

VIOLENCIA SACRIFICIAL Y BANALIDAD DE LA HISTORIA.  
UNA LECTURA ALEGÓRICA DE *ALMUERZO DE MEDIODÍA O  
BRUNCH* DE RAMÓN GRIFFERO.

*SACRIFICIAL VIOLENCE AND THE BANALITY OF HISTORY. AN  
ALLEGORICAL READING ON RAMON GRIFFERO'S ALMUERZO  
DE MEDIODÍA OR BRUNCH*

Mauricio Barría  
Universidad de Chile  
Departamento de Teatro  
mbarriajara@uchile.cl

RESUMEN

El presente artículo propone una lectura de la obra del dramaturgo chileno Ramón Griffero desde la matriz que nos brinda el concepto de alegoría de Walter Benjamin y su aplicación en la literatura latinoamericana llevada a cabo por Idelber Avelar. La alegoría sacrificial sería un procedimiento para comprender los resultados de la violencia ejercida por la Dictadura sobre la sociedad civil que implicó su desactivación durante la llamada “transición”. Siguiendo a Avelar, la alegoría es la forma para trabajar el duelo y la derrota que produjo esta violencia dictatorial. De acuerdo a esto, “Almuerzo de mediodía o Brunch” sería una alegoría de la fractura de la historia y una reflexión sobre el sentido y límites de la soberanía y su violencia.

PALABRAS CLAVE: Alegoría, sacrificio, violencia, posdictadura, dramaturgia chilena contemporánea.

ABSTRACT

The present article proposes a reading of the work of the Chilean playwright Ramon Griffero from the matrix that offers us the concept of allegory, as Walter Benjamin and Paul De Mann. The sacrificial allegory would be a privileged procedure to understand the results of the violence exercised by the Dictatorship on the civil society that involved its deactivation during the so called “transition”. Following Idelber Avelar, the allegory is the form to work the duel and the defeat that produced this dictatorial violence. In agreement

to this, “Almuerzo de mediodía o Brunch” would be an allegory of fractures of the history and a reflection on the sense and limits of the sovereignty and his violence.

KEY WORDS: *Allegory, Sacrifice, Violence, Postdictatorship, Chilean Contemporary Playwriting.*

*Recibido: 9 de enero de 2015.*

*Aceptado: 28 de mayo de 2015.*

## COMUNIDAD Y VIOLENCIA

Una de las consecuencias menos evidentes que legó la violencia dictatorial fue la desactivación de la sociedad civil y la consiguiente dificultad de generar proyectos de índole colectiva. Lo que al inicio fue menos notorio ante la densa evidencia que significó la violencia directa ejercida sobre muchos chilenos, con el tiempo ya transcurrido, esta situación ha terminado por ser innegable. Las movilizaciones estudiantiles acaecidas durante los años recientes que reclamaban el fin del lucro en la educación, sumadas a los cada vez más insistentes movimientos ciudadanos en defensa del medio ambiente o las exigencias de paridad de derechos para las minorías sexuales, entre otros movimientos, demuestran la urgencia de reactivar lo que durante la década de los noventa permaneció prácticamente dormido: una idea de comunidad y la necesidad de volver a pensar la comunidad.

El diagnóstico antes mencionado encontraría su fundamento profundo en los procesos de modernización que ya en los setenta se inscribirían dentro de la ideología neoliberal, y que experimentaron en la década de los ochenta una acelerada implantación por parte del régimen militar. La violencia que supuso esta implantación se convierte en paradigmática de aquella que supondría el despliegue planetario de la racionalidad técnica que se plasma políticamente en el capitalismo, el que, en palabras de Zizek, configuraría una violencia sistémica como base del neoliberalismo, una violencia ya no directa, ya no atribuible a individuos concretos y a sus “malvadas” intenciones, sino que puramente “objetiva” y anónima (23). La objetivación aquí señalada difiere de aquella violencia ostensible, situable y reconocible con la que Marx describe la rapiña atribuible al origen del capitalismo como sistema de explotación de unos contra otros<sup>1</sup>, por el contrario, la dimensión de latencia que refiere Zizek nos hace pensar en una suerte de superficie de inestabilidad permanente, en un magma subterráneo ilocalizable y dispuesto a estallar en cualquier momento y desde cualquier lugar, de ahí que su operación distintiva sea la reificación. Al respecto, Zizek llama la atención sobre el

---

<sup>1</sup> No referimos al concepto de “acumulación originaria” que en tanto origen histórico del capitalismo implicó el ejercicio de una violencia organizada de parte de los detentores de la riqueza. Marx desarrolla esta idea en el capítulo 24 de *El capital*.

hecho de que siempre se alude a la violencia ejercida en los regímenes socialistas como consustanciales a su acontecer histórico, y se olvide, en cambio, la violencia que significó la imposición de la lógica del capital en la conquista de América o en los procesos de colonización llevados a cabo por las potencias europeas en África y Asia en el siglo XIX, asumiendo esa violencia como simples e inevitables daños colaterales, y por lo mismo reificables (25). Así, el juicio sobre la objetividad de la violencia comunista difiere del juicio de la objetividad de la violencia del capitalismo precisamente por este carácter de ostentación objetivable de la primera contra el carácter *fantasmático o espectral* de la segunda<sup>2</sup>. Por consiguiente, el origen de esta violencia sistémica ya no cabría encontrarlo al nivel de las interacciones sociales visibles, sino que operaría en las entrañas mismas de estas interacciones, en lo que él llama “la relación con el prójimo” como un miedo al vecino convertido en una presencia fantasmal y amenazante de lo otro que implicaría la disolución de la comunidad. De este modo, Žizek parece mostrar que entre comunidad y violencia existiría un extraño y paradójico vínculo como si una fuese correlato de la otra, pero que a diferencia de los pensadores de la biopolítica<sup>3</sup>, la violencia sería el fantasma de la comunidad.

### SACRIFICIO COMO ALEGORÍA DE LA COMUNIDAD DEVASTADA

Es dentro de este contexto en que se desarrolla desde fines de la década de los noventa una tendencia de la dramaturgia chilena que ha venido tematizando este tipo de violencia sistémica a través del recurso a una *figura sacrificial* (Barría). Entiendo por figura sacrificial un recurso de alegorización del sacrificio, es decir, no se trata de obras que muestren necesariamente sacrificios puntuales, sino que obras en que lo sacrificial se constituye en el motor del movimiento dramático, sea a nivel de la trama, como a nivel del lenguaje y la escritura. Lo sacrificial que es posible afirmar ha estado presente en la dramaturgia desde sus orígenes trágicos, en este caso particular estaría funcionando como alegoría de esta violencia sistémica que alude espectralmente a la comunidad fracasada. Para esto es necesario detenernos brevemente en la función del sacrificio en la dramaturgia y determinar sobre qué idea de alegoría se construye el concepto que propongo.

Walter Benjamin sostenía en el *Origen del Drama Barroco alemán* que “la poesía trágica descansa sobre la idea de sacrificio” (95). Lo interesante acá es que esta preeminencia de lo sacrificial sobrepasaría su mero carácter literario para proyectarse como una figura de la que dependería el sentido más profundamente dramático de todo drama, lo que el propio Benjamin imagina como el paso de la letra al acontecimiento

---

<sup>2</sup> Para Žizek esta violencia corresponde a un Real Lacaniano (23-4).

<sup>3</sup> Entre estos, Esposito y Agamben.

(cf. Benjamin, “Las afinidades” 215). De acuerdo a ello, el instante del sacrificio implicaría una especie de desajuste entre la palabra y la situación. El héroe, nos dice Benjamin, ante el acaecer catastrófico enmudece y a través de esta acción negativa le devuelve la palabra a la comunidad, la que representada por el Coro la reapropia y se reapropia a sí misma. El enmudecimiento del héroe, que Benjamin interpreta como ensimismamiento, puede ser visto también como su transformación en sujeto dramático en sentido estricto, es decir, aquel que ante la urgencia de la decisión solo le resta actuar, tornarse en un *curso de acción* –un ser-dramático–. El silencio trágico no es pues una actitud del héroe sino lo que *hace* para ser tal. Al respecto Benjamin termina por recordar una elocuente cita de Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia*: “sus héroes [i.e.: de los trágicos] hablan, en cierto modo, más superficialmente de cómo actúan. [...] Hamlet, por ejemplo [...] habla más superficialmente de cómo actúa” (cit. en *El origen* 147).

