Jérôme Stéphan

Traducción

Andrea Pelegrí Kristić

“Yo no tiro bombas, yo hago películas”

Fassbinder



**V. Meyerhold Fassbinder**



GRIFFERO

**INTRODUCCIÓN GENERAL**

“Lo que el alumno debe *aprender* es lo que el maestro le *enseña*. Lo que el espectador *debe ver* es lo que el director le *hace ver.* Lo que debe sentir es la energía que aquél le transmite. A esta identidad de la causa y del efecto, que se encuentra en el seno de la lógica embrutecedora, la emancipación opone su disociación. Ése es el sentido de la paradoja del maestro ignorante: el alumno aprende del maestro algo que el maestro no sabe[[1]](#footnote-1)”; es así como Jacques Rancière evoca, en esta larga cita, la “emancipación del espectador”. Tal como el alumno aprende del maestro un saber que éste ignora, el espectador debe extraer de una puesta en escena algo inmaterial, algo invisible que se libera y que es quizás una simple proyección fantasmal. Sin embargo, la puesta en escena construye, demuele y reconstruye el universo mental del espectador, contribuye a resituar sus concepciones inamovibles y a desterrarlo hacia lo que Henri Michaux llamaba un “interior lejano[[2]](#footnote-2)”. Es sin duda el sentido del teatro tal y como Meyerhold lo transformó a comienzos de siglo, inspirándose en las prácticas orientales del Kabuki, desarraigándolo, alejándolo de la tutela aristotélica para lanzarlo a la aventura moderna. El teatro de vanguardia es, ante nada, un teatro que dio al espectador poderes plenos, que le concedió una libertad total: un teatro en búsqueda constante de lo incierto.

Meyerhold (1874-1940), Fassbinder (1945-1982) y Ramón Griffero (1954-…) defienden esta libertad del espectador en sus respectivas propuestas vanguardistas, haciendo avanzar al mismo tiempo el sentido de la vanguardia teatral. ¿En qué dirección? ¿En relación a qué? ¿De qué forma? Es lo que intentaré determinar en esta investigación.

El hecho de haber escogido este tema responde a un amor doble: el amor por un país y el amor por un arte. Chile es un país maravilloso, un país al fin del mundo que logró su independencia en el siglo XIX, un país usurpador[[3]](#footnote-3) que se extendió hacia los territorios de otras naciones, rápidamente industrializado, “sobreexplotado” (Allende), liberalizado según el método riguroso impuesto por la CIA luego del golpe de Estado del general Pinochet. No me interesan ni las guerras de la política, ni los imperialismos ni la creación de las grandes coaliciones: al contrario, le doy más importancia a la vida de su gente, pues Chile es un país de *resistencia.* Su historia es contestataria. Su cultura es de izquierda. Del Sur al Norte, la resistencia se constituyó: la resistencia de los Selk’Nam en el extremo sur, Selk’Nam a quienes los ingleses les cortaban las orejas para revenderlas rápidamente por un puñado de libras esterlinas[[4]](#footnote-4); la resistencia Mapuche en la región del Bio-Bio, pueblo que aún hoy día combate contra las grandes multinacionales que asolan sus paisajes y usurpan sus tierras; de la Serena a Arica, el norte de Chile ha conocido una serie de movimientos sindicales y anarquistas de tal envergadura que hasta los ecos de la matanza de la Escuela Santa María de Iquique han llegado a todos los rincones del mundo, convirtiéndose en un símbolo de lucha y esperanza.

Ir a Chile, conocer a Ramón Griffero, reflexionar sobre el teatro de vanguardia es la muestra de un amor profundo por el teatro: el teatro que agita las conciencias, que conmociona a las personas, que cuestiona el presente sin olvidar el pasado. Es así como Ramón Griffero está ligado a los autores antes mencionados, Meyerhold y Fassbinder. Desde su segunda obra, *Altazor Equinoxe* (1981)[[5]](#footnote-5), el dramaturgo y director chileno se situó bajo la égida de Meyerhold y aspiró a dar un nuevo impulso al grotesco en su teatro, de inscribirse en cualquier caso en una clara línea: la de los “bufones[[6]](#footnote-6)”, la de la actuación pura, la del teatro total (aquel que representa la síntesis de las artes). De hecho, una de las citas que aparece en el epígrafe de su obra pertenece a Meyerhold, y trata justamente de la estética del grotesco: “utilizar el grotesco como “la lupa que devela nuestra realidad, como la forma más clara de lo trágico[[7]](#footnote-7)”. Por otro lado, en 1985, Ramón Griffero confirmó su interés por Fassbinder en *Ugghht… Fassbinder,* una obra homenaje: al igual que éste, representa en escena un universo de marginados, de drogadictos, de jóvenes desamparados, de homosexuales, de seres descarriados. Tal como Fassbinder, Griffero se siente atraído por “la forma cinematográfica” y por las problemáticas del “deseo”. El interés que guía este trabajo “tres teatros de vanguardia: Meyerhold, Fassbinder, Griffero” es doble. En primer lugar, se busca observar, a través de un período que se extiende desde el inicio del siglo XX hasta el siglo XXI, la evolución de la noción de vanguardia en el teatro y los cambios que ha debido experimentar. En segundo lugar, se busca comprender cómo la violencia de la Historia puede entrar en los teatros y subirse a las tablas para amenazar la libre expresión del arte, pero, al mismo tiempo, se busca cuestionar cómo el teatro tiene a su vez la capacidad de entregarle a la Historia una nueva energía, a partir de una colaboración, un “compañerismo[[8]](#footnote-8)” construido junto con el espectador.

Para problematizar la investigación, es necesario aproximarnos a una primera definición: la de “teatro popular”. El teatro popular es un teatro político en un doble sentido: es político en tanto se quiere autónomo y desea elaborar “su propia política”, como lo explica Ramón Griffero, y, además, es político en tanto contribuye a los grandes debates de la actualidad, negándose a dejar las ideas de su tiempo sólo la clase política y a sus dudosos funcionarios. El teatro tendría así el deber de desconfiar de las instituciones externas y su rol sería guiar a los hombres en el camino de la libertad y de la felicidad. El teatro popular aboga a favor del pueblo y propone un “teatro elitista para todos[[9]](#footnote-9)”. El teatro puede influenciar al pueblo, transformar sus representaciones y cambiar la sociedad: he ahí la idea del teatro popular. Sin embargo, ¿qué es el “pueblo”? ¿Qué categoría social se esconde tras el adjetivo “popular” en la expresión “teatro popular”? Se puede escoger entre dos acepciones: o bien el “teatro popular” se dirige a un público obrero, pobre y no muy culto, o bien está destinado a la sociedad en su conjunto, sin voluntad de ostracismo social. La primera acepción nos conduce a dos caminos posibles: el de Piscator y el de la “subordinación del arte a la política”, o el de Brecht, que concibe a un espectador “capaz de pensar [su] propia situación histórica y de intervenirla para cambiarla[[10]](#footnote-10)”. En ambos casos, el teatro se entiende “como un medio de emancipación política”. En cambio, la segunda acepción de “teatro popular” convierte al arte dramático en un “servicio público” y en un “medio pedagógico”, y responde a una tradición identificable: la de “las fiestas del pueblo de la Revolución Francesa, [tradición que] reaparece en la Rusia soviética de los años veinte[[11]](#footnote-11)”. Meyerhold, al participar en el movimiento de instauración de un teatro de la gratuidad[[12]](#footnote-12), busca llevar a los obreros a las salas de teatro y así hacerlos progresar, pretende conducirlos hacia el destino socialista que solo ellos, heroicamente, pueden encarnar, conciliando así la visión brechtiana y la concepción del teatro-fiesta. Por lo demás, Meyerhold y los artistas revolucionarios de su tiempo hacen del teatro un lugar de interacción, un espacio de libertades; he aquí lo que dice al respecto un crítico teatral de la época, Boris Alpers:

En las puertas de ese teatro no se exigían entradas [El teatro Ex-Sohn donde Meyerhold presentó *Las albas*]; al contrario, éstas quedaban abiertas de par en par. En invierno, la nieve llegaba hasta el vestíbulo y los pasillos del teatro, y la gente tenía que levantar el cuello de sus abrigos […] Las barandas de los palcos habían sido arrancadas. Los bancos y las sillas estaban mal adheridos al suelo, lo que explicaba un cierto capricho en su alineación. En los pasillos, la gente picoteaba semillas de girasol y fumaba tabaco […] Era un teatro donde todo el mundo se sentía como en casa[[13]](#footnote-13).

