en la historia del teatro, de la ficción cinematográfica, instalada en un cine ficticio.

En *Cinema Utoppia* y *Río Abajo*, el relato se construye en directa relación con la escenografía, que interviene de manera, hasta ese momento, inédita en Chile, puesto que sin ésta se haría imposible la característica más singular en el teatro fin de siglo, que es la narración de planos superpuestos, en lo que Griffero define como Dramaturgia Cinematográfica (Griffero, 2013:1). Con el estreno de *Cinema Utoppia* se rompe con la estructura predominante del teatro chileno, la

cual se constituía principalmente en recrear en escena el espacio imaginario propuesto por las didascalias del texto escrito, desde un postulado realista stanislawskiano. *“Por ello, se podría decir que con el estreno de Cinema Utopia, en 1985 en la sala en la sala El Trolley, se traza una línea demarcatoria del teatro chileno, ya que la obra institucionaliza esas modificaciones que están efectuándose en la escena nacional”* (Piña, 2014: 836). Griffero inicia un nuevo lenguaje que se construye desde la puesta en escena, en una conjunción entre la imagen y el texto escrito. Para esto utiliza el recurso cinematográfico tomando prestada desde el cine no solo el predominio de la imagen por sobre la palabra, *“Un teatro donde la palabra escasea, una palabra que no ha sido desechada pero si reemplazada”* (Zegers, 1999: 173). Si no que también trasladando códigos como las escenas simultáneas, el movimiento de cámaras, los encuadres y secuencias continuas, todo recreado sin la utilización de proyecciones, solo con la acción del aparato escenográfico, la actuación y especialmente la iluminación, con la que recrea la composición ilusoria de la atmósfera cinematográfica, haciendo imperceptible el equipamiento lumínico teatral.

Con Río Abajo Griffero viene a posicionar la estética cinematográfica, desde una nueva concepción de la Dramaturgia Cinematográfica, al eliminar la pantalla cinematográfica para componer la narración, desde una propuesta escenográfica que plantea la visualización de imágenes múltiples, en base a la construcción escénica de un gran edificio a una escala casi realista, con nueve espacios de actuación y encuadre, que se van sobreponiendo a la manera de set cinematográficos y funcionan al unísono o individualmente, como si el espectador tomara el lugar de la cámara de filmación y pudiera componer su propia edición o estuviera asistiendo a la presentación de una película compuesta de varios encuadres, que permiten componer dramáticamente, elipsis, flashback y escenas simultáneas. El estreno de Río Abajo permitió visitar el concepto *“de una estética que modifico drásticamente el mapa*

*teatral chileno y de la que muchos solo tenían referencias indirectas.*” (Piña, 1995-2010: 239). La obra utiliza la estructura del melodrama latinoamericano, para poner en escena una visión crítica, de la reestructuración social que se comienza a construir, desde el retorno a la democracia de la sociedad chilena, poniendo como eje central la deshumanización, el egocentrismo, la ausencia de la visión crítica y la pérdida de ideales de lucha, instalados desde la puesta en marcha por parte de la dictadura, de la economía de mercado. *“Río abajo –que tiene el irónico título de Thunder River, revelando los cambios en las preferencias de cierta cultura chilena popular y las referencias al cine que la obra posee”* (Piña, 1995-2010: 239). Con el montaje de Río Abajo Griffiero viene a referir que, la Dramaturgia Cinematográfica puede ser concebida desde otra óptica de la puesta en escena, sin requerir obligatoriamente de la mimesis cinematográfica, aunque esta nueva estructuración del relato que utiliza el dispositivo escenográfico, es menos mágica y sorprendente no es menos compleja y espectacular. Desde el análisis de la composición del texto dramático, se desprende que ambas obras son absolutamente dependientes de la estructura del montaje y que desarrollar la narración, sin la utilización del dispositivo cinematográfico se hace casi imposible, no se podrían poner en escena de una manera realista o lineal, a menos que, en una nueva búsqueda para renovar la puesta en escena, la ficción de lo cinematográfico en Cinema Utopia o la estructuración de la narración en el caso de Río Abajo, fueran reemplazadas por proyecciones, a la manera de Teatro Cinema lo que mantendría o aumentaría la espectacularidad, pero disminuiría la calidad creativa de la puesta en escena.

En la misma línea de Cinema Utopia está la obra de teatro El Húsar de la Muerte, con la puesta en escena que toma la estructura de la pantalla cinematográfica como eje central de la narración, pero en este caso no se utiliza la transparencia para crear la ficción, sino que la pantalla funciona principalmente como el fondo, que permite enmarcar la estructura de la

narración, para el relato y la puesta en escena que se construye en directa relación con la película muda original. Primando como en el film, el relato visual por sobre el texto, en un homenaje de reconstrucción contemporánea de la película, que no solo pretende presentar la narración, sino que recrear la película con la materialidad del teatro, desde la concepción de la estética cinematográfica, sin utilizar proyecciones ni transparencias, pero agregándole a la idea teatral de la reposición cinematográfica, el elemento romántico de la remembranza de los primeros tiempos del cine con la música interpretada en vivo y con la aparición del motociclista, que recuerda cuando las proyecciones se distribuían en una sola copia, dividida en dos partes y los diversos cines de cada ciudad, debían compartirla, por lo cual él debía llevar la segunda parte de la película, al otro cine que la estaba exhibiendo y traerse de vuelta la primera parte y así sucesivamente para recomenzar la proyección. El otro elemento que incorpora el montaje de la Patogallina, a la narración teatral de su versión de la película, son las maniobras para la creación de los trucos cinematográficos, que aparecen a la vista del público, pero fuera del encuadre de la pantalla; para no romper con la presentación de la proyección ficticia, pero agregándole una cuota renovadora de contenido humorístico y recalando que el cine es también en sí mismo una ficción.

Con gemelos la compañía La Troppa, hace un paso completo entre la estética del teatro, la fotografía y el cine, desarrollando de cierta manera la historia del arte de la representación, la fotografía y el cine, integrando en escenas específicas, el dispositivo de la Dramaturgia Cinematográfica de la misma manera que lo hace Griffero en Cinema Utoppia, utilizando una tela transparentable, la iluminación y la actuación para crear en el espectador la sensación realista de la proyección cinematográfica, lo que permite enriquecer y complejizar la estructura narrativa del relato teatral.