Ahora, la figura de lo sacrificial cobra especial relevancia como procedimiento alegórico en la medida que implica la idea de comunidad. El sacrificio es una práctica vinculada esencialmente a la comunidad como su mandataria. En las culturas tradicionales no es el individuo lo que se sacrifica, sino la propia comunidad que busca conjurar su condición traumática<sup>4</sup>. El cuerpo sacrificial que es, sin duda, el de un individuo concreto, se transforma así en alegoría de la propia comunidad fracasada y se hace memoria de esta derrota, en una doble dirección: por un lado, el sacrificio busca redimir de alguna forma la historia, a través de exorcizar o de expiar la violencia sobre la que se fundaría la comunidad, en la lógica del chivo expiatorio (Girard), pero, por otro lado, es también la manifestación misma de una violencia gestacional, que inscrita en la lógica del gasto nos habla también del fracaso del sentido, de su pérdida, pero anunciando una obligada transformación: la de la muerte en vida, la muerte como un don (Bataille). Bajo esa perspectiva, el sacrificio vendría a ser una *figura alegórica*

---

<sup>4</sup> En la clásica lectura de Hubert y Mauss, de lo que se trata es que el sacrificio es un mecanismo de restitución de lo sagrado en la esfera profana o de comunicación con aquello, entendiendo como sagrado la dimensión trascendental que aporta el sentido a una comunidad, donde encuentra su razón de ser. El cuerpo sacrificial tiene la función de derramar el contagio de lo sagrado sobre todo lo profano o profanado. Pero la condición ambivalente que implica lo sacralizado, según la escuela del contagio, les hace afirmar que este derrame por contacto a veces restituye y otras separa o sacraliza: es, a la vez, don y maldición, el origen de lo sagrado como afirmación constructiva de la realidad o la amenazante prohibición de un tabú que es necesario evitar (cf. Mauss). Por otra parte esa relación entre individuo y sacrificio está ampliamente desarrollada en la tesis de Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, cuando apela a su vínculo con lo dionisiaco: lo que muere es siempre el principio de individuación en pos de restablecer lo incondicionado e indiferenciado de la comunidad. Véanse también las lecturas de Girard y Bataille.

de la derrota (Avelar). La alegoría sería el dispositivo privilegiado para tratar estos asuntos en cuanto, como señala el mismo Avelar, esta figura “es la faz estética de la derrota política [...] la única posibilidad de narrar la derrota. Las ruinas serían la única materia prima que la alegoría tiene a su disposición” (99). *La figura sacrificial* entonces propiamente hablaría de la comunidad derrotada y en ello radicaría su especificidad, pero en la que es una “derrota” trasiega en condición de posibilidad de una nueva fundación, es decir, en la condición de la transformación de la comunidad. En el caso de la dramaturgia que examinaremos, esta escisión además toma un carácter histórico-político bien concreto y apelaría a la disolución de este “nosotros” que habría operado en la imposición violenta de la modernización neoliberal durante la dictadura militar.

Ahora bien, siguiendo el argumento de Avelar, nos parece que la caracterización que hace Walter Benjamin del concepto de alegoría es la más adecuada para comprender los fenómenos que aquí deseamos desarrollar<sup>5</sup> y un buen punto de partida es la diferencia entre símbolo y alegoría que él mismo plantea. De acuerdo a Benjamin (*El origen*), mientras el símbolo expresaría lo acabado y unitario del sentido, la alegoría lo fragmentario, la ruina y la caducidad del mismo. Consecuentemente, la alegoría implicaría una mediación, una producción de distancia que se expresaría como la necesidad de un momento interpretativo: “Es necesaria una comprensión razonada de su sentido. Lo alegórico es ‘símbolo reflexivo’, una simbolización en segundo grado” (Hegel 149). Mientras la recepción del símbolo se supone instantánea virtud de un principio trascendentalista, la alegoría trabajaría en el detalle, miraría lo particular evitando todo tipo de totalitarismo del sentido. La alegoría desnudaría, así, en su propio carácter de procedimiento fragmentado, la lógica de su articulación y de aquello que cae bajo su dominio; sería la expresión de su propia convención (Benjamin, *El origen* 168). Consecuentemente, la alegoría nos devolvería la dimensión material de los significantes, insistiendo en ellos como cosas que duran y están inevitablemente destinadas a perecer. Este rasgo *dramático y artefactual* que definiría a la alegoría la constituye en un dispositivo crítico, tanto de la historia como de la representación.

Desde otro lugar, este doble carácter de la alegoría le sirve a Paul de Man para definir a la lectura misma como un procedimiento alegórico en la medida que existe una incongruencia entre el sentido literal y el figurado que destituye toda posibilidad de una interpretación canónica o esencialista de un texto. El sentido literal y el figurado se superponen como una metáfora sobre otra. Así entonces la alegoría sería

---

<sup>5</sup> No es el propósito del presente artículo realizar un exhaustivo análisis de la idea de alegoría, más bien detenernos en una definición operacional que permita develar lo que se encuentra detrás de una figura sacrificial como la que intentamos mostrar en la obra de Griffero.

[...] una interferencia estructural entre dos niveles o usos distintos del lenguaje, el literal y el figurado (metafórico), uno de los cuales niega precisamente lo que el otro afirma. En la mayoría de las alegorías, una lectura literal “deconstruirá” una metafórica; remitiéndose a los esquemas medievales de exégesis textual (cit. en Owens 221).

Pareciera que para De Man el supuesto de toda alegoría sería la *ininteligibilidad de hecho* de los signos, contra la certidumbre de su disponibilidad hermenéutica. El error en la interpretación devendría del olvido de esta condición, más que de un posible fallo de puntería o de destreza del lector. Por consiguiente, la alegoría pondría en juego la preocupación por la lectura. Cabría pensar entonces en obras donde se exponga la interferencia citada por De Man, obras cuyo asunto sea la lectura, es decir, qué significa leer, cómo construimos los significados y más enfáticamente sobre qué presunciones; obras que desnudan especularmente el propio lugar de enunciación del lector, esto es, al exponerse como retóricas. Es ese tipo de obras las que demandarían una crítica alegórica porque ellas mismas son alegorías de su propia lectura, y esto quiere decir, que no solo exponen sus recursos o su convencionalidad como es el caso de la obra de vanguardia, exponen también sus estrategias de construcción de sentido, su discursividad, en fin, su retórica. La obra alegórica ostenta sus estrategias persuasivas con lo que su desnudez es cabal, de ahí que se muestre el carácter profundamente finito de su confección y, en este sentido, la estrategia alegórica aparecería como ironía o parodia de su propio emplazamiento.

## DRAMATURGIA DEL ESPACIO COMO RECURSO ALEGÓRICO

El objeto de estudio que proponemos en esta oportunidad contendría las condiciones antes expuestas. Se trata de un texto de Ramón Griffero (1954) escrito y estrenado en 1998, *Almuerzo de mediodía o Brunch*<sup>6</sup>. Griffero es, quizá, una de las figuras más relevantes y de mayor impacto en el campo de la creación dramática y teatral del Chile de fines del siglo XX e inicios del XXI. Nace en Santiago de Chile, estudia Sociología y el año 1973 parte al exilio, primero a Inglaterra y luego a Bélgica. Será en este último país donde iniciará su trabajo teatral junto con el escenógrafo flamenco

---

<sup>6</sup> Todas las referencias a *Almuerzo de mediodía o Brunch* se toman del texto que se encuentra en formato PDF en [www.griffero.cl](http://www.griffero.cl). Sin embargo hay una versión impresa en Frontera Sur Ediciones (2005) que es exactamente la misma. En el caso del montaje que se describirá se ha tenido presente la versión que se montó en la Temporada 1999 del TNCH durante el mes de julio, que fue registrado en una edición VHS (2008), pero es formalmente la misma que la de su estreno en la Muestra de Dramaturgia (1999).

Herbert Jonkers. Griffero retorna a Chile en 1982. A partir de entonces encabeza el movimiento de renovación teatral más importante que ha tenido nuestro país desde la fundación de los teatros universitarios en la década de los cuarenta. Con Griffero ingresa la neo-vanguardia teatral a Chile.

