

Tiene 40 años y posee la vehemencia de sus personajes en la defensa de su mirada. Porque a estas alturas del partido para el dramaturgo, escritor y cineasta Ramón Griffero, se trata de representar los fragmentos de una realidad para sumarla a un puzzle en donde todos aportan, y en cuya resolución se refleja el país.

Creador del Teatro Fin de Siglo, movimiento cultural conformado el 84 alrededor de un galpón perteneciente a los conductores jubilados de trolley, que por más de cuatro años le dio vida y forma a las más variadas expresiones artísticas de los jóvenes de Santiago, Ramón Griffero es una de las figuras claves en el mundo del arte del país. Sociólogo, graduado en la Universidad de Essex, Inglaterra, director de cine egresado del Instituto Nacional de Bellas Artes, en Bruselas; también realizó estudios teatrales en la Universidad de Lovaina, y a sus obras escritas en Chile y traducidas a varios idiomas, como *Cinema-Utopia*, *Historias de un galpón abandonado*, o *La morgue*, se suma ahora *Extasis*, o *las sendas de la santidad*, cuyo estreno mundial fue en el Festival de Dramaturgia Contemporánea de Veroli, Italia.

Profesor del Postítulo de Teatro de la Universidad Católica, Griffero se apronta para una nueva edición de su libro de cuentos *Soy de la Plaza Italia*, mientras prepara un taller de dramaturgia del espacio que dictará en el Teatro Municipal San Martín, de Buenos Aires.

—Algunos afirman que con el Teatro Fin de Siglo que conforma a comienzos de los 80, se termina el miedo. ¿Por qué?

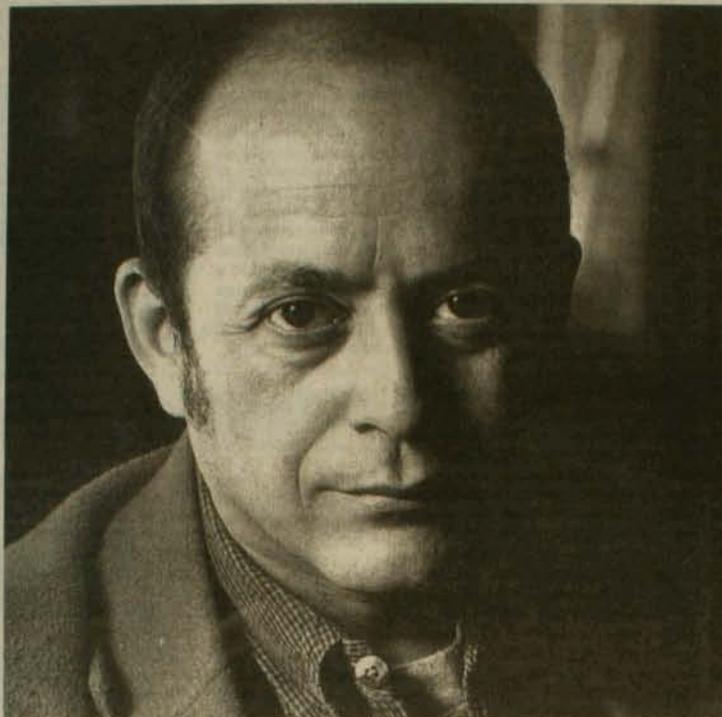
—Porque se congrega en ese espacio gente que tenía 18 a 20 años, que había nacido casi con la dictadura y a la que no temían. Y también empieza a manifestarse una forma artística que no correspondía a la disidencia de la izquierda clásica, como la música Quilapayún, teatro popular, etcétera. Todo eso produce además un quiebre con las dos formas existentes de cultura que se daban en ese momento, en contraposición con un nuevo mirar.

—Sobre el Teatro Fin de Siglo y el Trolley se ha señalado que en los 80 representó una dramaturgia nueva, donde lo nuevo en el teatro se encuentra en la revolución y subversión del lenguaje, de la escenografía, del papel del actor o, finalmente, del concepto de teatro. ¿De qué forma se expresa esta definición?