Con Sin Sangre, El Hombre que les Daba de Beber a las Mariposas e Historia de Amor, el recurso cinematográfico sobrepasa al teatral, es la puesta en escena por sobre el texto dramático la que crea el sentido de la obra, *“...la vanguardia teatral ha hecho dar un paso decisivo a la teoría, al plantear claramente que la puesta en escena es lugar de la producción del sentido”* (Pavis, 1998:). La progresión de este proceso de “vanguardia” instalado en Chile por Griffero y que propone el relato visual por sobre el texto teatral, llega a su máxima expresión en los montajes de Teatro Cinema, que conducen al espectador desde un teatro cinematográfico a un cine teatralizado, donde el dispositivo tecnológico cinematográfico se toma la escena por sobre el teatral. Haciendo difícil distinguir la barrera entre ambos, cuando la imagen llega a cobrar preeminencia por sobre la palabra del texto escrito. Para Patrice Pavice, la introducción de los recursos tecnológicos en la estructura narrativa del montaje teatral viene a reformar y recodificar la transmisión del discurso dramático.

*“Los medios desconectan y reconectan al espectador con sus propios cuerpos y con su situación en el mundo, lejos de ser destruida por los medios, la puesta en escena los reforma, recrea y vuelve por ellos, en el fondo ella se sitúa, a ella misma a igual distancia entre el espectáculo, viva pero no codificable, y la tecnología reproducible pero inerte.”* (Pavice, 2015: 157)

A diferencia de las obras analizadas con anterioridad donde la historia puesta en escena se construye en directa relación entre la imagen y el texto, y no sería posible su narración sin la utilización del recurso cinematográfico; en la trilogía de Teatro Cinema, pese o gracias a la espectacularidad y verosimilitud con la creación cinematográfica a la que refiere, la historia a ratos se ve debilitada y sobrepasada por el recurso de la imagen proyectada, pasando de cierta manera a constituirse el texto, más bien en un pretexto para la puesta en escena de la imagen espectacular. Situación de predominio de la imagen no solo por sobre el texto, sino que por sobre la estructura de la narración, que va en aumento en esta trilogía haciendo confusa la narración en el Hombre que les Daba de

Beber a las Mariposas y concluyendo con el distanciamiento de cualquier tipo de conexión emotiva, en el montaje de Historia de Amor, aquí los textos podrían ser narrados sin la utilización del recurso, de hecho tal vez se podrían narrar con mayor profundidad emotiva sin la espectacularidad del recurso. Pavis refiere en el texto la Puesta en escena Contemporánea (Pavis: 2015) que la masiva llegada de los medios audiovisuales a la escena teatral, provoca el traslado del eje central de la escena, que hasta ese momento había sido el cuerpo, el que ahora debe compartir y competir por el rol protagónico, con los medios audiovisuales. En el caso de El Hombre que les Daba de Beber a las Mariposas y más profundamente aun en Historia de Amor el medio audiovisual sobrepasa en protagonismo no solo al cuerpo, también al texto.

Si bien con respecto a la idea de construir el relato de la puesta en la escena, utilizando elementos del lenguaje cinematográfico, aparecen los primeros antecedentes, en la estructura de montaje que comienza a escenificar desde 1926 Erwin Piscator y posteriormente con la propuesta escénica de Josef Svoboda, para la Linterna Mágica en 1958, en estos montajes, a diferencia de lo propuesto en la concepción escénica de Ramón Griffero, se utilizan proyecciones pero estas proyecciones, no pretenden o no alcanzan a crear en el espectador la ficción de una proyección cinematográfica en escena, la intención en el caso del teatro de Piscator es poner en evidencia la ficción de la puesta en escena teatral, buscando distanciar de esta al espectador, con la utilización de las proyecciones, las que él en ese momento consideraba de mayor verosimilitud que la puesta en escena teatral. Svoboda en cambio con su montaje, buscaba hacer más atractiva la puesta en escena a la vista del espectador, con la inclusión de fondos proyectados.

Lo que no tiene precedentes es la escena nacional ni internacional, es la construcción escénica de la ficticia proyección cinematográfica, de Cinema Utopia en 1985, sin la utilización de ningún tipo de proyección, tampoco se

encuentran antecedentes que refieran el traslado y la utilización de códigos del montaje cinematográfico como los encontrados en Cinema Utoppia o en Río Abajo. La puesta en escena de El Húsar de la Muerte en 1999, continúa en la misma línea de Cinema Utoppia, retornando a la escena la estructura de la pantalla cinematográfica, aunque sin telón transparentable; pero integrando la codificación narrativa de la estructura cinematográfica, en la línea de puesta en escena con la utilización de elementos cinematográfico-teatrales, que había sido amplificada con Río Abajo en el año 1995. Como la utilización de la elipsis narrativa, acciones paralelas y poniendo al espectador en la posición de la cámara que construye y edita su propia filmación. En este montaje se aúnan los códigos de ambas obras; agregándole la ficción del tramoyaje y el proceso de creación de los trucos cinematográficos; con el traslado a la puesta en escena teatral de la filmación previa a la proyección de la película. El montaje de la obra Gemelos en 1999, es en primer lugar un homenaje al teatro clásico con la construcción del teatro “a la italiana” en pequeña escala, en combinación con la utilización de muñecos y marionetas, integrando el lenguaje fotográfico con el gran obturador de la cámara que aparece en la primera escena y las imágenes detenidas y encuadradas. El dispositivo cinematográfico en Gemelos, es creado utilizando el mismo recurso que permite crear la ficción cinematográfica en Cinema Utoppia, una tela que se transparenta por la utilización de la luz y tras de ella la apariencia de una proyección cinematográfica, creada solo por el efecto de la iluminación y la actuación. El trabajo realizado en la trilogía de Teatro Cinema (2009, 2010 y 2013) es el único que utiliza verdaderas proyecciones para crear la ficción cinematográfica. Se encuentra en estos tres montajes un recurso base similar al utilizado en el año 2005 por Robert Lepage para su montaje The Anderson Project, pero mucho más complejo en este caso por la utilización de las dos pantallas, que ocultan en su interior a elementos y actores, y por las proyecciones múltiples que permiten crear la sensación de profundidad tridimensional, poniendo en escena la máxima verosimilitud con

respecto al dispositivo cinematográfico contemporáneo, lo que viene a provocar en el espectador la sensación de estar asistiendo a una proyección cinematográfica realista, con los actores que se desdoblaron apareciendo a saludar al final del montaje, para dar a entender al espectador que lo presenciado es un teatro-cine actuado en vivo; es un teatro donde la teatralidad desaparece, poniendo en discusión el límite entre la puesta teatral y el distanciamiento creado por la utilización del recurso cinematográfico.