No es posible partir un análisis de la obra de Ramón Griffero sin atender al concepto que cruza todo su trabajo que es el de *dramaturgia del espacio*, que no corresponde a una categoría teórica, sino que es el nombre de una poética, y que desearía mostrar que es posible entenderlo desde ya como un dispositivo de alegorización del espacio escénico.

En su reciente libro homónimo *La dramaturgia del espacio*, Griffero nos deja claro que esta noción, más que el nombre de un determinado procedimiento estético de escenificación, engloba una auténtica poética del teatro en particular y del arte en general. Por consiguiente, su génesis no es reducible a un conjunto de referentes artísticos particulares, sino que implican una posición ética y política frente a la representación, a la creación artística y a la época histórica en la que se produce. En un ya legendario manifiesto publicado originalmente en 1987 en la *Revista Apsis*, Griffero escribía:

Hay que cambiar los códigos y las imágenes de la forma teatral para no hablar como ellos hablan, para no ver como ellos ven, para no mostrar como ellos muestran. Volver al abecedario, decodificar primero las vocales del lenguaje escénico, su espacio, su escenografía y principalmente su actuación (“Hacia” 48).

Lo notable de este verdadero manifiesto de vanguardia es que está escrito desde el espacio de acá y es provocado por la urgencia de nuestra historia. De lo que viene a hacerse cargo Griffero, en este sentido, es de una doble vinculación histórica del teatro, a saber, por un lado del propio devenir del arte teatral y por otro lado, como ha sucedido en Chile, de la fractura que significó el golpe militar de 1973. Desde ese primer lado es que podemos señalar que este manifiesto es inaugural de lo que cabría denominar la escena de la neo-vanguardia teatral chilena y que no es ni una impostura ni pretende ser un llamado a la actualización de los referentes. Griffero reclama por la necesidad de configurar un espacio crítico de la escena, autónomo, vale decir, que debe configurarse desde aquí y vinculando lo que él mismo denomina el gesto atávico del arte (*Dramaturgia* 30).

La concepción de neo-vanguardia coincide con el arco histórico de lo que se ha tendido a llamar *posmodernidad*. En palabras del teórico del arte Hal Foster, la neovanguardia surgida en Europa y Estados Unidos en los años de la posguerra (década del cincuenta), a diferencia de la vanguardia histórica, habría pretendido cuestionar el carácter de *institución del arte* más allá de la *convencionalidad de la representación* que habría sido el problema de la vanguardia histórica. En una relación crítica con el texto de Peter Burger (*Teoría de la vanguardia*), el teórico norteamericano pretende relevar la importancia política de estos movimientos que en el campo del teatro

habrían conducido a la disolución no solo de las fronteras de las disciplinas escénicas en general, sino al cuestionamiento radical de los procedimientos institucionales que constituyen tales fronteras. En la tesis de Foster queda en evidencia que la idea de institución artística es el resultado de los movimientos de vanguardia y no anterior a estos. Este momento de autoconciencia histórica implica la comprensión lúcida de la vinculación entre arte y política. Así pues, no es de extrañar que para Griffero estas dimensiones de la vida social –lo artístico y lo político– estén plenamente imbricadas. Un gesto artístico es similar a un acto de resistencia ante los poderes dominantes y hegemónicos, por lo que si estos poderes accionan desde la violencia, el arte debe responder con una violencia afín, solo que autoconsciente.

La violencia que se desprende de los trabajos de Griffero es en apariencia sutil. Baste con mencionar los espacios de encierro en los que se viven genuinas luchas de poder en *Historias de un galpón abandonado* (1984) o los espacios que refieren a la muerte como en *99-La Morgue* (1987) o historias de tortura y desaparecimiento en *Cinema Utopía* (1985).

Para Ramón Griffero, la violencia que instauro no es ni comprometida ni libre, es el signo de una decadencia, el signo de ese Teatro de Fin de Siglo que él encarna. En su obra *99 la morgue*, que “fue montada durante el toque de queda de 1987”, [...] da origen a “la obra más violenta, en respuesta a la violencia ambiente que se intensificaba en ese entonces” (Stéphan 52).

En términos formales esta violencia se traduce, por ejemplo, en la devastación del relato lineal, el cuestionamiento a las matrices modernas del personaje: integridad, *psicologicidad* y mimetismo humano, que son quebrados por la irrupción de formas de relatos simultáneos, sin causalidad y que rompen la convención que separa lo ficticio y lo real. Romper no significa aquí una mera interrupción de la convención, la fractura en este caso atraviesa completamente la obra de Griffero, como una falla tectónica, convirtiéndose en una dramaturgia que desterritorializa el canon hegemónico. Esto es posible leerlo en la artefactualidad de sus personajes y el uso del estereotipo alegórico, por ende conceptual, que recrea más bien figuras, fanticos inhumanos antes que personas. Lo que lleva a cabo Griffero es una crítica radical a las políticas de la representación con las que el poder ha construido el *statuo quo* de su dominio. Todo aquello se corresponde directamente con una posibilidad de la lucha política, que arremete desde las dimensiones simbólicas para desestabilizar desde estas invisibles bases fundacionales la cohesión del poder dictatorial. Lo notable de la poética artística de Griffero es que es, al mismo tiempo, una acción política.

Si observamos la historia del teatro chileno, desde este punto de vista, nos damos cuenta de que en nuestro país no hubo un desarrollo en propiedad de una vanguardia teatral, solo algunos destellos que, sin embargo, no lograron permear ámbitos más

amplios del espectáculo<sup>7</sup>. Los movimientos de vanguardia permitieron en Europa problematizar la representación en un sentido político, es decir, pusieron en evidencia que las decisiones formales son también decisiones ideológicas. Es posible pensar que esta inexistencia de un movimiento teatral de vanguardia significó también la demora de una conciencia crítica sobre la representación en la historia de nuestra dramaturgia, lo que nos explicaría, quizá, por qué aún hoy encontramos críticos teatrales para quienes el realismo decimonónico sigue siendo la matriz del buen teatro y, por otro lado, nos permitiría evaluar con mayor distancia el real impacto artístico (no sociológico) de la llamada generación del cincuenta y preguntarnos hasta qué punto esa generación estuvo a la altura de las circunstancias históricas del país, o si, por el contrario, fue a la zaga de los movimientos sociales.

En el caso de Griffero, la crítica a la representación sucede ante todo en el espacio. Es por medio de una reflexión sobre el espacio que se lograría desmontar o *descontextualizar* –como lo dice él– los códigos sobre los que se levantan las políticas dominantes de la representación:

El teatro, al situar un cuerpo en escena, lo convierte en actor, alguien que representa; ese cuerpo comienza a narrar y a generar signos y movimientos considerados ficcionales, por la convención que genera su descontextualización. Extraemos un objeto, lo situamos al interior de un espacio, junto a un cuerpo, y construimos una narrativa visual, una poética de espacio (*Dramaturgia* 51).

El espacio es el soporte de ese acto de descontextualización que según Griffero define toda práctica artística. La concepción de espacio desde la que parte Griffero, o al menos la que explicita, resulta ser en apariencia bastante clásica: su modelo sería el espacio geométrico puro newtoniano. Pero eso no debiera extrañarnos cuando pensamos

---

<sup>7</sup> Entre esas luces evidentemente encontramos las dos obras teatrales de Vicente Huidobro, *En la luna* (1934) y *Gilles de Rais* (1932), nunca estrenadas en su tiempo. En el caso de la primera cabe destacar que es una de las pocas obras políticas de su tiempo, época en donde reinaba el melodrama alienante, la zarzuela y el sainete. La otra gran figura, aunque de manera más sutil, fue Antonio Acevedo Hernández, por ejemplo en *Chañarcillo* (1935), donde hay uso de transmedialidad; o *La canción rota* (1924) que es posible leerla desde la concepción del teatro político de Piscator. Es interesante mencionar que las obras dramáticas chilenas que han jugado con procedimientos de vanguardia tienen en común precisamente esa vinculación a la llamada “cuestión social”, que más cabría llamarla conciencia de clase. Pensemos por ejemplo en *Los papeleros* (1963) y *Los que van quedando en el camino* (1969) de Isidora Aguirre y su clara ascendencia brechtiana. O en la notable *Topografía de un desnudo* (1965) de Jorge Díaz, autor que se inició en esta línea pero luego la fue abandonando por un teatro de factura más convencional. Si en Chile no existió en propiedad teatro de vanguardia, es el Teatro social quien desarrolló estos procedimientos.

que sus referentes se encuentran en las investigaciones analíticas de los constructivistas rusos, especialmente Meyerhold, y en el trabajo del artista de la Bauhaus Oskar Schlemmer, gracias al cual, como él mismo lo confiesa, encuentra una confirmación de la posibilidad de “remitir el gesto teatral a los fundamentos de una narrativa visual” (48), es decir, de entender la teatralidad como un proceso de construcción espacial que le permitiría abandonar los moldes heredados de la representación: escribir sobre y a partir del espacio.