El teatro meyerholdiano es el primer teatro de director, siendo además de vanguardia por querer liberar al pueblo de la dictadura de la minoría (los boyardos[[14]](#footnote-14)). No hay libertad humana ni felicidad sin justicia: es una ideología que comparten los tres autores de este estudio: Meyerhold con los simbolistas y luego los actores del Octubre teatral, Fassbinder con la juventud rebelde de mayo del 68, y Ramón Griffero con Allende y los anti pinochetistas. Los tres teatros presentes en este trabajo están del lado de la justicia y del combate.

La vanguardia en el teatro es consecuencia de importantes desbarajustes históricos y culturales, y tal como lo dice Robert Pignarre[[15]](#footnote-15), “a partir de los años veinte, dos factores dirigieron la evolución del arte teatral: en primer lugar, el triunfo de la revolución bolchevique, causando una crisis de los valores burgueses, ligados a la economía capitalista, en la Europa occidental, y finalmente, el auge de la creación cinematográfica”. Así, Meyerhold, al conducir al teatro por la vía revolucionaria y hacerlo rivalizar con el cine, al confrontarse con las nuevas técnicas y el lenguaje particular del quinto arte, estructura un movimiento teatral vanguardista anclado en los profundos cambios de su época. En vez de someterse a esos cambios, la vanguardia los asimila, modificando sus herramientas de expresión y su recepción de lo real para transformar el arte. Meyerhold es vanguardista por el hecho de situarse en el presente, en concordancia con su época.

Sin embargo, es necesario mencionar que la vanguardia viene de lejos. Según Nicole Brenez, la vanguardia vio la luz, en su acepción militar, en el mundo hindú del siglo cuarto. Tal como la “primera línea” que lanza la ofensiva durante los conflictos armados, los artistas de vanguardia traen consigo las nuevas ideas sociales, rechazan la tradición y constituyen un arte profundamente comprometido con la innovación, a la que consideran necesaria y saludable. No obstante, las múltiples declinaciones vanguardistas posibles obligan a ser prudentes y a estar alertas. Nicole Brenez ayuda a hacerse una idea más precisa; me permito citarla en extenso:

[La] concepción paramilitar de la vanguardia domina la vida intelectual de fines del siglo XX, a tal punto que, con la caída del muro de Berlín en 1989, se decreta “el fin de las vanguardias”, como si sólo existieran vanguardias comunistas. Por supuesto, se olvidan así todas las otras propuestas: las que preceden a Marx […]; la de Marx, que no tiene nada de doctrinaria; la de Trotski, que se opone firmemente a la instrumentalización del arte; la de todos los artistas, políticos y filósofos críticos o no alineados, comenzando por Victor Serge, Walter Benjamin, Theodor Aforno, Herbert Marcuse y la Escuela de Fráncfort; la de diferentes formalistas[[16]](#footnote-16).

La vanguardia podría así tener múltiples rostros, y su bandera no sería solamente la bandera roja de la lucha final. Pero afirmar la diversidad de las vanguardias no implica definir lo que es la vanguardia. Michel Corvin, en su artículo “el teatro de vanguardia” aporta elementos más precisos: según él, la vanguardia “vive por anticipación y muere al momento de ser reconocida, aceptada”. Por otra parte, obedece a dos “características”: a una “provocación estética y [a una] cuasi clandestinidad por rechazo (o exclusión) de los circuitos habituales de comunicación teatral[[17]](#footnote-17)”. La “provocación estética” fue usada por Meyerhold y Fassbinder como se verá más adelante. En el caso de Griffero fue menos utilizada, salvo que su teatro se vea como un teatro homosexual desinhibido. Por otro lado, las vanguardias de Meyerhold y Fassbinder son reconocidas, históricas, enmarcadas en una época determinada. Si Ramón Griffero, en cambio, autor de un teatro clandestino desde 1983 hasta el fin de la dictadura en Chile, en un lugar de resistencia que habilitó con los suyos (El Trolley), es ahora financiado por el estado, integrado a los “circuitos habituales de la comunicación teatral” ¿no debería quedar en tal caso fuera de una lógica vanguardista? Si la crítica celebra su teatro de vanguardia, ¿no estaría así destruyendo lo que hacía de ese teatro un teatro de vanguardia, es decir, el hecho de no ser distinguido como tal? Si se revisan no obstante las afirmaciones de Nicole Brenez sobre las diversas características de las vanguardias, es posible notar que se esconde una idea más interesante: la idea de que el concepto mismo de “minoría” ha cambiado a lo largo del tiempo, acarreando con él los materiales para la construcción de la postmodernidad, la postmodernidad como sociedad de la fragmentación, de la multiplicación de las reivindicaciones, del individualismo, de agrupaciones de todo tipo. Hoy en día uno puede sentirse más judío, católico, homosexual, sindicalista, socialista o francmasón que obrero o miembro del “pueblo”. Las identidades parecen haberse concretizado, se han salido del contorno borroso que permitía reunirlas en torno a una amplia voluntad unitaria. De Meyerhold a Fassbinder, el pueblo ya no está unido y la juventud de mayo del 68 está separada del mundo del trabajo y de sus perspectivas. Las luchas por los derechos de las mujeres y los homosexuales, por ejemplo, proporcionan una diferencia y Fassbinder combatió hasta el punto de dar un espacio, al interior de su arte, a los marginados, a los excluidos de la sociedad y de construir, a partir de cada marginalidad sumada a las otras, una *unidad heterogénea,* un mundo. Entenderemos fácilmente, y los ejemplos no faltarán a través de estas páginas, que cuando afirmamos que el teatro de vanguardia es un teatro de minorías, aparecerán diferencias entre los tres autores.

Es tiempo de plantear las preguntas que guiarán este trabajo en su totalidad: teatro revolucionario, popular, de los grandes movimientos históricos, de las minorías, de los marginales, de los débiles, ¿es el teatro de vanguardia un teatro de la diferencia? ¿No sería un teatro del descubrimiento de la alteridad, o mejor, del redescubrimiento del otro en un mundo donde las personas están cada vez más ensimismadas?

En los tres capítulos que siguen, intentaré responder a esta pregunta, mostrando cada vez que la definición de vanguardia puede ser modificada o reconsiderada. Existe una vanguardia “clásica” que tiene como objetivo principal el cuestionamiento de las formas establecidas, el cuestionamiento político, en resumen, el cuestionamiento como *valor.* Demostraré que la violencia de la Historia y la evolución de los autores estudiados conllevan a un alejamiento de este tipo de vanguardia para posibilitar la construcción de un teatro popular, nacional, de unión. En ese sentido, Meyerhold y Griffero, menos radicales que Fassbinder, quisieron reivindicar un “público popular” masivo, “un público unitario al que la representación una y reconcilie[[18]](#footnote-18)”.

Al alejarse de una rebeldía constante, Meyerhold quiso reconciliar su teatro con el teatro tradicional ruso. Ramón Griffero ha hecho de su teatro un arma política apta para reunificar una nación dividida, una propuesta cuya victoria final será la creación de una nueva sociabilidad. En cuanto a Fassbinder, éste no dejó de cuestionar la sociedad capitalista y el mundo del dinero, sin buscar jamás la creación de un sentido explícito o constructivo.