De la combinación de medios de producción en la puesta en escena, de la evidente progresión en el uso y la disimulación del dispositivo de experimentación, así como también al cobrar mayor importancia la imagen por sobre el texto teatral, se identifica el paso de moderno a posmoderno. Posmodernismo que comienza entre fines de los setenta y comienzos de los ochenta, cuando se pone en cuestión por la crítica post-estructuralista, la continuidad de las disciplinas tradicionales, en *“este declinar de lo específico, de lo “verbal” u ontológico, que distingue el arte actual, y su consiguiente inmersión en el ámbito indiferenciado de la cultura visual”* (Brea, 2005: 92) y su marco de producción que proviene *“de la hibridación. No en vano, es el mestizaje de medios tales como la pintura, la escultura, la fotografía, el video, el cine o la televisión”* (Brea, 2005: 92). En un camino que ha ido en progresión desde un teatro construido desde la actuación y la creación de imágenes cinematográficas realizadas teatralmente, a partir del Teatro Fin de Siglo, pasando por las puestas en escena creadas desde la utilización de dispositivos similares, en las compañías de teatro La Patogallina y La Troppa, hasta la concreción de un lenguaje teatral que, más bien, podría ser descrito como cine actuado en vivo, con la compañía Teatro Cinema.



## **BIBLIOGRAFÍA**

### **SOBRE TEATRO Y ESTÉTICA TEATRAL**

- ARTAUD, Antonin. ***El Teatro Y Su Doble***, Editorial Edhasa, Madrid, 2006, 162 págs.
- BATY, Gastón y CHAVANCE, René. ***El arte teatral***, Fondo de Cultura Económica, México, D. F. 1996, 295 págs.
- BENJAMIN, Walter. ***La obra de arte en la época de su reproducibilidad técnica***, Ediciones Ítaca, México, 2003, 127 págs.
- BROOK, Peter. ***Acerca de El Espacio Vacío***, Ediciones Península, Barcelona, 1986, 192 Págs.
- CRUCIANI, Fabrizio. ***ARQUITECTURA TEATRAL***, Editorial Gaceta, México, 1994, 292 págs.
- DE TORO, Fernando. ***SEMIÓTICA DEL TEATRO***, Editorial Galerna, Buenos Aires, 2008, 408 págs.
- ERIC, Michaud. PAZ, Marga. ***El Teatro de los Pintores en la Europa de las Vanguardias***, Museo Nacional Reina Sofía, Aldeasa, 2000, 369 págs.
- FERNÁNDEZ, Diana, ***Vestuario Escénico***,  
<http://vestuarioescenico.wordpress.com>, 2014
- GAVILÁN, Jimmy. ***Historia de un galpón abandonado***, Revista VD, ed. N° 815 Diario El Mercurio, 18 de Febrero del 2012, pag.18 y19
- GÓMEZ. José Antonio. ***HISTORIA VISUAL DEL ESCENARIO***, La Avispa Editorial, Madrid 2004, 94 págs.

- GRIFFERO, Ramón. **Ensayos sobre montaje, arte y cultura**, <http://www.grifero.cl>, consultado 2013
- GRIFFERO, Ramón. **LA DRAMATURGIA DEL ESPACIO**, Frontera Sur, Santiago, 2011, 237 págs.
- GROTOWSKI, Jerzy. **HACIA UN TEATRO POBRE**, SigloXXI, Madrid, 2009, 248 págs.
- LEPAGE, Robert. **TEATRO Ex Machina**, [www.ysarca.com](http://www.ysarca.com), consultado 2017
- LÓPEZ, José Miguel. **Diseño de Iluminación Escénica**, La Avispa, S.L., Madrid, 2000, 141 págs.
- PAVIS, Patrice. **Teatro Contemporáneo: Imágenes y Voces**, ARCIS-Lom, Santiago, 1998, 229 págs.
- PAVIS, Patrice, **La Puesta en Escena Contemporánea**, Edit.um, Murcia, 2015, 454 págs.
- PIÑA, Juan Andrés. **Historia del teatro en Chile (1991-1990)**, Aguilar Chilena de Ediciones, S.A., Santiago, 2014, 857 págs.
- PISCATOR, Erwin, **Teatro Político**, Editorial Ayuso, Madrid, 1976, 403 págs.
- STÉPHAN, Jérôme, **3 TEATROS DE VANGUARDIA, Meyerhold-Fassbinder-Griffero**, Editorial Arcis, Santiago, 2011, 143 págs.
- ZEGERS, María Teresa. **25 AÑOS DE TEATRO**, Departamento de Programas Culturales de la División de cultura del Ministerio de Educación, Santiago, 1999.

## MATERIAL DE ENTREVISTA

-LÓPEZ, Marco Antonio. **Entrevista a Ramón Griffero**, Mayo 2013, Anexo, 16 págs.

## CRÍTICA TEATRAL

-ARRIAGADA, Felipe. **Sin Sangre**, Revista *Cine & TV*, Santiago 10 de Septiembre de 2009, 1 págs.