Esta “obsesión geométrica” del teatro de Grifféro, como la llama Stéphan, se traduce concretamente en el rectángulo como formato del espacio. Grifféro lo define de la siguiente manera: “un formato universal narrativo que es el rectángulo: formato histórico de la pintura, del cine, de la fotografía, de la televisión, de los escenarios, de las salas de teatro... predeterminado por nuestro campo visual, por nuestra percepción como especie” (cit. en Stéphan 87). El rectángulo no es entonces meramente una forma geométrica abstracta, es también una operación cultural a través de la cual el ser humano construyó las poéticas de su imaginario, que le permitieron desarrollar desde él una narrativa visual (70). El rectángulo es, entonces, la condición de posibilidad de un formato narrativo que define a Occidente. De ahí la urgencia de descomponerlo, de asumirlo conscientemente en el proceso de puesta en escena, pero de ahí también que sea homologable con las otras formas narrativas que convergen en el espectáculo teatral:

De ahí que a la luz del concepto de Dramaturgia del Espacio, reconocemos la poética del texto y la poética del espacio y percibimos que cada uno de estos conceptos es forma y contenido a la vez, y es en el ensamblaje de todos los códigos que cada uno contiene, escritura, actuación, subdramaturgias, que nos entregan el texto dramático final (Grifféro, *Dramaturgia* 174).

Esta correspondencia entre las diversas formas narrativas que componen la escena tiene como efecto una redefinición de la propia noción de texto y por ende de dramaturgia, la que deberá ser concebida de ahora en adelante como obra en perpetua construcción (174).

El dinamismo que implica la concepción de *dramaturgia del espacio* nos permitiría hablar, antes que de espacio, de *procesos de espacialización* en los que consistiría en la práctica la dramaturgia del espacio<sup>8</sup>. Ahí se encuentra una gran diferencia con las investigaciones de las vanguardias. El trabajo de Grifféro no es formalista. Tal vez *Santiago Bauhaus* presentado en el Goethe Institut en 1988 sea lo más parecido a eso.

---

<sup>8</sup> Entonces hablaríamos más que de espacio, de una espacialización, tomando la idea que Heidegger desarrolla en su breve opúsculo llamado *Arte y Espacio* (1969), y por los mismos procesos por los que se van constituyendo los espacios ficcionales o la trama espacializada de la ficción.

En el resto de sus montajes toda esta analítica es solo el soporte sobre el que se levanta lo que realmente importa, que es la construcción de ficcionalidad:

La poética del texto nos sugiere poéticas de espacio, lugares y visualidades insertas en su escritura; propone espacios mentales, atmósferas, estructuras reacción, voces o personajes, un lenguaje a representar. Lo anterior no es únicamente una cuestión formal, va intrínsecamente unido a la premisa de que si una escritura contiene una visión de mundo, aquella también debe reflejarse no solo en el texto, sino en la reconstrucción que hacemos de esa visión sobre el espacio (Griffero, *Dramaturgia* 177)<sup>9</sup>.

Para Griffero es la ficción lo que se espacializa, por consiguiente el espacio es el dispositivo del relato dramático, su eje articulador, el modo de su entramado. Y en tanto el espacio es *narrativo*, sería un mecanismo alegórico, pues este narra alegóricamente. De este modo, toda la analítica geométrica que se despliega en el proceso de montaje queda sumergida por las capas alegóricas que constituyen los dispositivos ficcionales de sus espectáculos. Ahí radica la fuerza de este concepto poético.

Esta matriz alegórica, sin embargo, se evidencia también en otros recursos que el director pone en juego en sus trabajos. En algo en lo que coinciden algunos de los primeros comentaristas de su obra es en la utilización del grotesco en la representación. Alfonso de Toro entiende el grotesco como un mecanismo de distanciamiento:

Griffero se vale, en la estructuración del mensaje, de lo que él llama lo “grotesco”, que podríamos llamar también “máscara grotesca”, que opera como medio “subversivo”, como medio “político” para manifestar el mensaje, lo cual no solamente se ve a un nivel metafórico, sino también en que los personajes de Griffero, a través de su comportamiento, movimientos, lenguaje y maquillaje, generalmente ponen al descubierto su papel de actores, negando su calidad de meros vehículos miméticos, y acentuando su estado de unidades teatrales [...] que “desterritorializan” una peripecia local y la “reterritorializan” en un espectáculo de imágenes. Este procedimiento nos lleva a un nivel metaespectacular que obliga al espectador a reflexionar sobre la sustancia de lo expuesto y su forma de expresión, y no solamente a identificarse con una acción determinada. Lo “grotesco” es por esto un recurso de distanciamiento que busca que el espectador “vea de una forma diferente” a la que está habituado (119).

---

<sup>9</sup> Al respecto véase Stéphan, quien relaciona esta producción de ficciones con una “poética política” (46, y 126 en adelante).

Por su parte, María de la Luz Hurtado lo asocia directamente como un recurso de tipo alegórico que estaría presente en una cierta tradición del teatro chileno bajo dictadura:

Su hermetismo expresivo, su recurrencia a la metáfora y a la alegoría es también propio del lenguaje teatral crítico en tiempos de censura. Hubo entonces una fuerte veta teatral que exploró en el absurdo, en el expresionismo, en la parodia y en lo carnavalesco, en el grotesco y la farsa, para expresar y confrontar las vivencias y configuraciones simbólicas activadas en esa circunstancia. Muy tempranamente José Pineda (*La kermesse*, 1974 y *El gran ceremonial*, 1977), Alejandro Sieveking (*Cama de batalla*, 1974), Fernando Josseau (*Demential party*, 1984), Gustavo Meza (los cuadros de su autoría en *Viva Somoza*, 1980), Enrique Lihn (*La Meka*, 1984) y jóvenes de la ACU de la Universidad de Chile trabajaron en esta línea (*Baño a baño*, 1978) (42).

El grotesco o “la máscara grotesca”, como enuncia De Toro, nos posibilita vincular la poética de Griffero, específicamente su teatro de los ochenta, con la noción bajtiniana de *carnevalización*, que De Toro aplica de manera muy sugerente en el análisis de *Historias de un galpón abandonado*.

Pero estos recursos alegóricos como lo grotesco o lo carnavalesco no son vinculados al elemento capital de la poética grifferiana, a saber, la espacialización de la Dramaturgia del espacio. Cuando De Toro afirma que

Los diversos códigos o gestos lingüísticos, técnicos, actorales, etc., llevan a una estructura caleidoscópica del texto espectacular, que en Griffero es siempre virtual en el sentido de un espectáculo “en devenir”, donde cada representación, cada espacio genera en la producción como en la recepción un espectáculo único, irrepetible. De allí que en este tipo de teatro el espacio sea un elemento inseparable (120),

no tiene en cuenta que el “espacio” es la cuestión fundacional, el asunto desde el que parte el proyecto de Griffero y no un resultado. Lo mismo Hurtado al decir que en la obra de Griffero de los ochenta lo onírico y lo real se confunden, así como el presente y la memoria (37). Hurtado lo ve como una simultaneidad temporal producto del uso de una arquitectura escénica no “a la italiana” (cosa que en términos estrictos no es así, pues en todas estas obras de Griffero sigue existiendo el rectángulo y frontalidad como la forma de trabajar la percepción del espectador).