En el primer capítulo, explicaré en qué sentido los teatros de los autores estudiados instauraron la oposición como *valor* dramático: al representar la violencia, al ser minoritarios y al elaborar una fábula política o reescribir la historia, estos autores se opusieron al poder, a la injusticia y a las instituciones reaccionarias (Meyerhold contra la aristocracia y la pequeña burguesía, Fassbinder contra los ricos, la Iglesia y la civilización racionalista, y finalmente Ramón Griffero contra la sociedad de mercado, su cultura y sus medios de comunicación). No obstante, se pondrá énfasis en las dificultades con las que estas tres vanguardias debieron lidiar, confrontadas a situaciones históricas trágicas que las obligaron a dar un paso al costado, o, en el caso de Fassbinder, a aislarse en la radicalidad absoluta y en la secesión social.

A partir de las constataciones de fracaso de las vanguardias hechas en el capítulo anterior, en el segundo capítulo se pondrá en evidencia cómo los teatros de Meyerhold y de Griffero negociaron con los principios de la vanguardia “clásica”, alejándose de la protesta como *valor* en síy de la cultura de la urgencia. Silenciadas en su época por la represión social y política (en Rusia y en Chile), estas dos vanguardias teatrales intentaron reactualizarse apostando por el futuro y construyendo utopías o ficciones para renovar la manera de ver de los espectadores; esta es la idea central del tercer capítulo. Fassbinder se sitúa entre dos épocas, en desfase respecto a los otros dos autores. Para arreglárselas, se deshace de las viejas concepciones, derriba el teatro del sentido[[19]](#footnote-19), su lenguaje racionalista, negándose a apoyar cualquier discurso en una sociedad que sigue siendo burguesa. La única función de su teatro es llamar a la destrucción de la sociedad burguesa y del Estado.

Los tres capítulos tienen por mérito resaltar la complejidad de la vanguardia contemporánea que se contradice sin cesar para poder avanzar mejor; en ese sentido, Ramón Griffero se diferencia de Fassbinder y se acerca a Meyerhold sobre la cuestión de la creación de una generación libre, capaz de reimpulsar el progreso y de renovarse en una dinámica justa. La postmodernidad no es una dificultad, al contrario, permite movilizar al teatro cambiando profundamente sus prácticas. De igual forma, Ramón Griffero se aleja de Meyerhold acercándose a Fassbinder a través de las temáticas del deseo y de la sexualidad, ajenas al director ruso.

Para terminar, me enorgullece reflexionar sobre un tema tan extenso, contribuyendo modestamente al esfuerzo de reencaminar al teatro hacia un destino triunfante. Tal como dijo Serge Fauchereau sobre el contexto ruso de comienzos del siglo XX: “A comienzos de los años veinte en Rusia se supo cómo soñar el futuro mejor que en ninguna otra parte: que el sueño se haya convertido en pesadilla sólo hace que toda esa aventura sea aún más emotiva”.[[20]](#footnote-20)

1. **Tres teatros de vanguardia puestos en jaque por la violencia de la historia**
2. **El teatro de vanguardia en sus luchas**

El teatro de vanguardia es un teatro minoritario, ligado a su presente y comprometido con las luchas sociales, es un teatro político que no escatima recursos en defender una cierta visión de mundo. Esto plantea el complejo problema del desdoblamiento del teatro de vanguardia, situado a la vez en el frente político y en el frente estético.

1. El teatro de vanguardia: un teatro minoritario

El teatro de vanguardia es un teatro minoritario.

Guy Debord, quien he llevado en alto el estandarte vanguardista del situacionismo[[21]](#footnote-21), no ha dejado de afirmar que “nunca se ha comunicado algo importante cuando se trata bien al público, sea cual sea la época[[22]](#footnote-22)”; habría que agregar además, citando a otra voz de la vanguardia francesa, -diferente a la anterior, no obstante, pues nace en el teatro de posguerra, el cual se atribuyó la tarea de subrayar las taras de un lenguaje constituido únicamente por significantes preestablecidos, lanzados por los personajes deshumanizados de un mundo absurdo invadido por la banalidad - que “todo arte o teatro nuevos son impopulares[[23]](#footnote-23)”. La definición de vanguardia que da Ionesco en los encuentros de Helsinki va más allá de la simple noción de combate: ésta forma parte de la reorientación de nuestra definición inicial del teatro popular. Ionesco demuestra que la vanguardia teatral se las ingenia para desplazar a las geografías ideológicas existentes. Al subrayar la idea según la cual “el teatro autodenominado “popular” es, en realidad, más bien impopular”, Ionesco insiste en el hecho de que un teatro popular no es un teatro populista, por la simple razón de que si “una creación artística es, por su novedad, agresiva, espontáneamente agresiva”, al ir “contra el público[[24]](#footnote-24)”, lo hace justamente para atraer a ese mismo público. La agresión es una técnica de ataque contra la reacción y para Ionesco, el teatro es sinónimo de combate. Es un combate, sin duda, pero el combate de una minoría contra una mayoría de opinión triunfante. El teatro de vanguardia busca, en una sociedad bloqueada, las condiciones de liberación de la Historia. Sólo el hombre puede liberar a la Historia, sólo el espectador “emancipado”, verdaderamente liberado de la tiranía de un lenguaje que el poder aseptiza, liberado de su “comodidad” y su “saciedad[[25]](#footnote-25)” insolente y nociva. El teatro de vanguardia busca remecer al espectador y a las geografías ideológicas para activar a la sociedad y cambiar la Historia. En ese sentido, el siglo XX, el siglo de todas las barbaries –a pesar de lo que puedan decir algunos investigadores chiflados que no saben cómo perder el tiempo[[26]](#footnote-26)-, sitúa al arte frente a una realidad extremadamente violenta, realidad que lleva a los pintores, dramaturgos, escritores, a los artistas en general, a rebelarse. El movimiento impresionista, que no se limita sólo a la pintura, cambia la manera de percibir el mundo al concretar la fugacidad, la velocidad, la recomposición de un universo a partir del progreso de la industrialización. Esta reflexión sobre la composición y la construcción de nuevas maneras de percibir será continuada por Pablo Picasso quien, antes de la Primera Guerra Mundial impulsa la creación del cubismo, expresión pictórica que busca reconstituir la naturaleza, totalidad representable, en superficie –a través del “cilindro, la esfera, el cono” principalmente-, y en profundidad, a través de una ligereza en el uso de los colores.[[27]](#footnote-27) Estas búsquedas impresionistas y cubistas desembocan en el futurismo, creado en Italia poco antes de 1910, y el cual pretende apropiarse del paisaje urbano de la modernidad e integrarlo en la creación artística: Mayakovski[[28]](#footnote-28) experimenta con el futurismo, Meyerhold también lo hace, en ciertos montajes llenos de maquinarias que mezclan la dimensión espectacular y la ideológica. El movimiento Dadá, fundado en 1916, gana también terreno, pero al haberse desarrollado más en el ámbito de la poesía, es de menos interés en este estudio. No obstante, todos estos movimientos vanguardistas señalan claramente la necesidad de renovación en una época sacudida por múltiples conflictos graves, siendo la Primera Guerra Mundial el evento culminante. Es claro además que el cubo-futurismo permite a la vanguardia rusa –en torno al maestro Picasso-, esbozar una profunda transformación artística, cuya faceta teatral estuvo a cargo de Meyerhold, quien ocupa un lugar importante en los debates vanguardistas de su tiempo. Para personalidades como Picasso, Apollinaire, Huidobro, Mayakovski y el mismo Meyerhold, ya no es posible avalar un viejo orden por su propia naturaleza, un orden que ha construido sus proyectos de futuro sobre un montón de cadáveres y que ha querido, insolentemente, lavarse las manos en la fuente ensangrentada del olvido. Nace así una voluntad de ruptura: la vanguardia rechaza las soluciones del pasado y pone al arte en el lugar de la insurrección.

