

Ramón Griffero

“El artista chileno de los 90 tiene que ser más apasionado”

Sentado en su estudio recién construido al fondo del patio de su casa, Ramón Griffero aprieta las teclas del computador con prisa singular. Está terminando de revisar la reedición de su libro Plaza Italia y su mente no para de producir nuevas ideas y opiniones. Por eso es entretenido conversar con él, porque las palabras salen de su boca con la misma rapidez con que entran en la pantalla de letras verdes. El éxito de su nueva obra de teatro, Extasis, lo tiene entusiasmado. Tanto como el hecho de que la mayoría del público que va a verla a la escondida sala Nuval tenga menos de 26 años, “algo completamente inusual en el teatro independiente”, explica.

Por RENÉ NARANJO S.

Extasis pone en escena el calvario de Andrés (interpretado por Claudio Rodríguez), un joven que busca la santidad a la manera de “un San



Sebastián de última hora”, como escribió Juan Antonio Muñoz en *El Mercurio*.

La obra ha venido a revalidar el concepto de “dramaturgia en el espacio”, que Griffero —hoy de 40 años— comenzó a desarrollar después de que egresó de la Escuela de Cine de Bruselas, ciudad adonde lo condujeron contra su voluntad sus impulsos juveniles revolucionarios. “El rectángulo de la pantalla cinematográfica es el mismo formato del teatro. Y al realizar trasposiciones narrativas se crean otras lecturas. En el teatro, el público es siempre la cámara. En esta nueva concepción, tú estás en un lugar, el público ya no es la cámara y el escenario tampoco es el escenario. No es que sea realmente cinematográfico, porque eso es imposible. Es más bien buscar códigos espaciales a la narrativa teatral”.

—¿Podrías poner un ejemplo de esto en *Extasis*?

—Un personaje va caminando por

el parque, se encuentra con alguien, le dice: *Vamos a mi departamento*, giran, caminan y entran al departamento. Tienes tres planos en un minuto, algo que aparentemente en teatro no podría hacerse. El efecto se logra con franjas de luz, como un corredor azul, y cuando llegan al fondo del escenario, cambia la música y se abre la luz. Ahí viene el texto: “¿Un vasito de whisky?” Es un cambio de planos, no de decorado. Y como la gente ya tiene el código cinematográfico en la mente, lo lee sin ningún problema.

—En principio, ¿te gustaba el cine más que el teatro?

—A mí nunca me interesó el teatro. Es lo mismo que me pasa con los cuentos. Yo he leído lo que todo el mundo ha leído, García Márquez, Cortázar, pero eso no tiene nada que ver con lo que escribo. Sí puedo ver influencias de la narrativa cinematográfica. Marco Antonio De la Parra, que me llamó para

comentarme la obra, me dijo "Lo que tú haces es una deformación teatral. Lo que existe en tu obra es una excelente película".

—**Raúl Ruiz decía por ahí que el problema de muchos cineastas era que no les gustaba el teatro.**

—Es que el teatro se quedó mucho tiempo en la cámara fija. Toda la dramaturgia de los años 50 y 60 es un living con un comedor con entradas y salidas de los personajes. Y la cámara está fija. Por ahí, en la escena 2, los muebles están tapados de blanco para mostrar el paso del tiempo. En la escena 3, los muebles están dados vuelta. Y son cámaras fijas en lugares interiores. Obviamente los cineastas tenían que odiar el teatro.

—**En un contexto de living-comedor, también el conflicto queda sometido a una estructura demasiado clásica.**

—Claro, porque aunque al dramaturgo se le podía ocurrir, decía "No" porque el director y los actores no le iban a responder. Entonces decía acto 1, acto 2 y acto 3, y a lo más salían a la terraza. Algo que los griegos y los clásicos no tenían. Esta fijeza viene del realismo psicológico. Es de este siglo. Los cuerpos están fijos y son las emociones las que circulan.

—**Y los objetos existen sólo en función de los conflictos internos...**

—Es como un set de televisión.