Tal como precisa De Toro, el tema central es la idea de *simultaneidad* que Griffero despliega en sus trabajos<sup>10</sup> y que no es definida desde el relato, quiero decir desde el texto escrito, sino que es producida desde los procesos de espacialización que pone en marcha la puesta en escena y la escenificación. La idea de la espacialización de la ficción consiste en una simultaneidad que rompe los límites de las dimensiones simbólicas de lo real y lo onírico, entonces no hay meramente una confusión temporal, en la que aún es posible decir que esto es sueño en función de que tengo la seguridad de un real; el procedimiento de la dramaturgia del espacio *anula* o *borronea* completamente la diferencia haciéndola porosa, transitiva, liminal. En el presente radical de la escena todo es a la vez real y onírico, presente y memoria, y nada lo es.

La idea de simultaneidad que Griffero pone en práctica sucede desde la espacialización alegórica de su dramaturgia y no al revés, vale decir no es desde una producción literaria al modo de un “realismo mágico”. Hay simultaneidad porque Griffero configuró una idea de espacio escénico y allí su genuino aporte a la tradición teatral occidental. En este sentido, la simultaneidad grifferiana no tiene su origen en un problema semiótico-estructural, sino en la dimensión más propia de la teatralidad: el espacio concreto de la representación que se proyecta como metáfora alegórica a los otros elementos que concurren en la producción de ficción teatral como la trama, la interioridad de los personajes, la historia referida, los recursos a la memoria, etc. El espacio no es pues la consecuencia de la utilización de un determinado recurso estilístico, sino el eje fundacional desde donde es posible leer tales recursos. Lo anterior se evidencia, por ejemplo, en *Cinema Utoppia*, donde la tri-espacialidad propuesta es un articulador dramático que determina incluso los modos alegóricos de los personajes: en el caso de aquellos que asisten al Cine poseen un tono modal explícitamente alegórico (el Acomodador, La señora, el Sr. de los conejos, el Marinero, etc); representan tipos, casi objetos, diferentes de aquellos que son los personajes de la película *Utoppia*, en un registro aparentemente más realista (Sebastián o Esteban), aun cuando siguen siendo alegorías, pero en otro tono modal, pues ellos representan naturalistamente porque la película en la que participan es de tal género, es decir, su modo tiene desde ya un carácter de cita al interior de la obra; por último los propios espectadores, los reales, cada uno de nosotros al ser enfrentados a estos niveles de la espacialidad, ingresamos también en un modo alegórico, pues nos convertimos en personajes que contemplan un doble espectáculo, como texto sobre texto, que termina por integrar una simultaneidad de estratos históricos: 1940-1980-1985 (si tomamos el año del estreno), pero en la que se difumina la lógica ascendente de los años, pues

---

<sup>10</sup> Al respecto, De Toro escribe: “Simultaneidad del significante vs. linealidad del significado como principio estructurador” (118). Véase el esquema que propone De Toro en esta misma página.

todas esas épocas suceden a la vez, porque suceden realmente sobre una escena teatral en un aquí y en un ahora. Algo parecido es lo que encontramos en *99-La Morgue*, donde los estratos epocales son espacializados cobrando realidad escénica en la simultaneidad de la espectación. Por ello esa discrepancia que De Toro advierte entre poética y realización (123); evidentemente los textos escritos de Griffiero no son textos acabados, si por acabados decimos que están en ellos consumadas sus posibilidades espaciales. Para Griffiero el texto acabado o la dramaturgia acabada fue desde siempre la escenificación.

En la llamada Trilogía del Fin de siglo (*Historias de un galpón abandonado, Cinema Utoppia, 99 La Morgue*) es donde mejor se evidencia constructivamente el recurso alegórico. Ejemplarmente en *99 La Morgue* asistimos a un complejo tramado espacio-temporal en el que conviven seres con realidad histórica y arquetipos teatrales por una parte; el espacio presente de una morgue, y la morgue como alegoría de la historia de Chile<sup>11</sup>. Una casa embrujada y un escenario donde habitan los cuerpos reales de los actores. Si como observa Hurtado, “en las primeras obras de Griffiero había una tendencia a la sucesión de planos de acción y paralelismos”, en *99 La Morgue* estos planos “se contraponen, asocian y repliegan permanentemente” (39).

---

<sup>11</sup> Clarificadoras resultan ser estas dos descripciones de De Toro al respecto: “En *99 La Morgue* hay varias escenas simultáneas, al menos cuatro: la escena central de la habitación de la morgue; la del fondo, donde el médico-profesor realiza las autopsias, que luego se transforma en otro estrado para una tragedia de corte de la comedia española del siglo XVII; a la derecha del estrado, algo más elevado se abre una puerta que contiene la habitación de la madre de uno de los enfermeros, donde recibe a sus amantes y, vecino a este espacio, se encuentra la habitación de descanso donde el enfermero en sus momentos libres se dedica a la pintura. Con semejante sistema Griffiero transforma el teatro en espectáculo total donde los diversos espacios se interpretan, se contradicen y se influyen mutuamente” (122-23). “El espectáculo tiene un espacio central, la sala de la morgue, y como indicábamos más arriba, este está dividido en varios subespacios. Al frente del espectador se encuentra la gran sala del recinto rodeada de paredes verdes. En la parte del fondo del estrado, detrás de las puertas corredizas, se encuentra una plataforma elevada con la camilla donde se realizan las autopsias. Este lugar se transforma a su vez en un estrado donde se representan entremeses de los siglos XVI y XVIII. A su derecha, detrás de batientes en una especie de vitrina, se encuentra la habitación del prostíbulo de la madre de Germán, luego un corredor y la habitación de Germán que en sus momentos libres se dedica a la pintura. / Estos espacios se van sucediendo alternativamente, dentro de una recurrencia intencionada. Las escenas centrales de la morgue (con cadáveres por examinar o escenas de tortura) son interrumpidas por las escenas de diálogos entre Germán y Fernanda y recuerdos del pasado: Fernanda y su infancia evangélica; Germán y su infancia con su madre; escenas de entremés o escenas del Director, quien toma el papel de emperador romano, o los de Lady Macbeth y las escenas de la abuela en su papel como la mujer de Corintio” (132).

En este trabajo Griffero logra espacializar la Historia misma, el espacio como significativo simultáneo constituye una alegoría de la historia de Chile, cuyo referente pierde toda unidad, se pierde la pretensión de construcción de una verdad hegemónica. Lo que ahí en *99 La Morgue* son más bien retazos alegóricos en los que se ha fragmentado el tiempo histórico, son imágenes como restos de una historia alguna vez unitaria que ya nunca más podrá recuperar tal ligazón. Y no es que alguna vez haya sido unitaria. La operación alegórica, como operación sobre el propio relato, desnuda la gran mentira de esa unidad que nunca fue tal sino que siempre ha sido el producto de una imposición, de la hegemonía de un poder dominante que asumía el lugar de la propiedad del relato. Esa fragmentación solo es posible construirla desde la conciencia lúcida de una dependencia a una cultura global, de la que somos tan herederos como bastardos. La convivencia, así, de signos dispares, de hibridaciones –como le llamaban en ese tiempo–, no es el resultado de una función cultural, sino un procedimiento artístico que devela la política a veces falaz, otras no, de ese prejuicio cultural. Finalmente, lo que De Toro denomina dimensiones espacio-temporales, nosotros podríamos llamarlo también *estratos alegóricos*.

#### RECURSOS ALEGÓRICOS EN *BRUNCH*: ESPACIALIZACIÓN Y SUPERPOSICIÓN

Estrenada el año 1999 en la V Muestra de Dramaturgia Nacional, y luego reestrenada en la temporada del mismo año en el Teatro Nacional Chileno, *Almuerzo de mediodía o Brunch* trata sobre los últimos momentos de vida de un condenado a muerte, que de forma refractaria aludiría a un detenido desaparecido o a un asesino serial. Actuada por Marcelo Alonso en el papel de Esteban Saint-Jean, Naldy Hernández en el de la Sra. Clara y Carlos Díaz en el de Guardián<sup>12</sup>, el argumento no constituye una estructura lineal y causal y es más bien una serie de fragmentos en los que se va revisando directa e indirectamente las posibles historias y motivaciones del protagonista, aludiendo fuertemente a la metáfora del fin: el fin de siglo, el fin de la historia, el fin de una vida. Esteban entabla una relación con el guardián y la limpiadora del lugar. A ellos, dice Griffero, les va narrando su estado como si les leyera capítulos de un libro que está escribiendo. La frase inicial es elocuente, dice Esteban: “Yo ya fui protagonista de mi propia obra”.