Meyerhold encarna la vanguardia teatral en calidad de primer director[[29]](#footnote-29) y de héroe sacrificado de una época en la que, para que el teatro fuese político, tuvo que soportar la hostilidad de los dirigentes políticos. Si creó “las raíces del teatro del futuro”, parafraseando a Vakhtangov[[30]](#footnote-30), Meyerhold, intransigente compañero de lucha de Trotski, pagó un caro tributo por ello. Habiendo “[participado] en las aventuras teatrales más radicales: simbolismo, constructivismo, revolución[[31]](#footnote-31)”, Meyerhold quiso ayudar al pueblo en la toma de poder y representar esa toma de poder, o ese movimiento, en la escena socialista. En otros términos, su ambición era desplazar como mayoría a la pequeña burguesía en beneficio del pueblo. Darle la mayoría al pueblo es permitir que éste tome el poder y tenga la capacidad de conservarlo.

El teatro de Meyerhold fue claramente minoritario. Al afirmar que “lo más peligroso para el teatro es servir los gustos burgueses de la masa”, Meyerhold promueve claramente la idea de que el artista debe “pelear siempre […] cueste lo que cueste » para alejarse de “una mediocridad dorada[[32]](#footnote-32)”. Para ello, debe “revolucionar” la escena, sacar al espectador -gracias al grotesco principalmente- de su pasividad, suscitando “emociones activas[[33]](#footnote-33)”, tal como lo hizo en *El inspector* de Gogol, montada en 1926 y luego de la cual, según sus propias palabras, “todo el público se quedó en su lugar como un solo hombre, y se tomó un buen rato antes de empezar a aplaudir porque [había] sufrido un chock[[34]](#footnote-34)”.

De la misma manera, Rainer Werner Fassbinder critica la sociedad de la Alemania Occidental, su milagro económico y su tendencia a la somnolencia. Ya sea en el teatro o en producciones cinematográficas, Fassbinder nunca fue indulgente con el público pequeñoburgués. Sin embargo, con Fassbinder se pasa de la idea según la cual hay que llevar al poder a la mayoría (es decir, al pueblo), -idea que pertenece a la era meyerholdiana,- a la idea de que es necesario defender a *las* minorías en una sociedad fraccionada. Las posturas ya no son las mismas, y si Fassbinder ejercía el ultraje al público durante las representaciones de su obra *Katzelmacher,* lo hacía sin duda para despertarlo, pero tal actitud representaba sobre todo un intento de rebelión contra las injusticias de una sociedad que marginaliza a los “extranjeros” y que favorece en su seno el odio de clase. Del mismo modo, con sus personajes femeninos dominados por los placeres pervertidos (*Las lágrimas amargas de Petra von Kant),* o con los personajes masculinos, homosexuales, que expresan a través de la violencia un deseo sin freno (*Querelle)*, Fassbinder construye un sub-mundo donde la transgresión reina por completo y demuele los cimientos burgueses de una sociedad reguladora.

Ramón Griffero, siguiendo la misma línea de Fassbinder (y del cual se siente cercano sobre todo en la cuestión de la “marginalidad” y el “deseo”), se distancia del poder mayoritario que impone sus códigos y lenguajes. Griffero afirma desde un principio que el teatro debe ser autónomo y que el director tiene por misión inventar un lenguaje que exprese lo universal, “para no hablar como ellos hablan […] ni ver como ellos ven[[35]](#footnote-35)”. “Ellos” son evidentemente los enemigos del teatro, los publicistas, los influyentes hombres de negocios dueños de los medios, el sistema que impone su cultura de mercado, aplastando la cultura de resistencia, de vanguardia, aquella de conciencia verdadera y que preconiza la libertad del artista. El Chile que Ramón Griffero nos devela es marginal, resistente, “allendista”. El dramaturgo exiliado en Bélgica no dejó jamás de oponerse a la dictadura de Pinochet y por lo demás, cuando decide volver a su país en 1982, lo hace para desarrollar los recursos de su teatro, lúcido y en lucha constante, en un espacio clandestino -El Trolley-, una especie de galpón acondicionado para la representación. Es así como *Río abajo* en 1995 evoca de manera muy crítica el Chile de la post-dictadura, un Chile ultra-liberal donde la extrema pobreza compite con el desarrollo económico y financiero. Por ejemplo, uno de los personajes –como suele ocurrir en su teatro, los personajes son más bien entidades o hablantes, al ser un teatro con pretensiones universalistas[[36]](#footnote-36)- llamado la Nueva Rica (el sarcasmo es evidente), está atrapada en sus maneras y sus salidas ridículas… La dimensión contestataria en Griffero se dota de una dimensión transgresora: su teatro es un teatro homosexual donde los tabúes son desechados, donde los cuerpos, provocadores, se buscan y se confunden. En efecto, ya sea en *Cinema-Uttopia* donde, al interior de una pantalla falsa, se ven jóvenes exiliados en Europa, viviendo entre la heroína, la homosexualidad, el deseo de venganza y el recuerdo de los amigos desaparecidos, ya sea en *Éxtasis o la Senda de la Santidad,* donde la aspiración a la santidad no impide el florecimiento de una amistad ambigua entre Andrés y Esteban, la escena Grifferiana está atravesada por el deseo prohibido, culpable, ilegal, ese deseo que provoca en quienes han sido excluidos de la escena política el anhelo voluntario de alejarse de los caminos trazados por la sociedad y de la vías ya conocidas.

Los tres teatros estudiados son teatros minoritarios al posicionarse contra el gusto dominante de un público burgués y al expresar las aspiraciones marginales de una sub-sociedad. Desde Fassbinder, sin embargo, el término “minoritario” debe redefinirse: en este contexto, su significado es “que defiende a las minorías”, minorías escindidas en combates multiformes. Estos teatros son también minoritarios en la historia del teatro pues nacen en mundos periféricos, marginales, en el Sur subdesarrollado del comunismo o de la sumisión, universos en los cuales los nuevos mundos son inducidos a desaparecer en nuevas utopías

1. El teatro de vanguardia: un teatro actual

Al ser minoritarios, estos teatros han optado por una resistencia política.

Es necesario notar que, en primer lugar, Meyerhold no interviene en la actualidad del mismo modo en que lo hace Fassbinder quien, para defender las reivindicaciones de la generación de mayo del 68 alemana, se distancia de la escena política institucional. Tampoco interviene como lo hace hoy Ramón Griffero, en la medida en que éste se declara a favor de un teatro autónomo, no al oponerse o al apoyar al poder, sino al criticar a la industria cultural, tal y como el poder la financia.

El teatro de vanguardia denuncia. En 1920, Meyerhold escribe un artículo cuyo título en español puede y debe alertarnos: “Yo acuso[[37]](#footnote-37)”. En ese texto, Meyerhold responde a Lounacharski[[38]](#footnote-38) sobre una crítica que se le había hecho[[39]](#footnote-39), expresada en una frase que Meyerhold no logra digerir y que es lanzada sin ninguna precisión, sin argumento ni clarificación: “El camarada Meyerhold no puede ni amar al teatro Maly ni ocuparse de él[[40]](#footnote-40)”. Meyerhold pregunta, en un tono polémico, si el teatro Maly, que es un teatro tradicional, es todavía en su época lo que fue en el pasado: pregunta así a sus detractores si, cuando hablan del teatro Maly, se refieren a “la Casa de Chtchepkine[[41]](#footnote-41)”. Si ese es el caso, Meyerhold no cae en la trampa: si Chtchepkine fundó su teatro sobre fuertes principios, el teatro Maly de principio del siglo XX se distingue por una ausencia flagrante de ellos. Meyerhold añade en su respuesta violentos ataques contra los inventores de una “literatura dramática buena solamente para tirar a la basura” y concluye su diatriba con una frase al más puro estilo de Zola:

*Yo acuso* a quienes se esconden tras el fetichismo de las pseudo-tradiciones y que ignoran cuáles son los medios para salvar a las *auténticas* tradiciones de Chtchepkine, Chumski[[42]](#footnote-42), de los Sadovski[[43]](#footnote-43), de Rybakov[[44]](#footnote-44) y Lenski[[45]](#footnote-45).