-HURTADO, María de La Luz. **El teatro de Griffero**, Repertorio 1995, Teatro Nacional, [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl) 18 págs., consultada septiembre 2017

-LA TROPPIA, [www.memoriachilena.cl](http://www.memoriachilena.cl) 1 pág., consultada septiembre 2017

-MUÑOZ, Juan Antonio. **Sin Sangre, El Perdón en Tiempo Real**, Revista Apuntes de Teatro N° 130, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, 2008

-MUÑOZ, Juan Antonio. **El Husar de La Muerte**, Telón.cl - Teatro chileno, [www.telon.cl](http://www.telon.cl) 2010, 1 pág., consultada agosto 2016

-PIÑA, Juan Andrés. **Contingencia, poesía y experimentación, Teatro chileno, 1976-2002**, RIL. Editores, Santiago, 2010, 406 págs.

-SANTI, Marieta, **Teatro y Danza, “El Hombre que Daba de Beber a las Mariposas”**: *La tecnología no basta. Dos visiones de “Historia de Amor”* [www.santi.cl](http://www.santi.cl), consultada, octubre 2017

## SOBRE ARTE Y ESTÉTICA

-AZARA, Pedro. **LA IMAGEN Y EL OLVIDO**. El arte como engaño en la filosofía de Platón, EDICIONES SIRUELA, Madrid, 1995, 259 págs.

-BENJAMIN, Walter. **Libro de los pasajes**, Ediciones AKAL, S.A., Madrid, 2005, 1102 págs.

-BREA, José Luis. **La Epistemología de la Visualidad en la era de la Globalización**, AKAL Estudios Visuales, Madrid, 2005, 244 págs.

-BRYSON, Norman. **VOLVER A MIRAR**, Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas, Alianza Editorial, Madrid, 2005, 201 págs.

-BURGER, Peter. **Teoría de la vanguardia**, Ediciones Península, Barcelona, 2006, 198 págs.

-DIDI-HUBERMAN, George. **Cuando las imágenes toman posición**, Machado libros, Madrid, 2008, 323 págs.

-LIPOVETSKY, Gilles. **La era del vacío, Ensayos sobre el individualismo postmoderno**

-LYOTARD, Jean-François. **La Condición Postmoderna**, Ediciones Cátedra, S.A., Madrid, 1987, 69 págs.

#### SOBRE POLÍTICA CULTURAL Y TEATRO EN DICTADURA

-CATALÁN, C. y MUNIZAGA, G., **Políticas culturales bajo el autoritarismo en Chile**. Santiago, Ceneca, Santiago, 1986, Carpeta, 22 págs.

-RIVERA, Anny, **Transformaciones culturales y movimiento artístico en el orden autoritario**. Santiago, Ceneca, Santiago, 1983, 157 págs.

#### SOBRE CINE Y PELÍCULAS CITADAS

-AUMONT, Jacques. **El ojo interminable**, cine y pintura, Paidós, 1997, 208 págs.

- BAZIN, André. **Orson Welles**, Fernando Torres Editor, 1973, 222 págs.
- WIENE, Robert. **Das Kabinett des Dr. Caligari**, 1920
- EISENTEIN, Sergei. **Bronenosets Potyomkin**, Goskino, 1925
- SIENNA, Pedro. **El Húsar de la Muerte**, 1925
- WELLES, Orson. **Citizen Kane**, R.K.O, 1940
- GODARD, Jean-Luc. **Pierrot le Fou**, Rome Paris Films, 1965
- FASSBINDER, Rainer Werner. **Querelle**, Gaumont-Planet Film, 1982
- CADRAGE, Les "Portraits de Cinéastes", Cadrage, © cadrage.net/arkhom'e 2004/2005

#### DIRECCIONES DE VIDEOS (FRAGMENTOS DE LAS OBRAS)

Cinema utopia: <http://www.youtube.com/watch?v=7yG5qo8d3ik>

Río Abajo: <http://m.youtube.com/watch?v=Z30OS9Ez>

El Húsar de la Muerte: <http://m.youtube.com/watch?v=jybvV-Ek63V8>

Gemelos: <http://www.youtube.com/watch?v=5EHSI10TBEM&feature=related>

Sin Sangre: <http://www.youtube.com/watch?v=xNRSDtSVwl0&feature=related>

El Hombre que les Daba de Beber a las Mariposas:  
<http://m.youtube.com/watch?v=zf2ulx1FqNQ>

Historia de Amor: <http://m.youtube.com/watch?v=PuhAnT1v-S4>

## **ANEXO**

## **ENTREVISTA A RAMÓN GRIFFERO (primera parte)**

Marco Antonio López, 30 de mayo de 2013

Entrevistador: ¿tú te insertas en el contexto teatral en los 80s en Chile?

Griffero: si

Entrevistador: ¿Estamos hablando de que también es el minuto en que a ti se te permite regresar a Chile no?

Griffero: umhu

Entrevistador: y eso tiene que ver con una apertura entre comillas, apertura política del gobierno hacia el exterior ¿Cómo es esa situación de tu regreso a Chile?

Griffero: no bueno el e, tiene que ver con varias, digamos primero porque uno ya termino de, yo ya había empezado a hacer obras de teatro en Bélgica, ya llevaba como diez años y las primeras obras que estrene en Bruselas en realidad tenían que ver más para, estaban más dirigidas al público chileno... o ya tenían que ver más con una resistencia en el lugar mismo que estarlas mostrando en Bélgica, entonces ahí se produce ya las ganas el deseo de venir a mostrar o no las mismas pero había que generar la producción acá en Santiago. De hecho la, la unión del cine con, con el teatro tiene que ver que yo estudie cine, no es cierto primero, a? y después estudie teatro para aprender a dirigir actores en cine y cuando tuve que hacer la tesis del trabajo final, como era muy complejo hacer una tesis hacer una tesis muy grande en francés en la Universidad de Lovaina, propuse hacer un trabajo creativo y yo había hecho un cortometraje en la escuela de cine entonces la obra era –de ahí viene como el origen de Cinema-Utopía la obra era la proyección y como era cortometraje, era muy pequeño para mostrarlo a público entonces a continuación de la obra de cine seguía el teatro y después volvía al cine y después volvía al teatro y después volvía al cine y después volvía al teatro y ahí completaba un largometraje Cinema-teatro y de hecho el afiche decía “Cine teatre, cine teatre, cine teatre”.