---

<sup>12</sup> Dirección: Ramón Griffero. Asistente de Dirección: Ricardo Balic. Escenografía: Rodrigo Basáez. Música: Miguel Miranda. Vestuario: Raúl Miranda. Iluminación: Guillermo Ganga. Actuaron: Marcelo Alonso - Naldy Hernández - Carlos Díaz- Mauricio Diocares - Ximena Flores - Alex Merino. En reposición: en el rol de Esteban, Rodrigo Pérez.

Los niveles de lectura que propone la obra son descritos por el propio Griffero de la siguiente manera:

*Brunch* habla de la muerte desde la vida, único lugar posible, pero llevado al límite de quien ya se sabe en el umbral de ese destino. Esteban es un condenado por existir, al cual se le suma la doble condena de ser un preso político, condenado por su pensamiento, y luego es a su vez también la figura de un detenido desaparecido: aquel que no tiene juicio, no sabrá cómo ni cuándo morirá, que no podrá despedirse, que sabe que su rostro no quedará en la memoria. Da lo mismo si muere valiente o cobarde, donde nadie registrará su último grito. Lo que no es una ficción dramática sino una forma de eliminación que se instauró en un continente (“Almuerzo” 52).

Esta refracción del sentido es el primer indicio de una condición alegórica en *Brunch*, y que para comprenderla debemos acudir al procedimiento de espacialización que Griffero concibe como clave de su poética, lo que él ha llamado *dramaturgia del espacio*.

En el caso particular de *Brunch*, la espacialización sucede en primer lugar en el nivel del argumento y de la intriga, la que al igual que capas tectónicas que se sobrepone cubriéndose por momentos y al mismo tiempo destapándose unas a otras, tanto la línea argumental de *Brunch*, como la construcción de los personajes y la acción dramática, se suceden en una acumulación vertical que exige una recepción simultánea de los significantes a pesar de que nuestro hábito hermenéutico busque siempre la alternancia. Para entender la operación de simultaneidad es que es necesario acudir a la categoría de *dramaturgia del espacio*. Por esto es válida la analogía en la que insiste Griffero entre poética textual y poética espacial. No es solo coherente, sino que constituye la clave maestra que direcciona el vector de su obra y no refiere tan solo a la escenificación concreta de un texto: *Brunch* es una obra texto, como se diría, de un texto que sugiere espacios mentales y físicos que en el escenario deben existir en el espacio. Es un texto de soliloquios internos, de diálogos que desencadenan pensamientos que se verbalizan” (“Almuerzo” 52).

En un segundo nivel en *Brunch*, la alegoría se instala en la construcción misma de los personajes que aparecen como restos o residuos de íconos de la cultura de transición. En Esteban Saint Jean se ensambla una diversidad de figuras simultáneamente: desde la figura del detenido desaparecido, pasando por la de un asesino en serie condenado a muerte, a un loco de un pabellón psiquiátrico, sin olvidar las citas a figuras históricas: Sócrates y Gabriela Mistral.

En este procedimiento no interesa la verdad. De hecho, no es posible aquí concebir a Esteban como una metáfora de algo. Las citas son simplemente desechos culturales como aquello que ha botado la ola, es decir, aquello que es intragable por una sociedad que, no obstante, se define por consumir cuanto signo se le ponga por delante. Al respecto es elocuente la referencia a Mistral:

ESTEBAN. No me publicará, al alcaide le gusta la poesía y la novela se llama “Gabriela Mistral lesbiana de Montegrando”. GUARDIÁN. Cambia el nombre y el pueblo y la publicarán [...] (2).

Lo mismo vuelve a reiterarse en la escena “en el barco”, que muestra el cinismo que encierra el recibimiento de una Mistral que otrora fuera repudiada por los mismos que la reciben. La esquizofrenia, declara en un momento Esteban, es lo que nos define. La memoria como una esquizofrénica relación con el pasado, en la que sería lícito jugar a modificarlo pues tal memoria devaluada ha perdido su capacidad de orientar. Las peceras rodean la escena, con esos obcecados salmones que insisten en nadar a contracorriente, así como los espejos darían cuenta de esta peculiar relación. La instalación escénica que propone el montaje transforma la memoria en una suerte de laberinto virtual en el que no queda más que nadar a contra-corriente, intentando encontrar alguna membrana de resistencia, que permita generar algún reflejo orientador. Los espejos, que no metaforizan esta memoria sino que la desarticulan, son artefactos para hacernos perder esa orientación del discurso y la de la historia con un fin. Entonces, nadar sin fin y sin finalidad. La desmaterialización que nos propone la instalación no es una operación de evasión, más bien es el deshilachado relato de una memoria melancólica y el relato trágico de la transición democrática.

La Sra. Clara y el vigilante son, a la vez, por una parte el contrapunto físico de lo alegórico de Esteban y, por otra, figurantes que pueden adquirir cualquier forma según sea la necesidad del relato. La Sra. Clara es el discurso del sentido común pero no lo representa directamente sino que más bien está investida de él. Hay un procedimiento de transfiguración en Clara, quizá como lo propone Gadamer a propósito de la *Representatio (Verdad y método)* pero que no llega a ser simbólico, pues continuamente se fisura en su función de figurante, de cuerpo preparado para recibir otra forma: Gabriela Mistral, una madre, la mujer de Sócrates, etc. La alegoría de Clara es pues la del propio cuerpo representacional: un cuerpo vaciado y dispuesto a ser objeto de representación. Sin embargo, esta calidad de cuerpo disponible, de cuerpo como artefacto disponible se encuentra también en Esteban, cuyo cuerpo se cosifica al investirse del carácter de cuerpo sacrificial<sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Sobre el carácter y sentido de la cosificación del cuerpo sacrificial véase Bataille (*Teoría*). Lo mismo la descripción que realizan Hubert y Mauss sobre lo mismo (Mauss 153). Es interesante mencionar cómo jugaba en esa oportunidad el cuerpo real del actor. Marcelo Alonso es una persona alta, lo que dificulta una sinuosidad en sus movimientos y desplazamientos. La realidad escénica de este cuerpo, en cierto modo, desproporcionado física y cinéticamente, lograba configurar en la escenificación un nuevo texto que se superponía al propuesto por el personaje del texto. De algún modo se tensionaba su excesiva y rígida materialidad con la plasticidad alegórica que asumía cada vez en los diversos roles.

El dispositivo alegórico se encuentra también en la estructura de la acción. Cada una de las diez escenas constituye un compartimiento de alguna manera autónomo que más que estados del personaje apelan a espacios del personaje. Aquí es útil recordar el concepto de dramaturgia del espacio que ha acuñado Griffero para referirse a la técnica del relato dramático y la poética de su teatro. Es de Perogrullo indicar que no hay causalidad en la dramaturgia de Griffero, más bien montaje y en este caso montaje alegórico. Los eventos se suceden de acuerdo a un orden onírico al igual como se ensamblan las imágenes en la mente de un sujeto, vale decir la sucesión temporal se convierte en una trama de paisajes, de lugares que sabemos coexisten simultáneamente, a pesar de que el relato escénico los vaya presentando alternadamente. La simultaneidad significa que las diversas capas tectónico-alegóricas que realizan la obra permanecen en una sincronía latente en la superficie textual. En este sentido, la estructura rompe la linealidad a pesar de que la percepción de un espectador cualquiera la quiera reconstruir linealmente pues podríamos en casi todos los casos desplazar el orden de la secuencia sin por ello alterar la línea de intensidad del hilo conductor, pero evidentemente las lecturas mutarían. Vale decir, aunque la línea de acontecimientos se plantee secuencialmente sobre la escena, el sentido se va construyendo por una acumulación de signos dispares que no necesariamente están ligados por relaciones causales y que no cabría exigirles una correspondencia de este tipo. Así, cada una de esas diez escenas o secuencias son piezas que se acoplan en la recepción de los espectadores, pero cuyos empalmes no pretenden ser explicados o quedar explicitados. Las secuencias pasan a ser así artefactos que aluden a escenas-objeto y por ello paradigmáticas de la cultura: los nombres con las que se titulan algunas de ellas lo evidencian: “La muerte de Sócrates”, “En el barco”, “El juicio”, “El otro día” o “El canto final”. En otros casos, el artefacto lo construye el referente indirecto de la situación: en la secuencia uno, por ejemplo, el paisaje alude simultáneamente a un sanatorio mental, a una cárcel real o a una metáfora del encierro mental. En las secuencias tres y cuatro la señora Clara pareciera transformarse en una suerte de fiel criada que cuida a su amo en su último momento.