Meyerhold también arremete contra los adversarios de Ostrovski[[46]](#footnote-46), quienes no han “conservado su memoria[[47]](#footnote-47)”; al respecto, es hecho conocido que Ostrovski fue muy importante en la evolución de Meyerhold, y es hecho conocido también que es necesario “volver a Ostrovski” (A. Lunacharski)[[48]](#footnote-48) para la elaboración de una “dramaturgia actual[[49]](#footnote-49)”. Por más que haya concluido su artículo con frases de autoafirmación, “bandera en mano […], acompañado por el ejército suficientemente capaz de [sus] alumnos, o “¡Lunacharsky con nosotros![[50]](#footnote-50)”, Meyerhold fue despedido por el director de teatros el 16 de febrero de 1921[[51]](#footnote-51)”. El poder ya había decidido silenciarlo. Meyerhold es entonces vanguardista al estar *comprometido* con los debates de la actualidad teatral y política (las dos esferas no podían separarse en esa época).

Siguiendo el modelo de ese *primer* teatro de vanguardia, Fassbinder y Griffero se posicionan de igual modo contra la dramaturgia de su época: Fassbinder desarrolla su *Antiteater* contra el *Staatstheater* en crisis[[52]](#footnote-52), mientras que Griffero critica virulentamente a la “sociedad de mercado”, la cual, a través de un lenguaje que le es propio y que no tiene nada de teatral o de artístico, impone una “cultura de mercado”. Fassbinder construye una alternativa, un teatro nuevo que se sirve de las herramientas de la provocación para impactar al público y llevarlo a la autocrítica. Según François Lecercle, el teatro de Fassbinder, al igual que el de Artaud, quiere “desencadenar una crisis”: es un teatro que, en ese sentido, “no resuelve nada[[53]](#footnote-53)”. Para demostrarlo, afirmaré tres cosas: en primer lugar, que el teatro de Fassbinder anula el sentido, luego, que trae consigo el apocalipsis, y finalmente, que es pesimista sin por ello ser desesperanzador.

En primer lugar, sería conveniente reflexionar sobre la ausencia de sentido en las obras de Fassbinder. En 1968, el Antiteater se traslada al oeste de Berlín, al Forum Theater, (considerado como “su casa de veraneo[[54]](#footnote-54)”), donde monta, el 28 de diciembre, la *Ifigenia* de Sófocles. Es una obra provocadora, destructiva, chocante. El programa inicia las hostilidades con un slogan que le quita de entrada toda la seriedad a un trabajo que sólo parece apuntar a la blasfemia: “Sófocles es un fascista”. El espectador identifica sin duda en esta frase un “humor de colegial[[55]](#footnote-55)”, y es lo que busca un Fassbinder que sólo quiere destruir el teatro burgués y sus valores. Para ello, no se debe caer en su juego: decir algo, crear sentido, es una postura burguesa. En efecto, como no hay nada que defender en esa sociedad, del mismo modo no hay que defender ningún sentido, ninguna idea: no hay nada que reivindicar. Kurt Raab, actor que encarnaba a Orestes en *Ifigenia,* recuerda en sus memorias[[56]](#footnote-56) que su primera línea era “me los quiero follar”. Esta obra es provocadora por el rechazo que reivindica: el rechazo de toda reivindicación y de todo sentido, un rechazo ideológico a la elaboración de un discurso de sentido. Günter Grack identifica ese rechazo precisamente como un golpe directo contra la sensibilidad del público burgués de Berlín[[57]](#footnote-57). Sobre la adaptación de Fassbinder, Barnett escribe que: “La *Ifigenia* de Fassbinder es más que una simple sátira de los valores culturales del humanismo y más que la destrucción gratuita de un clásico apreciado[[58]](#footnote-58)”.

Sí, se trata sin duda de algo más que una sátira o que la destrucción de un clásico: es la destrucción de una concepción burguesa del teatro, a la que le gustaría que una obra tenga algo que decir. Al no defender ningún discurso de sentido, el teatro de Fassbinder –y este es mi segundo punto- sólo valora la destrucción total, la nada, la disidencia. Fassbinder llevó el apocalipsis al teatro. En *El pueblo en llamas[[59]](#footnote-59),* una reescritura de la obra de Lope de Vega, *Fuenteovejuna,* se puede ver cómo un representante del poder (el Comendador), recién llegado a Fuenteovejuna, se ve amenazado por la hostilidad de aldeanos sin escrúpulos y salvajes. Éstos lo matan de manera bárbara, lo que acarrea una reacción sin reservas por parte del gobierno. El pueblo es incendiado, purificado. Fassbinder transforma la comedia española, en la cual el derecho triunfa, en una apología del enfrentamiento. Lo interesante de esta reescritura es el peso que se le da la antropofagia que es, según Freud, junto al asesinato y al incesto, uno de los tres tabúes al origen de la civilización. Consideremos dos extractos: en primer lugar, el inicio de la obra:

EL COMENDADOR: Daría mi vida por zamparme algo. Un cordero. ¡Flores![[60]](#footnote-60)

El poder es un monstruo que “zampa”, que se alimenta a expensas del pueblo y siempre tiene más hambre. Pero la ironía de la historia es que, al final, es él quien es devorado por el pueblo a través de quien encarna (el personaje del comendador):

LAURENCIA: ¡Cápenlo! Arránquenle los cabellos.

PASCUALA: ¡Arránquenle los ojos!

JACINTA: Es la venganza.

LAURENCIA: ¡Venganza[[61]](#footnote-61)!

El pueblo mata al comendador y lo degusta. Se une en el canibalismo, comparte. Es una fuerte experiencia colectiva. Basta con ver lo que dice Freud sobre la comida en general y el sacrificio en particular[[62]](#footnote-62):

El animal sacrificado era tratado como un miembro de la tribu, y la comunidad que hacía el sacrificio, su dios y el animal sacrificado eran de la misma sangre, miembros de un único y mismo clan[[63]](#footnote-63).

Así, comer en comunidad a uno de los miembros (incluso animal) de la tribu permite fortalecerse como grupo a través de una experiencia compartida. En este caso, desde luego, es un personaje externo al grupo el que es comido, un enemigo, pero el canibalismo tiene por virtud unir al pueblo contra las intrigas del poder y sus malas intenciones. Un año más tarde, en su obra *Sangre en el cuello del gato,* Fassbinder representa nuevamente crímenes caníbales cometidos por Febe Espíritu del Tiempo, una enviada de otro planeta. Ésta última se come a todos los seres humanos que puede. El giro es esclarecedor: ya no se trata de un grupo que mata a un enemigo, sino de una criatura solitaria que viene a matar a la raza humana tal y como se desarrolla en la democracia. El blanco de la destrucción es el mundo burgués del capitalismo y de la democracia. Quisiera concluir sin embargo defendiendo la idea de que, por muy pesimista que sea, este teatro no rechaza la posibilidad de cambio. Es a esa dirección a la que apunta David Barnett: “el pesimismo no va acompañado necesariamente de una incapacidad de cambiar[[64]](#footnote-64)”. Hay que destruir la sociedad burguesa para permitir el inicio de algo nuevo y para poder cambiar.

Ramón Griffero es de una lógica menos radical pero que sigue siendo crítica respecto al teatro de su tiempo y a las opciones que se han tomado. Todo el sentido de su trabajo radica en la denuncia de la hipocresía del momento: “Hoy en Chile no hay libertad de expresión. Hoy sólo existe algo si hay difusión[[65]](#footnote-65)”.