Entrevistador: o sea era lo filmado cinematográficamente y lo intervenías con actuación.

Griffero: no digamos... Claro... es como que tú tienes una historia, haa? y la historia por una parte la historia estaba filmada, faltaba un pedazo que no estaba filmado porque no alcance a hacer el largometraje esa la hacía en teatro y después el otro pedazo volvía a cine después al teatro después a cine, es decir hice una obra finalmente hice una obra de teatro usando los dos materiales, pero ahí estaba si en cierta manera se unía pero se unía más bien por, pero lo otro ya estaba filmado entiendes sería he... entonces obviamente la buena la vuelta tiene que ver con que si soy exiliado con un acto de resistencia de realizar algo y a través del arte no?

Entrevistador: precisamente realizarlo en el lugar donde...

Griffero: en el lugar donde estaba sucediendo y no...no claro en Bruselas.

Entrevistador: ¿y cómo regresas, o sea te dan permiso para regresar...? ¿Saben lo que estás haciendo artísticamente allá? ¿No hay ni idea?

Griffero: No... se te ocurre

Entrevistador: Pero es que por eso pero dilo

Griffero: no yo creo que no, si tampoco, si yo era un joven acá muy preocupado de lo que estaba haciendo, ha no yo creo que estarían preocupados de los líderes de lo que estaría haciendo hasta el Altamirano pero no de lo que estaba haciendo yo si yo me fui a los 18 años, 17 años así que no, no nadie estaba preocupado de lo que yo estaba haciendo.

Entrevistador: entonces tu he, ingresas te dan el permiso para regresar a Chile...

Griffero: si vuelvo a Chile y... trato de hacer unas primeras obras y... y logro montar una obra que se llama recuerdo de un hombre con su tortuga y hago una obra en el Goethe, finalmente encuentro el espacio del Trolley donde se transforma realmente en el lugar de resistencia y gracias a las fiestas y todos los eventos que se produce... que se realizaron en el trolley permitió que tuviéramos los dineros para producción, porque estábamos con ganas de grandes producciones y ahí en esa época no había FONDART no había nada etc. etc. Entonces hacer un galpón abandonado y llenarlo de cosas y de escenografía y visualidad y todo lo que yo traía en mente como todos los códigos escénicos, era necesaria una gran producción, entonces las fiestas del Trolley y todo eso permitieron que esta obra fuera realizada.

Entrevistador: dentro del contexto de inserción cuando llegas te encuentras con dificultades políticas para dar tus obras o con dificultades más bien de espacio de lugares donde realizarlas.

Griffero: dificultades políticas creo en el fondo bueno, dificultades políticas son porque obviamente todos los espacios que hay están intervenidos por la dictadura, digamos todo lo que es espacio que es municipales teatros Nacionales, teatros Universitarios están intervenidos por rectores delegados, yo fui a la Chile a la Católica y todo lo demás y me... Y no obviamente que no ha y no habían en realidad no habían espacios no, entonces hubo que crear un espacio para poder uno...

Entrevistador: ¿Y el primer espacio cual fue? “El de un hombre con su tortuga”

Griffero: A el del Hombre con su tortuga, el primer espacio, había un teatro de la Puri Durante como se llamaba “Teatro Moneda” y a ella le gustó mucho “recuerdo de un hombre con su tortuga porque, ella tenía, ella fue bien ambigua yo en realidad creo que ella hizo como un acto político pero haciéndose un poquito la que no, es decir como más por su convicción teatral del arte porque

ella era una... -en Chile no tenemos memoria- pero era una persona que tenía una actividad teatral desde los años 40, entonces se había muerto hace poco su marido y estaba sola en este teatro, ya ella era una actriz de edad y la obra le gustaba a pesar de que era una obra que hablaba sobre el exilio a ella le gustó mucho porque en la obra “El recuerdo de un hombre con su tortuga” era una obra de un exiliado que recuerda un circo que tuvo y en este circo como lo persiguieron, le envenenaron los perros, etc. y ella estaba muy emocionada por la parte de la escena en como reprimían, y habían matado a estos dos perritos amaestrados y ella tenía dos perros, ahh, eee

Entrevistador: pero bueno esta en lo que le toca también emocionalmente

Griffero: Claro, pero también se daba cuenta de que se trataba de la obra y hubieron bueno etc. Entonces ella nos prestó ahí el teatro para he... hacer la obra y obviamente como que el primer gesto ahí era, era muy difícil tener publicidad... lo hay ahora imagínate en esa época, ha... entonces finalmente nosotros decidimos, llenamos el teatro casi todas las funciones porque fuimos a regalar todas las entradas a la Vicaria de la Solidaridad, que era el público que nosotros queríamos, en realidad había un acto político a mí me interesaba no vender tiquets si no transmitir ideas resistir junto con la demás gente y saber que había otra gente que estaba haciendo cosas, entonces con el elenco decidimos, “vamos a la Vicaria y les regalamos todas las funciones”.

Entrevistador: tuviste que hacer una especie de autocensura o era posible decir todo lo que tú quisieras decir igual.