#### TEATRO DE LA MEMORIA: LA BANALIDAD DE LA HISTORIA Y EL PODER TRÁGICO DEL SOBERANO

Pero la estructura tectónica no refiere solo a una espacialización del relato y los personajes, es también una espacialización del propio mundo interior del protagonista, en tanto sostengamos que el contenido profundo de la obra gira en torno al problema de la memoria. Pero la memoria está aquí alegorizada precisamente porque se ha espacializado, es decir, como si fuera el suceder escénico de una memoria exteriorizada. Esta imagen alegórica de la memoria como teatro la encontramos frecuentemente en

la filosofía renacentista en los llamados “teatros de la memoria” de Giulio Camillo o de Giordano Bruno<sup>14</sup>.

La obra *Brunch* relata un viaje de espera, un viaje detenido en la escena final: la de la inminencia de la muerte. El fin ha sido un tópico recurrente de Griffero como dramaturgo, a propósito del mito milenarista con el que configuró su proyecto ya en los ochenta<sup>15</sup>. Estrenada en el borde del fin de siglo (1999), no cabe duda de que una de sus aristas trata sobre ello. Sin embargo, su potencia radica más bien en la alegoría que construye sobre el fin de una época de la que solo sobreviven ruinas; me refiero a la nostálgica imagen del Chile republicano respecto a la cual Griffero pareciera decirnos que no volveremos a verla más<sup>16</sup>. Las expectativas que la gente puso sobre el retorno a la democracia parecen no haberse cumplido, y en vez de eso, lo que hay es *este* presente, es la implantación salvaje de un sistema que desintegra la comunidad, generando brechas de desigualdad irremontables. Pareciera que *Brunch* se adelantara a la lucidez social de esta situación. Esteban es esa memoria lúcida, esa hilacha de imagen, ese pedazo de voz que aún queda resonando entre los habitantes de ese final de siglo XX:

ESTEBAN. Yo ya fui protagonista de mi propia obra. Ya no hay más espacio que el de mis labios que se mueven y para los vellos que brotan sobre él. Necesito una cámara, una pantalla gigante para verlos, quisiera prender el televisor y no encontrar más a esos personajes de todos los días, de todos los años, que parecen eternos, no eternamente juveniles, pero sí eternos, ahí estaban cuando jugaba con maderas de colores, ahí estaban riendo, aplaudiendo, cuando golpeaban la puerta y se llevaban a mi abuela, ahí seguían cuando el presidente ya no llevaba uniforme y hoy siguen ahí cuando el mundo juega en canchas de césped. Ya lo sé, me iré primero y ustedes seguirán ahí envejeciendo con las líneas del televisor, sonriendo tanto, bufones electrónicos, qué pena que los reyes no los hayan conocido. Pero soy humano, y mientras mantenga mi condición de condenado construiré mis venganzas. No se preocupen, no llegaré a sus casas, menos tocaré a sus hijos, tan solo me nutriré de sus almas... Quiero prender un televisor y ver mis labios (*Almuerzo*).

---

<sup>14</sup> Véase para esto el notable ensayo de Frances Yates (*El arte*), así como el de Camillo (*La idea*).

<sup>15</sup> En relación a este punto véase: Quesille, Marcela, “El tema del fin en *Almuerzo de mediodía o brunch* de Ramón Griffero”. Hago notar, además, que la Compañía que fundó Griffero el 1982 se llama hasta hoy Compañía Teatro del Fin de Siglo.

<sup>16</sup> Este es el tema de su *Trilogía de fin de siglo*, pero que en este caso no alcanza el índice “trágico” o fatal al que apelaría *Brunch*, quizá solo en *99-La Morgue*.

Esteban muere y con él desaparece una posibilidad de comunidad, entendida como una posibilidad de la historia de Chile, acaso aquella imaginada por una generación, esa –la mía– del fin de siglo. Pero esta muerte hace presente la pregunta por la comunidad ausente. Es por la muerte que hay comunidad, pero no porque Esteban venga a redimir con su cuerpo tal falta. Esteban la produce al dejar en evidencia la falta con su acción. El sacrificio aquí referido no es entonces una metáfora de algo-otro, no representa ni pretende pasar por la muerte real de algo. En *Brunch* el propio sacrificio está alegorizado pues no es un sacrificio “real” sino un artefacto teatral. De ahí esa perpleja distancia con los afectos que tiene la obra, de ahí su sutil cita a lo melodramático por momentos, que permite comprender el sacrificio como una representación auto-consciente que busca impedir cualquier forma de fetichización del mismo. El sacrificio real, esto es la política como sacrificio, es la forma que adquiere un cierto nihilismo contemporáneo y pienso que está muy lejos de la poética de Griffero. No se trata de exhibir el mero fracaso de un sistema o de un proyecto y revolcarse auto-flagelante en su resentimiento. Tampoco se trata de servir de ejemplo de algo como sucedería si la muerte de Esteban se constituyera en el emblema de una guerra anti-sistémica. *Brunch* alegoriza el sacrificio, eso significa que lo desnuda como operación totalitaria pero, a la vez, indica que solo esta alegoría es capaz de mostrar escénicamente la falta de la comunidad. No hay redención, no hay gran épica, solo una figura artefactual que se dirige a su aniquilación y unos pocos figurantes, formas anónimas, que lloran su partida:

ESTEBAN. Cánteme una canción de cuna, y yo me dormiré y ustedes sigan cantando. Y con la canción de fondo apoyen la pistola en mi cráneo... Y ustedes no se detengan sigan cantando, algo dulce, pero que no me hagan cavar mi propia fosa, como a los otros, y luego me obliguen a alinearme en su borde...

*(Ellos cantan. Él trata de dormir.)*

SEÑORA CLARA. A ver, cuál tema se sabe, la de los pollitos.

GUARDIÁN. Por qué no un bolero. De amor, es más apropiado.

SEÑORA CLARA.: Cuál le gustaría a uno que le cantaran, a ver...

GUARDIÁN. Empecemos no más, la que venga... despacio sí, que no nos vaya a escuchar el alcaide...

*(Cantan.)*

ESTEBAN. No, es demasiado falso, además ustedes no tienen arma para liquidarme, me quedará dormido... *(Almuerzo)*

Esteban Saint Jean no es solo un cuerpo del sacrificio, un chivo expiatorio que represente a la comunidad para aplacar la violencia y con ello someterla al orden de la normalidad. Como bien lo hace notar Jérôme Stéphan, una de las capas de sentido que es posible vislumbrar en *Brunch* es la épica del soberano:

*Brunch* vuelve a hablar de la muerte de Allende, narra el fracaso del héroe. Articulada en diez partes cortas, esta obra de Ramón Griffiero se inicia en un “espacio infinito”, tal como lo anuncian las didascalías que abren la escena de exposición: este espacio infinito es el espacio de la Historia, de la repetición infinita de guiones intercambiables en un escenario donde los espectadores y los actores, a lo largo de las generaciones, se suceden. El poder tiene siempre la última palabra. El héroe es siempre un individuo aislado [...] (59).

Independiente de la veracidad de esta hipótesis, en cuanto si es factible analogar la figura de Esteban con la de Allende, lo relativo a la ligazón entre heroicidad e individuo, como sujeto del poder, sí es completamente verosímil en *Brunch*.

En *Escritura neobarroca, temporalidad y cuerpo significante*, Sergio Rojas destaca el interés de Benjamin por los escritores barrocos en relación a su forma de tematizar el poder absoluto, lo que convertiría al Barroco en “una cierta *estética del poder* que precisamente el poder absoluto exhibiría de manera ejemplar” (177, énfasis de autor). Esta estética se vincularía con ese ingreso de la historia a la escena; el propio Benjamin subraya que es lo propio del Drama Barroco y la alegoría. Sobre eso Eagleton nos recuerda en su ensayo sobre el pensador alemán que

Benjamin distingue tres clases de temporalidad: el tiempo “empírico” de la repetición vacía, el cual pertenece al *Trauerspiel* [...]; el tiempo “heroico” centrado en el protagonista trágico individual; y el tiempo “histórico” que no es ni “espacial” como en el *Trauerspiel*, ni individual como en la tragedia, pero que prefigura su posterior preocupación por el *nunc stans* o *Jetztzeit*, en el cual el tiempo recibe su plenitud colectiva. La congelación del tiempo conseguida por *Trauerspiel* señala la necesidad del estado absolutista de poner fin a la historia; el monarca absolutista se convierte en la fuente primaria de sentido en un mundo despojado de dinámica histórica (31).