Ramón Griffero apoyó en los años 2000 los esfuerzos del presidente Ricardo Lagos, quien anhelaba una gran nación chilena, donde las artes tuvieran un lugar importante, donde encarnaran el cambio y ayudaran al desarrollo cultural, democratizando el acceso a la cultura. Luego de los discursos siguieron los actos, con la creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CNCA) el 4 de junio de 2003 y del Fondart[[66]](#footnote-66), cuyo objetivo es ayudar al financiamiento de proyectos artísticos. Sin embargo, en los últimos años Ramón Griffero no ha dejado de alertar a la opinión pública y al mundo intelectual de la demagogia con la que estas estructuras se crearon y actualmente se desarrollan. De hecho, en una entrevista con Roberto Careaga, Griffero admite que preferiría “en vez” del Fondart, recibir “plata para tener publicidad en la televisión”. Y agrega: “y voy a tener llena la obra porque la gente va a saber que existe”.[[67]](#footnote-67) Así, Ramón Griffero se opone a la “gran ficción[[68]](#footnote-68)” del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes al cual “nunca se le quiso asignar la plata que necesitaba la cultura […][[69]](#footnote-69)”, cuestionando al poder que, por sus maniobras y sus falsos anuncios, impide a la vanguardia volverse mayoritaria, dejando a la “cultura de mercado”, como mayoría única, dominar los debates.

Pero esta oposición política se redobla en su traducción escénica, es decir, contiene en sí misma una vertiente estética. En ese sentido, no es posible entender la vanguardia meyerholdiana si no se enmarca en las condiciones históricas que permitieron su emergencia. Mientras que en febrero del 1917 los obreros de Petrogrado[[70]](#footnote-70), a quienes se sumó más tarde el ejército, inician una huelga general espontánea que precipita el proceso revolucionario y prepara las jornadas de abril, Meyerhold pretende, en lo que a él se refiere, replicar la rebelión en el terreno teatral, instaurando lo que él mismo llamó “el Octubre Teatral”. Aunque la idea sólo logra llevarse a cabo alrededor de 1920, Meyerhold es completamente “vanguardista” al querer impulsar al arte en el camino de las luchas, al querer transformarlo en actor *de sus tiempos,* en instigador de cambios profundos en su época, en expresión consciente que no es relegada y que tiene algo que decir. Al posicionarse en la actualidad, Meyerhold tiene por objetivo de influenciar, a través del teatro, a la vida política de su tiempo; por lo demás, él no es un elemento aislado y la *intelligentsia* rusa hierve con ideas que sirven de sustento a la reflexión meyerholdiana. El “espectáculo-mitin” –espectáculo comprometido en el cual el público es interpelado y en donde puede reaccionar, tomar la palabra, debatir- tal como se desarrolla en los “Lunes de *Albas”* es a la vez el resultado de una serie de negociaciones artísticas y el punto de partida de una cooperación crucial para Meyerhold con Mayakovski. Junto a él, en efecto, Meyerhold le da la fuerza necesaria al proyecto de “espectáculo-mitin”, al agregarle, además de la dimensión de inmediatez y de espontaneidad, una dimensión que podría calificarse de “actuación total”, una interpretación pura, bufonesca, de los mismísimos orígenes de las expresiones corporales más ingenuas, más despojadas de superficialidades burguesas. “Con el teatro-mitin y el teatro de feria […]”, como lo explica Béatrice Picon-Vallin, “a comienzos de los años veinte, Mayakovski y Meyerhold se unen en la búsqueda de una expresión escénica de la dinámica revolucionaria[[71]](#footnote-71)”. Esta búsqueda concluirá, a fines de los años veinte, con dos espectáculos clave: *La chinche* y *El baño[[72]](#footnote-72).*

Así, los tres teatros estudiados están comprometidos con los debates de su tiempo, siendo así políticos: toman posición en la arena política proponiendo espectáculos cuyo sentido revela una visión de mundo (Meyerhold), provocando al espectador (Fassbinder) o incluso luchando por la edificación de un teatro autónomo, liberado de las influencias del poder y de la dictadura de la cultura de mercado globalizada (Ramón Griffero).

1. El director, el hombre político y la ciudad

¿Significa que una resistencia política abandona el teatro a la ideología e incluso al *ideologismo*?

¿Qué debe pensarse de los vínculos entre el teatro de vanguardia y la política, si se tiene en cuenta que generalmente se considera a la vanguardia en su simple dimensión “presente” o de implicación en las luchas del momento? ¿Puede la vanguardia ser sólo propaganda? Como lo afirma Ramón Griffero, el arte tiene “su propia política”. Además, a lo largo de nuestra entrevista, el dramaturgo recordó, por ejemplo, que el arte no debía ocuparse del tema del transporte público o de cuestiones de orden “doméstico”. El arte tiene sus problemas, trata de temas que sobrepasan el marco de la política tal y como se hace en el cotidiano. El arte no puede reducirse a la política, sus objetivos son diferentes, sus referencias, otras. Sin embargo, puede ser comprometido, ya que Ramón Griffero define aún su arte dramático como “resistente” o “de resistencia”. ¿Qué se puede pensar al respecto?

Como acabo de poner en evidencia, la vanguardia impone sus visiones en la actualidad: ¿es eso suficiente para afirmar que hay “propaganda”? ¿No tiene el teatro algo que decir *teatralmente* respecto a la actualidad? No obstante, ¿el poder no tiene interés en amordazar al arte dramático o a servirse de él a través del desarrollo y la puesta en marcha de estrategias propagandísticas?

François-Bernard Huyghe publicó en 2008, en la editorial Vuibert, un libro titulado *Maîtres du faire croire, de la propagande à l’influence[[73]](#footnote-73),* en el que intenta evidenciar los mecanismos y las técnicas que hacen de la propaganda un “arte”, a través del cual es posible influenciar a los hombres y movilizarlos en un cierto sentido. Abarcando un área de estudios bien amplia, el autor intenta definir la ideología como “contagiosa”, como una herramienta que sirve para “explicar el mundo”, “eventualmente para justificar un cierto orden del mundo […] pero […] sobre todo […] para cambiar al mundo[[74]](#footnote-74)”. El teatro de vanguardia se compromete, toma posición, se ubica necesariamente en un sistema ideológico. Es lo que hace también el político quien, a lo largo de su vida pública, se pone el disfraz que lo caracterizará y adopta una serie de ideas, una concepción de mundo. En ese caso, ¿qué es lo que diferencia al director de teatro del hombre político? Si Stalin mando matar a Meyerhold, ¿no lo hizo porque éste último tenía la envergadura de un opositor? Para François-Bernard Huyghe, no cabe duda alguna de que Meyerhold, al igual que Lenin, seguía una estrategia de hombre de teatro polítizado, e incluso de hombre de Estado comprometido con el teatro: Meyerhold era más un hombre político haciendo teatro que un hombre de teatro haciendo política. Su objetivo habría sido entonces de hacer de su teatro un instrumento de propaganda para influenciar la vida de la ciudad. En ese sentido, Francois-Bernard Huyghe prosigue sus reflexiones sobre la ideología adelantando que “no hay poder ideológico sin numerosos creyentes y, en lo posible, combativos”, ni de “creyentes sin métodos para persuadir[[75]](#footnote-75)”. ¿Era Meyerhold partidario y defensor de Lenin en vida? ¿Es Ramón Griffero partidario del modelo de sociedad encarnado por Allende, cuyas virtudes serían perpetuadas por el autor? En el caso de Meyerhold, no cabe la menor duda. Pero hay que ser prudentes, debido a que es el único que vivió una revolución –varias, incluso. Francois-Bernard Huyghe pasa por alto esta prudencia necesaria: según él, Meyerhold es uno de los brazos del poder extendido en el sector teatral y tal como “Lenin crea en el poder el Departamento de Agitación y de Propaganda [y] desarrolla una educación revolucionaria en honor de las masas, […] el director Meyerhold lanza en ese marco el principio de un teatro conocido como “agit-prop”, destinado a estimular el entusiasmo revolucionario a través de la exaltación estética[[76]](#footnote-76)”. En cuanto a Ramón Griffero, él organiza un retorno permanente a una escena originaria que funciona como punto de referencia: la de la muerte de Allende, del final de la Unidad Popular y, más lejos, la del suicidio de Balmaceda y luego la del fracaso de la República Socialista de los años 30. La Historia no deja de repetirse y hay repetición en el teatro mismo, al reproducir la Historia: es posible encontrar perpetuamente un retorno en Griffero al motivo originario del sacrificio de Allende, ejemplar del sacrificio de la justicia tal y como se comprueba en todos los siglos. De hecho, veamos cómo, en *99 la Morgue,* Ramón Griffero revisita la epopeya allendista –personal y política- para denunciar un estado social presente, actual. Para ello, consideremos primeramente de qué manera Salvador Allende “un día de mayo de 1964, no pudo contenerse y estalló en la tribuna del Senado[[77]](#footnote-77) citando un episodio poco conocido de su vida, cuando, repudiado por el círculo médico debido a sus opiniones políticas, fue rechazado por todos los hospitales para terminar finalmente en una morgue cortando cuerpos…

Y estas manos, las de un hombre “insustancial”, “sin principios”, “exhibicionista”, han efectuado 1.500 autopsias. Me gané el pan metiéndolas en el pus, el cáncer y la muerte, pero me lo gané honradamente[[78]](#footnote-78).