—La búsqueda era no hablar como ellos hablan, ni representar como ellos representan. Ellos eran tanto la dictadura como los grupos disidentes teatrales existentes, la disidencia oficial. Era una disidencia contra la disidencia oficial en la necesidad de un lenguaje fuerte, diferente. Siempre digo una frase de Huidobro que señala que no sacamos nada con cantarle al avión, si le cantamos como Víctor Hugo. No estaba en el avión lo nuevo, sino que había que buscar formas de expresión que representara una manera diferente de ver. Y ahí, obviamente, estaba lo artístico, porque para la cultura disidente bastaba con que alguien dijera "¡Abajo Pinochet! ¡Abajo la dictadura!", y todo el mundo aplaudía, pero no había una exigencia artística grande para quebrar con eso. Entonces, en el Trolley, en el trabajo del Teatro Fin de Siglo, se plantea la búsqueda de un lenguaje en el que la gente vislumbra más allá de lo que vivía. No bastaba sólo con representar, sino de generar representaciones en el espectador, y eso sólo se podía lograr a través de un nuevo lenguaje.

—¿Y no en los temas?

—El amor, la represión y las traiciones han sido eternas en la historia de la humanidad, y las violaciones a los derechos del hombre y las torturas no eran nuevos para



Ramón Griffero, dramaturgo, escritor y cineasta

Reflexiones sobre el arte

FARIDE ZERAN

La democracia le teme al arte porque implica nuevas miradas y distintas perspectivas, y el arte de hoy es necesariamente la cultura del mañana. Si no, la cultura del mañana será una fotocopia elaborada de la cultura de hoy. Es Ramón Griffero y su alegato por el arte.

Chile, pero lo que sí tenía que ser nueva era la forma de hablar de eso para que se volviera a ver. Ese es el sentido. Yo pensaba que después de tanto tiempo de dictadura como que no se veía lo que estaba sucediendo. Y ahí el arte tiene un rol importantísimo: hacer volver a ver. Es como la frase famosa de Rimbaud, de que se reinventara el amor. El amor sigue existiendo, pero uno siempre tiene la necesidad de volver a ver, de volver a reencontrarse. El trabajo de las obras, de la dramaturgia y del lenguaje era en ese momento político, pero a través de la búsqueda de un lenguaje artístico intentábamos que la gente pudiera volver a ver.

—¿Está siempre el elemento político en su dramaturgia?

—Sí, y en todo el período que a mí me tocó, hasta la transición. Mi adolescencia y mi conciencia política nacen con Allende y sigue con la dictadura. Así que no podía ser otra que el compromiso político, el compromiso social, en cierto sentido, además como vivencia propia al haberlo tenido que vivir y sufrir...

—¿Pese a su impugnación de "lo

comprometido" que se estaba dando en aquellos años en el teatro, por ejemplo?

—Claro, pero se impugnaba más desde un punto de vista artístico que de sus contenidos. Se impugnaba que no tuvieran otra forma de hablar.

—¿No está ahí la "espectacularidad posmodernista" que, buscando una estética, arrasa incluso con aquello que puede ser la representación de la identidad, o de los elementos que componen la cultura de un país?

—De hecho, ni siquiera la crítica chilena pudo definir los trabajos que se hacían en el Teatro Fin de Siglo, y que según los intelectuales y académicos extranjeros efectivamente correspondían a la posmodernidad teatral latinoamericana, en tanto no hay modelo que se sigue. Ahí se plantea un quiebre en el sentido de que los modelos se desintegran y se reelabora todo el lenguaje para generar un nuevo código o una especie de renacimiento recodificado. En ese sentido, en esa tradición, hay un quiebre si decimos que la modernidad es la

continuidad de ciertos paradigmas y modelos y que la posmodernidad es el quiebre con esos modelos. Eso sucedió con nuestro trabajo. No correspondía a los paradigmas teatrales ni disidentes del momento, ni a la tradición de que venían.

—¿No era el "posmodernismo", al que se refiere Nicanor Parra, por ejemplo, cuando habla de la modernidad y de su pugna con el posmodernismo?