Griffero: No heee que bueno, es que espérate, el el el heee no el principio mío fue de que yo no me iba a autocensurar bueno de hecho el galpón abandonado y el Cinema-Utoppia son las obras donde aparece el personaje detenido desaparecido y directamente arriba del escenario, el exilio son las primeras obras que abordan ese problema, porque claro yo venía de afuera y venía con

un espacio de libertad mental mucho más grande y con menos miedo que la gente que estaba 13 años o 10 años acá dentro y sobrevivía por acá se le abría un poco más de... venía uno con una amplitud de espacio más que Chile no se daba cuenta que en realidad claro, había una realidad en Chile que se estaba matando gente, seguía desapareciendo gente etc. Nosotros estrenamos junto con los degollados, cuando fue el caso degollados, de hecho en nuestro afiche Cinema-Utopia es del anuncio de los degollados con nuestro timbre Cinema-Utopia arriba, hee pero en el mundo, pero uno venía de afuera y afuera ya el comunismo no existía casi y en Chile se seguía matando gente por ser comunista haa; es decir ya este estaba en Polonia Soliganochke y ya venía la transición etc. faltaban cuatro años para que se cayera el muro, pero en Chile no poh, no había esa sensación, no estaba se exhibía todavía el cáncer marxista y todo lo demás cuando... De hecho Pinochet cae junto con el muro, haaa; lamentablemente nosotros nos desfasamos históricamente es decir aquí se siguió matando gente cuando ya la guerra fría había terminado hacía rato ha se siguió existiendo la guerra fría pero bueno esa era la, la realidad en que uno estaba, entonces por eso también Cinema-Utopia era extraño para la gente de acá de que uno hablara, porque uno lo presentía no porque uno fuera adivino porque ya se estaba en el espíritu de época viviendo eso y realmente el arte lograba arte que el periódico pero no porque haa.. De que se lamentara o no es que lamentara si no diera cuenta del fin de una utopía, cuando aquí la gente todavía estaba muriendo por esa utopía, entonces no, no ha... de repente la gente encontraba que esta obra, no entendía muy bien, primero por ese concepto posmoderno que tenía de que... como si estamos luchando por la utopía tu vienes a decirnos que termino, como el protagonista exiliado que su compañera es detenida desaparecida se inyecta heroína y se acuesta con el amigo, si eso era como denigrar la imagen del exiliado más que entender que era una representación más concreta de un ser humano no mas.

Entrevistador: ¿frente a la imagen machista imperante en esos momentos del socialismo?

Griffero. Imperante, entonces claro por eso nosotros siempre decíamos que éramos disidentes de los disidentes haa... éramos disidentes de la dictadura pero también éramos disidentes de la forma artística y morales de la izquierda chilena haa... entonces en cierta manera uno era atacado por ambos lados haa... tanto por la dictadura, tanto por los otros que dicen pero pequeño burgués como muestra a nuestros compañeros detenidos desaparecidos así, ahh... no el, el che el varón, el compañero con pañuelo que haj he pero he, había que es lo que pasa es que el Trolley fue un espacio clandestino en el sentido de que si era público que existía, pero es que yo no fui a pedir, nosotros no fuimos a pedirle permiso a nadie, si nosotros íbamos a pedir permiso obviamente que nos iban a decir que no me entiendes

Entrevistador: no te lo iban a dar

Griffero: obvio es decir que si yo tenía decirlo. Nosotros esperamos que nos vinieran a cerrar no más, es decir partimos y que nos cierren haj y de ese lugar claro es decir estaba lleno de problemas si yo quisiera abrir el teatro me habrían dicho que no, si impuestos internos no te iba a dar los vales etc. etc., tenía además que pagar un impuesto además en esa época si el ministerio de cultura no te declaraba cultural la obra, ya nosotros no pedíamos nada de eso ha, entonces nos saltábamos todos los elementos burocráticos de censura que existían, no los confrontamos a eso por lo tanto, cosas que si hacia la gente acá iba a pedir los permisos se los negaban etc. etc. ha entonces tenían que bajar el nivel de las obras.

Entrevistador: Pero de cierta manera entonces igual el aparato represor no se daba cuenta de lo que estaba pasando porque tampoco se...

Griffero: no poh bueno es que si se daba cuenta porque llegaron y cuando entraron llegaron con pistolas, metralletas, allanaron y etc. fueron muchas veces llevando a todo el público preso, eeh, pero eeh, nos dijeron directamente ha es decir el hee. Mira habían dos cosas una vez un, cuando nos allanaron el Mayor quiso hablar con el encargado, el director y me pregunto quién son ustedes y yo le dije no somos comunistas y él me dijo hueon, si fueras comunista no tendría que estarte preguntando, ¿quiénes son? Yo le dije artistas, porque había una imagen de lo que como era la la...[llamada materna...] oye lo que había la imagen de lo que era la protesta de izquierda estaba muy estereotipada, ha me entiendes era el tipo con barba el charango la música Inti Illimani etc., había una forma cultural disidente entonces al comienzo tampoco la dictadura logro identificar luego lo identifico obviamente y nos dijeron claramente de que sabían perfectamente lo que estábamos realizando, pero que era mucho más escándalo que nos cerraran el teatro y que total me decía nos tienen en la lista de cómo se llama? Sabían de memoria cuanta gente iba a ver las obras.

Entrevistador: A ya tenían, llevaban una lista de las personas que asistían.

Griffero: Si sabían perfectamente, yo no... “mira para las 1500 personas que vinieron a ver en 6 meses” jajaja. “No vale la pena”, es decir no encontraban... la dictadura nunca encontró que el teatro fuera una amenaza ahhh, los medios de comunicación si obvio totalmente censurados pero yo creo que para ellos tenía una sensación de que si son las mismas personas que vienen a ver me dijeron, son los mismos que piensan como tú y son apenas 100 pelagatos eeh, era mayor escándalo cerrar y además en ese momento empezaban las protestas y había otro movimiento en donde en realidad la censura hacia el arte... mira es algo que yo creo que sigue existiendo ahora, sigue existiendo el mismo fenómeno en el sentido en el sentido de que da lo mismo la libertad de expresión sin difusión, si yo escribo un libro y nadie sabe que el libro existe pah

que me lo van a censurar aah eh, que lo edite y lo publique pero si nadie sabe ni ni... porque tú para informarte de algo hasta para buscarlo por internet tienes que saber más o menos que existe aah, si no sabes que algo existe puede estar en la biblioteca, en todas las bibliotecas de Chile y nunca lo vas a pedir porque como vas a saber que existe ese libro aah, entonces bajo el régimen bajo la cultura de mercado no hay libertad de expresión porque no hay difusión, la dictadura entendía eso perfectamente.

Entrevistador: La dictadura partió con la economía de mercado así que...