En una ficción teatral que presenta la entrada en funciones de un nuevo director en una morgue, Ramón Griffero establece una fábula sobre la dictadura chilena y al mismo tiempo rinde homenaje a esos hombres de coraje y de justicia arrojados a la oscuridad de la Historia – como fue el caso de Allende, empujado al suicidio por los fascistas y los golpistas luego de haber sido condenado por la medicina. Siempre fue indeseable; como su política, él tampoco tenía un lugar entre los muertos. Los símbolos de *99 la Morgue* son potentes. De la misma manera cuando, en *Brunch* se puede leer que el prisionero está rodeado de salmones depositados en grandes peceras, es dudoso pensar que se trate simplemente de mascotas, tal como lo recuerda, con razón, Violeta Espinoza Quinlan[[79]](#footnote-79); al contrario, éstos representan la alegoría de un país entero en el cual las personas están privadas de libertad, encerradas en la lógica dictatorial.

Si Meyerhold está ligado a Lenin en la actualidad de los años 20 que marcaron la euforia, destinada a caer rápidamente, del Octubre Teatral, Ramón Griffero sigue profundamente conmovido por el recuerdo del camarada Allende, presente en un segundo plano en todas las obras como héroe desechado de una Historia de la derrota que cae en falta, negando la justicia.

En el caso de Fassbinder el problema nuevamente es diferente. Él no tiene estrellas que honrar ni camaradas ilustres que seguir. Escribe un teatro que sólo recuerda al monstruo de Hitler y utiliza un método anti-syberberguiano para conjurarlo. En efecto, mientras que un cineasta como Syberberg[[80]](#footnote-80), cuyo plan es aniquilar la parte negativa con la que a Alemania le cuesta trabajo vivir, se sirve de Hitler como un mito en su película *Hitler, una película de Alemania* (1977) y advierte que el dictador es “una figura históricamente negativa transformada [por su trabajo] en mito negativo, en leyenda, y [que] es lo que permite destruirlo[[81]](#footnote-81)”, Fassbinder instala o propone en su teatro una imagen invisible, una especie de ausencia cargada, una ausencia tan pesada que se vuelve sofocante. Hitler se hace presente en todas las obras de Fassbinder y la herencia nefasta que dejó no cesa de manifestarse a través de la actuación de los personajes, de las situaciones, de las palabras usadas; igualmente, el dramaturgo se vuelve invisible en sus textos, se rehúsa a proponer un discurso claro o de tomar posición explícitamente. Desaparece en el corazón de su obra[[82]](#footnote-82). He ahí por qué Fassbinder sufrió a menudo severas críticas, he ahí por qué fue objeto con frecuencia de una caza de brujas, sin duda fuera de lugar. Como lo recuerda Catherine Richon en un artículo que escribió sobre *La basura, la ciudad y la muerte* montada por Pierre Maillet en 2003 en el Théâtre des Lucioles[[83]](#footnote-83), Fassbinder fue acusado, luego de haber escrito esta obra, de antisemitismo: es una calumnia o una mala interpretación. Esta interpretación errónea proviene de un desconocimiento del teatro de Fassbinder, el cual expresa la diversidad de voces de una sociedad, expresión que denota ella misma una diversidad de violencias. Pero el autor no aprueba ni apoya precisamente a ninguna de esas voces. Si Fassbinder “no opta por el término medio cuando erige este retrato de la Alemania de los setenta, todavía muy traumatizada por los horrores de la Segunda Guerra Mundial[[84]](#footnote-84)”, es porque su teatro tiene por objeto incitar al espectador a elegir su bando *responsablemente.*

Así, el director de teatro no es asimilable a un político. El teatro puede estar comprometido, pero no por ser de vanguardia significa que pueda ser reducido a una herramienta de propaganda: El Octubre Teatral de Meyerhold jamás fue aceptado por el poder. Al contrario, fue atacado por él. Lenin pudo haberse servido de Meyerhold -que por lo demás no es el caso – pero Meyerhold no se sirvió jamás del teatro, al contrario, siempre quiso servirlo. Sus objetivos no eran aquellos, calculadores, del político o del revolucionario puro. El teatro de vanguardia siempre se quiso autónomo, lo que constituyó su fortaleza al mismo tiempo que su debilidad; el teatro de Ramón Griffero reivindica una autonomía propia, y cuando el dramaturgo convoca a la figura de Allende, lo convierte en un ícono ejemplar, es decir, saca esta figura del presente para construir un discurso de universalidad. En cuanto a Fassbinder, violentamente aislado de la política institucional, su arte dramático no produce discurso, provocando que la responsabilidad de cualquier toma de posición recaiga sobre el espectador, respetando así la libertad del sujeto. Los tres directores cuyos teatros son estudiados en este libro están en consecuencia lejos de sólo ser (o ser siquiera) hombres políticos.

1. **La construcción vanguardista**

Minoritarios, los teatros de Meyerhold, Fassbinder y Ramón Griffero se comprometen con la actualidad, toman posición en su época redoblando su resistencia política con una estética escénica propia. Al defender una visión de mundo *y* una estética teatral, la cual revisaremos en detalle en la segunda parte, los tres artistas en cuestión no pueden ser tachados de políticos o de propagandistas a sueldo de los intereses de poder. Ellos existen teatralmente.

1. ¿Tres teatros orientados hacia la juventud?

Los tres teatros estudiados ansían educar a la juventud. La juventud es el motor de la sociedad, es, de cierta forma, la fuerza creativa de la sociedad contra el ideal de la producción. O dicho de otro modo, es este grupo de la población el que podrá acarrear la era de una nueva productividad, más humana y orientada hacia el progreso. En *Río Abajo,* de Ramón Griffero, la juventud representada es aquella “del Chile actual no incorporado al auge económico, o marginado a causa de las condiciones de género”. En esta obra, los marginales de todo un país se encuentran confinados en un “block de departamentos” de tres pisos: en él se codean diferentes generaciones, “el pasado incómodo” (encarnado por el “ex torturador”, dedicándose en la actualidad al narcotráfico) al igual que “la historia reciente” (la viuda de un detenido desaparecido esperando aún a su marido)[[85]](#footnote-85). Al revelar las condiciones de vida de una cierta juventud desamparada, Ramón Griffero busca sensibilizar a su público respecto a las dificultades que enfrentará el Chile democrático mientras no le conceda a las fuerzas creadoras que lo componen un lugar y un rol verdaderos. Conceder un lugar verdadero a la juventud es algo que el teatro puede hacer, pues si el teatro influye en la sociedad y está en condiciones de transformar lo real, entonces puede paliar los incumplimientos políticos. Ramón Griffero me hizo notar durante un encuentro que la Universidad Arcis –que él mismo dirige- veía, cada año, un número cada vez más considerable de jóvenes presentarse a las pruebas especiales en Teatro. Las escuelas de Teatro se multiplican y los jóvenes en Chile se inclinan cada vez más por el arte dramático. Esto puede, según el dramaturgo, acarrear una nueva era o un balance de poder de un nuevo tipo. Vsévolod Meyerhold no cesó tampoco de poner a los jóvenes al centro de sus proyectos: también quería, cuan Sócrates del siglo veinte, educar a la juventud- y él también bebió su cicuta-. La “formación del actor[[86]](#footnote-86) es la formación del hombre y, como el ciudadano de Platón, el actor de Meyerhold debe desarrollar tanto su espíritu como su cuerpo.