—No, no creo. Es algo más profundo, pienso que es un cambio en el espíritu de la época, en la manera de percepción y en el pensamiento que se estaba elaborando.

—¿Y qué pasa con los creadores que en la década de los 80 confluyen en torno a su teatro y al Trolley?

—Allí se produjo una especie de recambio cultural nacional. En el Teatro de Fin de Siglo estaban Alfredo Castro, Rodrigo Pérez y Verónica García Huidobro, tres directores de teatro que reflejan hoy el teatro de los 90. También en el Trolley se presentaba Willy Semler, Vicente Ruiz hacía sus primeras performances, y toda la gente que hoy aparece con nuevas posturas. De hecho, más tarde en el Trolley se ensayó *La negra Ester*. A nivel de la pintura se hacía mucha acción de arte; hacíamos unas bienales *underground* donde Benmayor y otros presentaban su pintura. Y a nivel de revistas cómicas, estaba Santiago Elordi, etcétera. Estábamos en varias áreas, incluso en danza contemporánea. Y estamos hablando de hace diez años.

—¿Cuáles eran las expectativas artísticas, culturales, políticas, cuando viene la transición? ¿Cómo se plantean frente a ella estos creadores?

—Lo fundamental que se plantea ahí era una autonomía, a lo mejor más posible que ahora, en el sentido de que al estar tan aislados y no estar dependiendo de ninguna fuerza del entorno, se hacía sin perspectiva de mercado, ni de esto ni de lo otro. Por ejemplo, a *Los Prisioneros* lo que se les pagaba era nada. Era una especie de autonomía creativa. Incluso, el Trolley nunca pidió permiso para funcionar. Sabíamos que si íbamos a pedir permiso nos lo iban a negar y cuando los teatristas alegaban que existía el impuesto al IVA, nosotros ni siquiera nos preocupábamos de pagar los impuestos, ni nada de eso. Funcionaba en otro marco. Cuando llega la transición, por supuesto, había la expectativa de la democracia y de la bella durmiente que viene, la bella durmiente esperada que va a renacer con el beso y va a ser preciosa...

—¿Por qué?

—En ese momento se vivía mucho el presente, venía la campaña del No. Nosotros hicimos una obra que se llamaba *Fotosíntesis porno*; incluso antes de la elección de Aylwin, la última obra del Teatro Fin de Siglo fue *¡Viva la República!*. Así que pasamos de *El galpón abandonado* a *La morgue*, *Fotosíntesis Porno* y *¡Viva la República!*. Esta última obra reflejaba un poco quizás las ilusiones de la democracia.

—¿Había ilusiones ante esa democracia?

—No había un planteamiento orgánico ni proyectado, porque nada se estaba haciendo por obtener ningún tipo de prebenda, ni de lucro, ni de espacio, ni de nada. Eso jamás se planteó. Creo que lo que esperé, en el fondo, era que las obras que yo había tenido que dar aislado de medios de comunicaciones, del público, con la democracia iban a ser conocidas a nivel masivo y se iban a instaurar como dramaturgia nacional.

—¿Y no pasó?

—No pasó, porque los espacios que tenían que ser para esto, es decir el Teatro Nacional, o incluso el Teatro Itinerante que existía en ese momento y que presentaba obras a través de todo Chile, no se abrieron. Cuando me llamaron a dirigir el Teatro Itinerante prefirieron hacer un Shakespeare, que correspondía más al consenso, que

estar presentando una de mis obras que implicaba un poco de subversión en lo estético, por la mirada distinta y anticonvencional. Y viene, entonces, el gran quiebre con la transición, cuando se producen dos cosas que no estaban previstas. Una, la caída del muro, que coincide justo con la llegada de Aylwin, y la izquierda que iba a cosechar el trigo, se le pudrió.

—¿En qué sentido?