Griffero: ...Entendía perfectamente de que mientras la censura era algo que se aislaba me entiendes, por lo tanto si el dramaturgo no iba a ir al programa de televisión ni al estelar a decir ¡miren tengo con una obra contra la dictadura! ¿Que importaba lo que hiciera en un galpón?, ¿que importaba lo que hiciera una persona en el teatro de la parroquia? Me entiendes aah hee entonces de hecho da la impresión casi no le importaba que medio Chile tocara cacerolas en un momento me entendis aah, entonces eh en cierta manera, y eso me lo dijeron directamente sabemos perfectamente lo que haces, en una ocasión nos hicieron tira escenografía y nos seguían, las cosas típicas, tuvimos que ir a Vicaria de la Solidaridad a denunciar los acosos, las llamadas telefónicas, pero hasta que nos dijeron sabemos perfectamente que es lo que hacen contra que hablan pero...

Entrevistador: ¿Pero al mismo tiempo la obra seguía dándose?

Griffero: Mientras pero bueno eso es un concepto claro totalmente es como eeh en es lo metafísico del teatro porque efectivamente una obra para que tenga un millón de espectadores tendría que darla 10 años no se ah y un programa de televisión en la tarde lo ven 5 millones si fuera por eso nadie haría teatro, pero es decir no ven que la cultura y el arte tienen una difusión que va por otro, que no es la del mercado ah porque si no uno se deprimiría o sea oye claro voy

hacer una obra y fueron cuantos 20.000 jajaja, oye me entiendes, entonces la resistencia y ahí claro para mi es cuando tu nombras las cosas empiezan a existir y cuando algo empieza a moverse se mueve metafísicamente desde otros lados no era por la cantidad de gente lo que implicaba.

Entrevistador: bueno igualmente la obra recibe el premio a la crítica al año... ese mismo año ¿no? Cinema Utoppia

Griffero: El 85 si,

Entrevistador: El 85

Griffero: si recibe el premio a la crítica si

Entrevistador: y era un premio importante, o, era el premio que existía para reconocer una obra

Griffero: si claro era... si pero por ejemplo en las críticas, porque si Cinema-Utoppia tiene una crítica en el... porque era Agustín Letelier el crítico de La Época, y de repente y bueno existían también...

Entrevistador: Es una época en que además existen críticos todavía en el teatro.

Griffero: no... y existen las revistas Análisis , Apsi, Hoy, es decir que teníamos más difusión, el... hu un diario que se me olvido el nombre, ehh y mucho más gente leía eso, después estaba La Época haa, entonces, he... toda esa prensa si en los espacios teatrales a uno, había una difusión de eso y habían críticos que escribían ahí ha?, entonces no tenías la difusión oficial, es decir nosotros poníamos unos estencil, 10 estencil en las paredes casi sin el nombre de la obra solamente la fecha de algo etc. una imagen en seniles y llegaban 1.000 personas 1.500 personas a las fiestas todo lo demás.



Entrevistador. Estamos pensando que además estas en un lugar que es absolutamente underground a todos los demás y que llegaba público

Griffero: Si pero claro lo que sucedía es que...

Entrevistador: no había internet no había publicidad mediática

Griffero: No pero era un lugar en ese instante el Trolley donde estaban sucediendo cosas, no solamente obras de teatro si no estaban Los Prisioneros, estaban las artes plásticas, estaban, habían video arte, había danza, habían literatos, estaban los artistas plásticos, como la Bruna Trufa etc. que hacían instalaciones entonces se vuelve un centro de renovación cultural y resistencia que tiene un público muy masivo me entiendes, si yo cuando Los Prisioneros llegan yo no los pesque les dije ustedes toquen aquí que yo voy a hacer mi espectáculo arriba del escenario ustedes toquen abajo, pero bueno entonces era... había un movimiento lo que pasa es que en Trolley lo, lo... se transforma en un espacio donde todo esto que estaba sucediendo aislado se logra manifestar ha! entonces crea un público bastante grande y transversal, entonces y además si no hay nada más en Santiago, bastaban unas cuantas fotocopias por algunos lugares claves y tenía una enorme convocatoria, ahora tu pones la misma cantidad 4... los mismos 20 afiches no llega nadie (risa) eeh. Pero dese lugar claro, fuimos, ese fue el riesgo y como no hubo una, frente... un poco frente a correr a los muros de lo imposible no hubo una reacción pudimos seguir existiendo hasta que llego el plebiscito.

Entrevistador: Lo mismo de haber recibido el premio a la crítica, también fue un abrir tú... abrirte de ese espacio teatral o no.

Griffero: Pero yo creo que no porque el público que iba no estaba muy... como se llama no es que apareció el público de teatro.

Entrevistador: A no pero abrirte tu hacia el espacio de teatral del reconocimiento.

Griffero: Si pero en ese momento fue un claro, era como yo me imagino que es como, mira si lo mismo sucede ahora de repente tu puedes ver hasta un Altazor que se lo dan a un músico y nadie sabe quién es el músico a quien le están dando el Altazor y nadie va a comprar ese disco o no te hay fijao o no ¡Altazor por la composición musical los tranfan! les dan el Altazor se lo lleva a su casa y nadie lo ve, no vende más discos y entonces en esa época era diez veces peor aah eeh... no pos si es verdad si le dan un Altazor a la Elizabeth Rodríguez de danza, no es por ese que le aumente.

Entrevistador: Que tenga más trabajo.

Griffero: No... que tenga más trabajo en danza ni que el público repentinamente, masivamente va ir a ver danza.

Entrevistador: no porque hay un público que va a ver danza y ese mismo público

Griffero: ese mismo y a menos que se produzca otra política cultural y blablablá, ¿no? y bueno en ese momento también un poquito igual la gente está muy cerrada hay una cosa de riesgo, no van a ir a San Martin 841 hee, con toque de queda que parte a las 11:30 de la noche 12:00 de la noche, ese barrio es un barrio de prostitutas, al lado de la cárcel pública el...