Sin embargo, no se trata solamente del protagonismo histórico del monarca, como señala Rojas, sino de una manera como se concibe y valora la historia:

En el contexto de una modernidad en curso, iniciado ya un proceso de irreversible secularización de la existencia humana, la relación política y, en eso, también cotidiana con un fundamento trascendente se localiza en el lugar del gobernante. No es tanto que el monarca haya ascendido a la condición de la divinidad, sino más bien dios que se ha hecho rey. El elemento central del *Trauerspiel* barroco es, pues, el monarca, en cuanto que en este se cruzan los dos elementos constitutivos de la historia: lo trascendente del “destino”, y lo immanente de la materialidad ciega de la existencia (177-78).

Este lugar de cruce que se personifica en el monarca implica una fatalidad que, a diferencia de la del héroe trágico, ya no reside en los acontecimientos como tales, sino en la figura propia del monarca como *individuo*. Para Benjamin, el drama del soberano consiste en la incapacidad de ejercer su poder sobre el mundo, en la figura de la indecisión. Sin embargo, y a su vez, el poder del soberano se convierte así en la posibilidad de la historia, como la condición sobre la cual se constituye el destino de la humanidad y de eso se trata la irrupción del tiempo histórico en el Drama Barroco en la que la historia como sentido (o trascendencia) se manifiesta “en las situaciones de crisis o de desastre al interior de lo social” (179), es decir, contra el frontón opaco de la finitud. Esta quebradura en la que consiste la historia humana, en palabras de Rojas, “solo puede ser ‘reparada’ en el dolor y, más aún, en el espectáculo del *dolor como signo*” (179, énfasis del autor). Por ello, como él mismo agrega notablemente, esta “tragedia” moderna se inscribe en la figura del príncipe, en su cuerpo y finitud. El cuerpo del monarca es la alegoría misma de esa historia trizada que propone en Benjamin. El sacrificio de Esteban es entonces el sacrificio como fin de la historia, como fin de una posibilidad de la historia. Lo sacrificial no ingresa en *Brunch* en la lógica de la redención, del aplacamiento *sometedor* del chivo expiatorio, sino que con Esteban muere la historia, una posibilidad de esta, aquella abierta en los años setenta y en ese sentido muere una posibilidad de la comunidad. La muerte de la historia es la proclama de la radical banalidad de la existencia que, como un *memento mori*, Esteban Saint Jean rodeado por los espejos y los salmones se nos representa espacialmente sobre la escena.

En definitiva, en *Brunch* el sacrificio se alegoriza para hablar de esa violencia sistémica que hoy respira bajo nuestros pies, que no es otra cosa que la expropiación de nuestra historia o de nuestra posibilidad histórica; puesto que, al mismo tiempo, sacrificio significa aquí el doloroso intento de devolver continuidad a lo que se haya roto, a lo que está fisurado. Solo por medio del sacrificio alegórico, que es el modo de la manifestación del cuerpo soberano, es posible restituir esta posibilidad aun cuando sea esta historia la de la propia interrupción, vale decir, la historia de y desde la catástrofe. Pues ese poder excesivo del soberano es la imagen de la historia natural en Benjamin, esa historia que irrumpe catastrófica porque es puro exceso y finitud a la vez: el *jeztzeit* en el que es posible el reencuentro de la comunidad<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Al respecto, la siguiente cita de Sergio Rojas resulta sumamente esclarecedora: “La puesta en escena de la historia es el espectáculo del peligro que significa la historia misma, su irrupción catastrófica, al modo de la naturaleza en los cataclismos” (180). Es decir, si el príncipe es el estado de excepción, él mismo estaría dentro y fuera de la ley que él mismo instituye. En este sentido, el drama moderno es drama sobre el poder (sobre la soberanía) y eso para Rojas radica en el individuo. La interrupción de la historia, la irrupción de la catástrofe, estaría re-

La escena teatral recobra en *Brunch* su capacidad de apelar a la comunidad en el “ahora de la historia”, en ese punto apocalíptico en el cual —escribe Eagleton— el tiempo se detiene para recibir la plenitud de un significado desmembrado. La memoria se esboza ya no como la de una comunidad en la supuesta unidad de un destino común sino “desde el reino caído de una historia revolucionaria fracasada” en la que su narrativa solo “puede exponer su lógica a costa de dejar al descubierto sus propios recursos” (33).

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*. 1995. Valencia: Pretextos: 1998.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000.
- Bataille, George. *La parte maldita. Ensayo de economía general*. 1967. Buenos Aires: Las Cuarenta: 2007.
- . *Teoría de la religión*. 1948. Madrid: Taurus: 1986.
- Barría, Mauricio. “Figuras sacrificiales en la dramaturgia chilena contemporánea: alegorías de la comunidad derrotada”. Tesis doctoral. Universidad de Chile. 2013.
- Benjamin, Walter. *El origen del Drama Barroco alemán*. 1925. Madrid: Taurus, 1990.
- . “Las afinidades electivas de Goethe”. *Obras*. Libro I, vol. I. Madrid, Abada, 2006.
- Bürger, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península. 1997.
- Camillo, Giulio. *La idea del teatro*. Madrid: Siruela, 2006.
- De Toro, Alfonso. “La poética y práctica del teatro de Griffero: Lenguaje de imágenes”. *Variaciones sobre el teatro latinoamericano: tendencias y perspectivas*. Coords. Alfonso de Toro y Klaus Pörtl. Vervuert Verlagsgesellschaft: Iberoamericana, 1996.
- Eagleton, Terry. *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. 1981. Madrid: Cátedra, 1998.
- Esposito, Roberto. *Communitas. Origen y destino de la comunidad*. Buenos Aires: Amorrortu, 1998.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real*. Madrid: Akal, 2001.

---

presentada por el instante soberano de la decisión o su contra-representación dialéctica en la incapacidad de declarar la excepción. En uno u otro caso la figura del individuo es una de sus posibilidades representacionales y juega de forma tensional con la idea de una común-unidad, de una continuidad: “Benjamin vería en la figura del monarca el drama que caracteriza a la existencia individual moderna, la catástrofe de la comunidad y el vaciamiento de futuro que dispone entonces otra forma de teología [...] la ideología del *progreso*” (181).

- Gadamer, George. *Verdad y Método*. Salamanca: Sígueme, 1999.
- Girard, René. *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 2005.
- Griffero, Ramón. *Almuerzo de mediodía o brunch*. 10 abr. 2014. PDF.
- . *Dramaturgia del espacio*. Santiago: Frontera Sur Ediciones, 2011.
- . “Almuerzo de mediodía o Brunch”. *Apuntes de teatro* 117 (2000): 51-55.
- . “Hacia un teatro autónomo”. *Revista APSIS* 191 (1987): 48.
- Hurtado, María de la Luz. “El Teatro de Ramón Griffero: del grotesco al melodrama”, *Apuntes de teatro* 110 (1995): 37-54.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *De lo bello y sus formas*. Trad. Manuel Granell. Madrid: Espasa-Calpe, 1985.
- Mauss, Marcel. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Barral editores, 1970.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Owens, Craig. “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad”. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Ed. Wallis Brian. Madrid: Akal, 2001. 203-235.
- Quesille, Marcela. “El tema del fin en *Almuerzo de mediodía o brunch*, de Ramón Griffero”. Tesis de magíster. Universidad de Chile. 2001.
- Rojas, Sergio. *Escritura neobarroca, temporalidad y cuerpo significante*. Santiago: Palinodia, 2010.
- Stéphan, Jérôme. *Teatro de vanguardia. Meyerhold, Fassbinder, Griffero*. Santiago: Editorial Arcis, 2011.
- Yates, Frances. *El arte de la memoria*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- Zizek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.