—Es lo mismo que pasa con la no existencia de una campaña por los derechos humanos: el hecho de que todos los muertos que habían sido mártires, al no existir la ideología, dejan de ser mártires y se transforman en simples muertos. Y como son simples muertos, la lucha por la reivindicación de sus derechos casi desaparece. Es diferente un mártir de una fe, y un mártir de una fe que ya no existe. Y en este solo sentido, los creadores que también veníamos relacionados con el compromiso social y con ideologías colectivas, con utopías colectivas, cada uno a la manera como la interpretaba, optan en una primera reacción por el autismo, un silencio frente a lo que viene y que no se sabe lo que es.

—¿Y cuál cree que es el origen de este fenómeno?

—Al incorporar este gran quiebre de la ideología, porque creo que el arte en Chile está relacionado con el compromiso social, al terminar el compromiso social, el artista tiene que replantearse y sentir el nuevo espíritu de la época.

Censura cultural

—Con este contexto, entremos de lleno a otro tema. Usted ha dicho que considera fundamental la existencia de un pensamiento político que elabore y asuma la diferencia entre lo cultural y lo artístico. ¿Por qué?

—Hoy en día, al no estar ligado el arte a ninguna ideología, lo que es muy bueno, y al no estar ligado a ningún modelo artístico ni político, el artista tiene que relacionarse personalmente con su lenguaje artístico y buscar en sus propias pasiones, porque a lo mejor más tarde pueden ser pasiones colectivas. Ya no hay una gran verdad, hay verdades fragmentadas, lo que llamo una verdad esquizofrénica, por lo tanto los creadores se ligan con su verdad fragmentada; es decir, es un momento predilecto para el arte en cierto sentido, para generar lenguajes artísticos personales. Y la política de la democracia en transición, fue primeramente de un pensamiento modernista, antiguo, que es desarrollar la cultura.

—¿Y qué tiene de malo desarrollar la cultura?

—La cultura fue pisoteada durante estos años, y nosotros ahora promovemos la cultura. Pero entienden por cultura todo aquello que es parte de nuestra tradición cultural y que está bien promover: del Mulato Gil a Matta; de la paya a Neruda. Y en eso se da todo un gran énfasis en promover lo que es cultural y lo que es como creación cultural, es decir, reproducir un poco la cultura preexistente.

—¿Y por qué lo plantea como pugna con el arte?

—El arte es la mirada de hoy, implica necesariamente una subversión. Y creo que la política cultural, por eso se llama "política cultural", no ha considerado la diferencia entre lo que es cultura y lo que es arte, y confunde los dos términos. En un cierto sentido, hoy se han abierto muchos espacios a la cultura, pero el arte ha estado completamente restringido y negado. En ese sentido, la democracia le teme al arte, porque implica el surgimiento de nuevos mirares, de nuevas perspectivas. En una sociedad en consenso, toda nueva perspectiva implica siempre una disrupción de un statu quo, cosa que es completamente errónea. Los norteamericanos apuestan al arte porque saben que en el arte está su potencia cultural del mañana, porque el arte de hoy es necesariamente la cultura del mañana. Si no, la cultura del mañana va a ser la fotocopia cultural de hoy día. El problema de eso es que al estar favorecida la cultura, produce una censura, en cierta medida, en

la creación artística ante lo que apoyan la empresa privada, los centros culturales o los municipios, que es la expresión cultural. Porque si uno llega con un proyecto artístico, es decir, con un lenguaje propio, se encuentra con que tiene menos cabida, porque no saben de qué se trata. Por ello hablo de esta dicotomía: hay un pensamiento de promover la cultura, pero no de promover el arte.

—Este puede ser el marco para entender lo que está pasando hoy cuando obras como la de Dávila con su Simón Bolívar, o el libro de Sutherland despiertan una polémica que apunta además a otros objetivos, como el Fondart, es decir, al aporte del Estado a la cultura y al arte? ¿Qué pasa?

—El problema es que el Estado cree que el artista es portavoz de lo que él apoya, y ahí está el primer error: no es porque el Estado apoye algo que uno representa al Estado. Es un error grave, porque uno escucha decir a los senadores que la plata del Estado tiene que representar a Chile. El artista puede recibir ayuda del Estado, pero jamás es portavoz de él. Entonces, tratar de transformar el Fondart en expresiones culturales que sean portavoces de la política cultural de un estado o de una sociedad, es un craso error. Al enfocarlo desde ese punto de vista, ¡claro!, una obra de Dávila que no refleja ser portavoz de la imagen del Estado de Simón Bolívar, es criticada. Y ahí está el problema. Si se concreta esa política, se restringiría la autonomía creativa del artista y volvermos a la censura cultural. Se financiarían pinturas de Simón Bolívar "normales", pero no de quienes den otra perspectiva.