—**Ahora ¿dónde está la cámara?**

—La cámara está ahora donde tú quieras ponerla, está en función de la narrativa. El público edita los puntos de cámara que yo pongo. Hay otra cosa importante referente al actor y la emoción. Tú ves que en el cine, la emoción va siguiendo siempre el espíritu de la época. El actor interpreta el presente del amor, de la rabia, etc. y por eso de repente la gente se ríe en las películas antiguas. En ese momento, esa expresión era verdad; ahora es mentira. En el teatro, la relación entre actor y emoción se queda rezagada respecto del espíritu de la época. Tú vas al teatro y el actor grita: 'No, María'.

—**Estas ideas ya estaban en *Cinema Utopía*.**

—Claro, pero ahí estaban en forma literal. Estaba el cine y los actores actuaban dentro de la pantalla.

VERDADES ESQUIZOFRÉNICAS

—**En ese tiempo de *El Trolley*, ¿no crees que había más tensión intelectual, artística en Chile que ahora?**

—Por supuesto. Yo creo que ahí hay una cuestión que tiene que ver con la pasión. La transición que vivimos es un período de no-pasión, acentuado por el quiebre de las ideologías. Chile era un país que seguía pasiones. El *Trolley*, además, era un espacio único; por lo tanto había mucha pasión que se centraba en un solo lugar. Fuera de eso, había una pasión por decir y el teatro era el único medio que se mantenía con capacidad de voz. Era el espacio donde se hablaba.

—**Este decir tenía también mucho de proclama y denuncia...**

—El artista chileno estaba acostumbrado a centrar su pasión en el compromiso social. Es decir, a que le dieran la pasión desde afuera. El fotógrafo que

encontraba su pasión en las fotos de poblaciones o de manifestaciones, hoy se da cuenta que ese tema ya no le interesa a nadie. Ni siquiera a él. Ahora hay que replantearse a partir del territorio de uno no más.

—**¿La pasión se vivía como pasión en el sentido de martirio?**

—El inconsciente colectivo estaba a flor de piel. Era fácil interpretarlo y representarlo. Ahora la verdad se volvió esquizofrénica, y el artista tiene que volverse autoral, lo que a mí me parece super bueno. Antes el arte en Chile era muy de fotocopia. Hoy día, el centro mundial tampoco tiene modelo, está fragmentado. Es el momento del desafío verdadero: ¿Somos o no creadores? El tipo que quiere crear tiene que centrarse en él mismo, no en forma egoísta sino en relación con el arte que hace. Tiene que buscar un lenguaje en el formato que usa. Porque antes bastaba con que yo pintara un puño en alto para que todos me aplaudieran.

—**O el fondo sobre la forma...**

—Ya no basta con que un guitarrista cante "Pueblo", sino que ahora se le exige que primero domine la guitarra y que escriba buenas canciones. Se le exige autonomía y creatividad. En el teatro, el gran vacío actual es que no aparece todavía la dramaturgia chilena de los 90. Yo creo que eso sucede porque no se sabe de qué hablar ni de dónde hacerlo. Es como los políticos, que saben que el discurso marxista ya no les sirve pero que todavía no encuentran la forma adecuada de replantearse, y por eso se transforman en seres puramente administrativos.

—**En este contexto de verdades esquizofrénicas, ¿no existe el peligro de que afloren sólo obras autorreferentes?**

—Bueno, pero ahí es donde aparece el artista. Porque es el momento en que éste vuelve a ver la sociedad a partir de su sensibilidad, no de la que le manda la sociedad. Si el artista no hace vislumbrar un sueño o una pesadilla colectiva, es nada más



que un autorreferente.

—¿La diferencia la daría entonces el tiempo?

—Puede que sí, pero siempre que un artista refleja el espíritu de una época hay un grupo que se da cuenta, porque todos somos parte de un grupo o conjunto social. ¿Por qué a uno cierta obra artística le gatilla algo? ¿Por qué se engancha hoy con *Mi mundo privado* o *Las noches salvajes*? Porque uno, de algún modo, ya estaba llegando a ese pensamiento sin elaborarlo. Si yo quiero pintar los árboles rojos, bueno, se verá si eso le gatilla algo a alguien.

¿QUIÉN QUIERE MORIR POR EL ARTE?