Entrevistador: El terminal de buses

Griffero: Del terminal de buses y la cárcel pública, del CNI que eran los detectives es decir no era un barrio de que ¡hoy voy a ir a... no había metro que pasara por ahí entonces de ese lugar el Premio a la Critica fue algo como claro que bueno pero no... no tenía un impacto mediático, no era por eso que me iban a entrevistar en 25 radios ni iba a ir a los canales me entiendes, si tuviera

ese efecto como ha claro, pero estamos en otra época en otro momento, los mundos no están muy segmentados

Entrevistador: Tu hablaste precisamente de, cierto... de tus diferencias teatrales y que les parecían extrañas también a todo el medio ¿cómo era el medio cuando llegaste el medio teatral? ¿Qué estaba pasando?

Griffero: Bueno yo tengo un manifiesto por el teatro autónomo más o menos que habla del medio teatral, en realidad como yo estuve mucho tiempo afuera y antes de irme no estaba vinculado al teatro o sea en realidad no... en realidad no estaba muy preocupada de lo que estaba pasando en el medio teatral pero ¿Qué es lo que había? estaban los teatros universitarios que estaban dando obras clásicas no más, hee, Andrés Pérez ya se había ido cuando yo llegue.

Entrevistador: Si

Griffero: Yo lo alcance a conocer justo antes que partiera adonde la Moushkin ha como un año después parte adonde la Moushkin entonces alcance a ver como una cosa de él entonces vuelve con “La Negra Ester” entonces no está en ese periodo, hee todo lo demás viene después que... porque en mi grupo estaba en el Teatro Fin de Siglo estaba Alfredo Castro estaba Rodrigo Pérez, y ellos hacen la Memoria en los 90s. En los 90 viene Celedón he entonces en ese momento están, había una obra de De la Parra Secreta Obscenedad de cada noche

Entrevistador: ... de Cada Día

Griffero: De Cada Día, mira las podis contar con los dedos, mira en el fondo para tenerlo claro en 17 años, si se decía que los dramaturgos eran una especie en extinción, en esos 17 años emergieron solamente, de los que pudiera haber otros, pero los que mantuvieron un trabajo, tres dramaturgos que eran: Radrigán, De la parra y yo, Galemiri viene después en los 90, aah es decir

que un país tiene tres dramaturgos en 17 años, te está hablando de la realmente... hoy día yo tengo un festival de otoño lleno de dramaturgos nuevos, los festivales de dramaturgia hay un montón de textos etc. entonces he y era eso no más entonces estamos hablando de una he pobreza cultural he... enorme pos y escénica, y los otros eran los teatros del mercado típicos no más que no y entonces no había un movimiento escénico hee, estaban esos puntos aislados, por ahí de repente bueno existió esa obra pero imagínate que son contadas, Tres Marías y una Rosa, una, Payasos de la Esperanza, dos, hoy día son, hajaja tienes 15 o 20 estrenos 30 estrenos al mes entonces efectivamente no había y además yo te diría que era un teatro precisamente, por el aislamiento, por las escuelas de teatro censuradas he por los otros maestros que estaban en el exilio etc. Era un teatro que estaba un poco subsistiendo y reproduciendo lo que había quedado más que estar renovando lenguaje por eso cuando aparece el trabajo que yo hago se genera como una renovación y otra mirada de un teatro que realmente estaba más bien sobreviviendo más que en acción, ¿me entiendes la diferencia?

Entrevistador: Si

Griffero: ha no un teatro que estaba.

Entrevistador: Proponiendo

Griffero: Proponiendo, renovando, no estaba subsistiendo y la subsistencia se estaba sujetando a lo... a la herencia que había quedado de antes del golpe entonces en realidad era...

Entrevistador: una retoma de lo anterior

Griffero: entonces en realidad era un poco como enfrentar, estar en el año 85 y ver un teatro que era como de los años 60s. haa un teatro de izquierda forma años 60s, un teatro clásico años 50, de hecho yo cuando fui a ver una obra

como estaba y la vi que era un concepto tan, tan, antiguo que me encanto porque pensé que era una cita ¡aaah! que estaban haciendo una cita...

Entrevistador: ¿Esa era una obra universitaria?

Griffero: Estaban... Pareja de Trapo parece que era y yo pensaba que estaban haciendo una cita del teatro de los años 50s, en términos de puesta en escena de actuación, dije huy que maravillosa la cita lo encontré genial y no era verdadera aaah, jaja. Yo pensé que era, ¿me entiendes cuando te digo una cita? vamos a hacer como

Entrevistador: Como que estamos en la época

Griffero: Y es bonito eso es súper bonito eso, voy a hacer un teatro como se actuaba en el 1850 estupendo, precioso, pero yo, me encanto dije oh, que increíble, cuando yo digo pero que buena reconstrucción, porque venía con un concepto posmoderno pero aquí estaban en la modernidad, entonces decíamos pero que reconstrucción el pal incesto ahahja

Entrevistador: Ese montaje podía ser absolutamente posmoderno en la retoma

Griffero: Y no po estaba efectivamente en... en... en la modernidad misma, entonces obviamente había muy poco dialogo con todo el entorno teatral y de hecho yo le mostré a alguna gente mis textos y la mayoría me dijeron que no eran obras de teatro que eran guiones cinematográficos, ah y no había capacidad de lectura de mis textos en términos espaciales no... no podían entender que una escena tuviera... una obra tuviera 40 escenas haa, no esto es cine, haa no había un concepto espacial, de que en realidad no necesitas que se habrán y se cierran las cortinas 40 veces hehe, 40 lugares más allá de 40 escenas 40 lugares diferentes donde una obra puede tener 40 escenas en el mismo lugar, no pero que pase de una en si a esto lo otro lo otro lo otro, no había una lectura de ese lenguaje de hecho no había una lectura del teatro

posmoderno en Chile por lo tanto no podían, no habían elementos de los críticos para poder hee, no tenían epistemología ha todavía no existían para ellos los conceptos de intertexto ni nada de eso porque tenían, leían la obra de la modernidad y entonces por un lado decían pero como es ¿qué es esto ha? No había un lugar de lectura, para el público daba lo mismo el público lo entendía y todo lo demás por eso te hablo más bien de como de la profesión obviamente no tenían los elementos para definirla ha, ahora eso existen po ahora claro ya son parte del lenguaje común de todos hum.

[31.00 min]