—¿Y qué le dicen titulares como "Libro gay financiado por el Fondart"?

—Me dice que hay corrientes que no pueden tener expresión. Esto de que las expresiones que están apoyadas por un

—Que un autor sea homosexual, lesbiana, masoquista, etcétera, no condiciona una creación. Insisto en que el problema es frente al arte como una subversión de un mirar, como la radiografía de un mirar. La sociedad chilena no se quiere ver radiografiada, porque eso es el hueso, la llaga, la herida, los fantasma, las pesadillas. Creo que los artistas ahora van a hablar más desde su territorio, desde su entorno y, por lo tanto, desde la diversidad. Lo monolítico no permite lo diverso. Este autismo que ha producido la transición en un tiempo se tradujo en un silencio de los creadores. Pero es el momento de una necesidad de que se vuel-

■ "La sociedad chilena no se quiere ver radiografiada, porque eso es el hueso, la llaga, las pesadillas. Creo que los artistas ahora van a hablar más desde su entorno y, por lo tanto, desde la diversidad. Lo monolítico no permite lo diverso. Este autismo que ha producido la transición se tradujo en un silencio de los creadores. Pero es el momento de que se vuelva a hablar".

va a hablar. En los últimos años de la transición casi no ha habido obras nacionales, y eso es un reflejo de una autocensura, de no atreverse a hablar. La democracia se habituó al consenso, y en el momento en que aparecen voces van a arremeter contra ellos. Además, está la cuestión del mercado, algunos creadores tratan de hablar desde el mercado. Pero la existencia de este tipo de censura hacia el arte puede ser grave, porque puede desviar la creación de la gente que se autocensura para no quedar sin voz.

—En definitiva, ¿cuál cree que debe ser el rol del artista hoy día en Chile?

—El artista necesita más pasión y más fuerza que nunca, porque tiene que luchar contra un entorno bastante moldeado, pre determinado y que supuestamente sigue ciertas reglas. Hay un gran cambio en la clase media chilena. La clase media era la que consumía arte y cultura, y el público que tenía el artista era uno: su público ideológico. El que hacía una canción de protesta sabía que tenía un público ideológico; el que hacía una pintura tenía un público ideológico, y el otro tenía un público cultural. Los claustros universitarios tenían esa clase media que ascendía culturalmente: si iba a ver un Chejov, estaba bien. En cierto sentido, el público y los artistas estaban en cierta sintonía o armonía. El artista tenía su público y sabía a quién creaba. Hoy, la clase media no asciende por la cultura sino por el consumismo y su cultura sólo es la del presente. Si hay que leer tal libro es tal, pero nadie va a ir a una librería a buscar un libro de Dostoievski; ya no existe eso. En el arte tampoco existe el público ideológico, y en ese sentido el artista se plantea sin público visible, y sin un apoyo del Estado, que apoya las expresiones de su imaginario, el imaginario de una sociedad.

—¿Cuál es la actitud del creador en este cuadro?

—El creador tiene que tener la fuerza para imponer su imaginario. Por eso he estado hablando mucho de potencializar la utopía individual del creador por sobre la colectiva. Y ahí empieza obviamente un conflicto, porque una utopía individual nunca es aceptada por el colectivo. En Dávila, su utopía individual de pintar de esa manera es fundamental, porque de las utopías individuales nace o aparece, se vislumbra, lo latente de un país.

—¿Y qué se vislumbra en el universo creativo de Griffero, repleto de personajes ingenuos y violentos, con un erotismo que se confunde bajo el halo de

la santidad, como obsesión de su obra de teatro, o del libro Soy de la Plaza Italia?