—De acuerdo a este diagnóstico, es más difícil ser artista en Chile en los 90 que en los 70.

—Yo diría que sí. Lo complicado es que cuando el arte necesita más apoyo que nunca -porque tiene que crear la cultura del mañana- es cuando en Chile más se le teme.

—Es que en un mundo que juega sobre el consenso, el arte es una molestia rupturista...

—El Estado fomenta la cultura -crea centros culturales, difunde obras, pinturas y películas por el mundo- pero le tiene horror al arte, lo ve todavía como subversión. En cambio a los norteamericanos les encanta fomentar el arte porque saben que ahí, salga lo que salga, se juega su posición de poder cultural mañana.

—Es lo que hace crisis con la pintura de Dávila, el libro de Sutherland o con tu obra *Extasis*...

—Lo que pasa es que se han abierto espacios para la cultura, pero se han cerrado para el arte. A mí el Instituto Cultural de Las Condes me rechazó la



obra.

—Bueno, no es un producto fácilmente digerible para ellos...

—Es que ellos buscan cultura, no arte. Son dos conceptos que la demagogia confunde. "Estamos fomentando el arte". Mentira. Los funcionarios de la cultura no se atreven a correr riesgos, aunque a ellos, como personas, les guste determinado trabajo artístico. Lo negativo de esto es que los creadores terminan presentando a las municipalidades proyectos "culturales", porque saben que ahí sí les van dar apoyo.

—Pero tú has hecho un fuerte trabajo personal contra la autocensura...

—Sí, pero es una excepción si tomas en cuenta hacia dónde te lleva el entorno.

UTOPIÁS INDIVIDUALES

—Entre la lucha contra la autocensura y la crisis de las ideologías, el artista se queda bien solo ¿no?

—Hoy día la creación es más solitaria, pero hay gente que comparte lo que uno dice. Lo que pasa es que ese colectivo está fragmentado. Son encuentros aislados. Y esto obliga a que el artista tenga que ser más apasionado.

—¿La idea de buscar la santidad tiene que ver con estas verdades fragmentadas?

—Sí, tiene que ver con la búsqueda de la utopía individual, con hacerse tu

propia ilusión a partir de tu territorio. Las pasiones se basan en lograr metas utópicas y durante el siglo veinte la gran búsqueda fue la utopía colectiva y no la individual. Para mí es importante esta búsqueda individual porque se opone a la colectiva. Por ejemplo, si tú te flagelas en la Plaza de Armas no te dejan. Si hay una guerra y matas, el colectivo te levanta como héroe, pero si matas por celos vas a la cárcel. Lo bonito es que, al querer realizar su utopía individual, Andrés se confronta con un entorno. Esa es para mí la radiografía de nuestro estado. Al querer vivir su santidad en este entorno, Andrés necesariamente se confronta con un medio de asaltantes, travestis, mujeres que le orinan la cara, un ejército que lo hace matar. Son varias opciones pero ninguna le permite lograr su objetivo.

—Bastante pesimista...

—Cuando digo radiografía quiero decir que no hay una opción moral frente a nadie. Los personajes no están moralizados, no se dice quién es bueno y quién malo.

—¿Crees que este deseo de ser santo puede efectivamente convertirse en utopía colectiva en este fin de milenio?

—No, creo que es una metáfora. Creo que sí hay, en la gente más joven, un deseo de trascendencia. Puede que alguien busque trascender a través del consumismo, pero existe esa meta. Es buscar una pasión. En ese plano Andrés produce identificación.

—En ese sentido, buscar el vicio, o lo malo, puede ser una pasión...

—Sí, pero cuando uno busca una utopía individual no puede juzgar antes si ésta es buena o mala. Ahí está tu autonomía. Si tu utopía individual es el sexo, acostarte veinte veces a la semana, y si crees que a través de eso estás logrando algo, yo creo que no se podría hablar de vicio. •



PRIMERA SINTONIA EN LOS ESTRATOS MEDIO-ALTO Y ALTO

Av. Central Norte 1966. Villa Ayquina, Calama
Teléfonos y Fax: 33 00 47, 33 18 70, Calama y
228 37 81, Santiago