—Esos personajes reflejan una esencia del ser humano en este fin de milenio, y pienso que tanto la obra como los cuentos también reflejan un estado de fin de milenio en Chile. Ese desgarrar, esa necesidad de trascender, de buscar utopía y pasión en cualquier lugar, es parte de lo que se está ansiando. No es la ansiedad de los personajes que están preocupados del consumismo, sino la ansiedad básica, esencial. En el mundo de Soy de la Plaza Italia, hay un Chile que no está retratado, no aparece como corriente de opinión, pero es real. Hoy, cuando no hay grandes verdades colectivas, el inconsciente colectivo no es algo que todo el mundo perciba, ya ni siquiera es un problema de los políticos que al no saber cuál es el inconsciente colectivo, no saben de qué hablar y tienen que volverse administrativos.

—¿Y dónde está, en qué se refleja ese inconsciente colectivo?

—Está en estas verdades fragmentadas, en estas utopías individuales de cada uno que hoy se mueven atomizadas. Pero toda esa atomización conjunta es lo que forma el puzzle de nuestra realidad. El imaginario de nuestro país no se puede constituir sin completar el puzzle, no podemos hacerlo sólo con los fragmentos del centro, porque el cuadro nos queda incompleto. Últimamente se ha tratado de armar un puzzle en el centro del cuadro, pero todo el desparramo que hay alrededor no se expresa. Y uno, sintiéndose parte de estos fragmentos que flotan alrededor de este universo, busca en la escritura y en la expresión teatral reflejar ese fragmento. Eso tiene una base de realidad cuando en la obra de teatro que ya han visto mil 200 personas, uno tiene como un 80% de público joven, que se siente identificado con lo que se dice.

—Griffero, Semler, Alfredo Castro, Andrés Pérez, o escritores jóvenes, o grupos de la plástica, o de cine, entre otros creadores, trabajan desde esos fragmentos conformando una suerte de marginalidad que quizás no lo es, en tanto surge la pregunta de cuán representativo y real es el mundo oficial, en contrapunto con estos otros universos.

—El mundo oficial hoy en día no está reflejando más que al ejecutivo de banco, al salón de directorio, pero lo que sucede en la agencia de banco, en el mundo de la gente que está haciendo la cola, es completamente otra realidad. Y quizás el país, en estos momentos, está viviendo a nivel de salón de directorio, desligado de lo que se está generando, de lo que está fermentando. La crisis es entre la separación de lo político y el mundo llamado civil que está fermentando algo. Es allí donde los artistas tienen un rol mucho más fundamental. Por algo se ha dicho que este fin de milenio es espacio para el arte y los filósofos que deben reflejar una realidad que el mundo de la política ya no recoge.

—Pero en la práctica, si no es el escándalo ante ciertas manifestaciones artísticas, es la ley del silencio. ¿Es el destino de los artistas de hoy?

—Mientras se tema al arte, existirá un muro de silencio o un muro de precaución alrededor de la creación. Al mismo tiempo, en estos momentos no hay grandes medios de comunicación que reflejen la diversidad de las corrientes de opinión, cuestión que no ocurría cuando había dos ideologías, ya que estaban los diarios de una y otra reflejando las grandes corrientes de opinión. Hoy, es mucho más difícil que las corrientes de opinión de un artista, tal como él quiere que el mensaje sea transmitido, tenga espacios equivalentes en la televisión y en la prensa escrita, porque ahí también está el consenso. ■



GUILLERMO TEJEDA / S7

ministerio, por el Fondart, tienen que corresponder a una cierta normalidad o estructura, a ciertas morales y valores, me dice que ante la ausencia temática, esta sociedad ha centrado todo su ser en valores morales, el aborto, el divorcio, la pintura. Ahí está la arremetida frente a la ausencia de tener una ideología contra la cual arremeter, y surgen los valores morales prehistóricos.

—¿Qué pasa con lo que significa el enfrentamiento o la mirada de una sociedad ante una expresión diversa como puede ser la del homosexualismo, o a los atisbos de una caza de brujas en relación a determinadas expresiones y manifestaciones que no están en el consenso, en este caso sexual?