El camarada Meyerhold piensa que es necesario crear una suerte de escuela artística y acrobática, cuyo programa debe ser construido de tal forma que el estudiante, al final de sus estudios, sea un adolescente sano, flexible, hábil, fuerte, apasionado , preparado para escoger según su vocación: el trabajo del circo, o el teatro de la tragedia, de la comedia, del drama[[87]](#footnote-87)”.

Como puede verse, Meyerhold le daba una gran importancia a la formación del joven actor destinado a encarnar al hombre soviético del mañana.

En el caso de Fassbinder, él encarnó en el presente una juventud contestataria, de la cual fue un actor imponente y eminente. Miembro del *Action Theatre* y luego fundador del Antiteater en 1968, el dramaturgo alemán forma parte de la resistencia de la juventud decepcionada. Decepcionada de la “Era Adenauer”, de una Alemania que se acerca al Occidente de los vencedores, le da la espalda a una parte de la comunidad nacional y fomenta, al interior del tejido social, una lenta labor de zapa contra las libertades. Cuando escribe y monta *Katzelmacher,* Fassbinder encarna una juventud desilusionada. O más bien, pone en escena la fractura que existe entre la juventud y el resto de la sociedad. Basta con leer el epígrafe para convencerse:

Eigentlich hätte dies ein Stück über ältere Leute werden müssen.

Aber es sollte am „antiteater“ realisiert werden.

Jetzt sind sie alle jung[[88]](#footnote-88).

*Katzelmacher* sólo puede ser actuada por “viejos” pues es una obra que muestra viejos prejuicios, la energía muerta de una sociedad muerta animada sólo por el dinero y la competitividad. Fassbinder no sólo produce un teatro que se reivindica como feminista en un mundo machista (elige a Marieluise Fleisser[[89]](#footnote-89) antes que Brecht), sino también produce un teatro que quisiera cambiar los esquemas de transmisión del conocimiento. Fassbinder piensa que es mejor que los jóvenes se emancipen y aprendan oponiéndose al modelo antiguo, pues una sociedad no puede cambiar en profundidad si basa su transmisión en el modelo de enseñanza vertical; es necesaria una enseñanza inversa. Educar a la juventud, sí, pero para transformar la sociedad, para obtener de la escena el modelo de una sociedad nueva. Como lo recuerda justamente Thomas Elsaesser, en 1945, los “partidos políticos, [los] sindicatos y [los] servicios secretos […] hicieron todo para impedir la emergencia de una sociedad menos egoísta y menos oportunista”; de ahí el malestar con una fracción de la población, particularmente la juventud, de ahí igualmente el balance que Fassbinder hace de un desastre nacional, pues tal como lo afirma, “Alemania dejó pasar la oportunidad que se le dio para cambiar de vida después de 1945[[90]](#footnote-90)”.

Si educar a la juventud sólo tiene sentido en el marco más amplio del llamado a crear una sociedad diferente, es necesario insistir sobre el lugar que le dieron estos tres autores, en su trabajo respectivo, a la reflexión sobre el hombre nuevo. Pesimistas hay que ser, como lo son Meyerhold y Fassbinder, para ser optimista. Tal como Fassbinder después de la Segunda Guerra Mundial, Meyerhold despotricaba contra la incapacidad de los hombres de su época de resistir los bajos instintos y de dar un impulso inteligente a la carrera humana: “Desde que Hauptmann escribió su primer drama, *Antes del amanecer,* escribe Meyerhold en *Hojas caídas de un cuaderno de notas* (1901), muchos años han pasado, y la humanidad todavía no puede abstenerse de derramar sangre”. Contra esta amarga constatación, Meyerhold opone el “sueño” de “la humanidad contemporánea” de “salvar al hombre[[91]](#footnote-91)”. Para tomar un ejemplo concreto, en *La adhesión[[92]](#footnote-92),* montada por Meyerhold el 28 de enero de 1933, L. Sverdline, quien interpretaba el personaje de Nunbach, logra, durante la escena del restaurant, una potente actuación en “el plano emocional” atravesando “la multitud de ex alumnos”. Tal como lo observa I. Iouzovski[[93]](#footnote-93), “a través de ese movimiento, el director ejecutaba, arrancaba de cuajo la máscara de ese ideal de vida europeo, hecho de restaurantes y de foxtrot, que parecía, para muchos, muy atrayente”. Meyerhold estuvo durante toda su carrera en “lucha contra [el] cotidiano pequeñoburgués en toda su repugnante diversidad[[94]](#footnote-94)”, tal y como lo haría Fassbinder frente a los ideales de su tiempo. Sin embargo, el nuevo hombre soviético ha muerto en la autodestrucción revolucionaria. Fassbinder no creyó jamás sinceramente que fuese posible hacerlo resucitar. Al respecto, Ramón Griffero aporta sus matices al tema de la educación de la juventud como eslabón indispensable de la construcción de un futuro diferente y solidario. En *Fin del eclipse[[95]](#footnote-95),* hay una situación muy sorprendente presentada en la secuencia titulada “Revolución”, situación bien descifrada por Verónica Duarte Loveluck[[96]](#footnote-96): “En la revolución, vemos cómo un puñado de jóvenes idealistas se preparan para la acción revolucionaria; luego descubrimos que se trata de un grupúsculo de jóvenes nazis[[97]](#footnote-97)”. Aquí, la confusión posible es para el espectador, a quien le cuesta comprender las diferencias entre dos lenguajes que se quieren igualmente revolucionarios. En el espacio de esa confusión, en ese diálogo contradictorio entre dos juventudes, se dibuja la autodestrucción de la sociedad. Por lo demás, despidiéndose de sus “camaradas”, así es como habla Elena: “Ahora me voy feliz, no olvidéis de vengarme con la muerte y el exterminio de todos los judíos, marxistas, masónicos. Adiós, os quiero, camaradas[[98]](#footnote-98)”. De tal forma, se apunta directamente a categorías particulares, entre ellas las que corresponden a progresistas (los “masónicos”) o a revolucionarios en potencia (los “marxistas”), quienes, si nos quedamos en el marco chileno, son los “allendistas”, los que creyeron poder liberar a la sociedad de la vieja oligarquía y del yugo impuesto por el imperialismo americano. La autodestrucción antes mencionada afecta evidentemente a un teatro al cual le cuesta forjar sus héroes. Al respecto, Ramón Griffero retuvo sin duda ese aspecto del teatro de Fassbinder: es un teatro sin héroes. Es por eso que, cuando el personaje del “Camarada 1” de las juventudes nazis, citando al Führer, dice: “Y podréis decir, yo estuve ahí desde el principio, y hemos marchado como héroes[[99]](#footnote-99)”, la ironía es mordaz. Ese mundo sin héroes es un universo en donde evolucionan personajes, unos más banales y repugnantes que los otros, moralmente degenerados y socialmente condenados. En ese sentido, en la película de Fassbinder *El amor es más frío que la muerte* (1969), los personajes “están presos en su rol de puta o de gánster”, tal como lo dice Fassbinder: “son personas que, para vivir lo que estiman digno de ser vivido, se atribuyen un rol que no les pertenece, es realmente triste, o realmente bello, como quieran verlo[[100]](#footnote-100)”.

Así, estos tres teatros anhelan educar a la juventud: formar al actor para hacer de él el hombre soviético del mañana (Meyerhold), encarnar la juventud contestataria luego de un desastre nacional (Fassbinder), o representar una autodestrucción que hace estragos en el mundo sin héroes post Segunda Guerra y de la caída del Muro de Berlín (Fassbinder y Griffero). He ahí los patrones de estos tres teatros que, sea lo que fuere, parten de las aspiraciones de una juventud contestataria e insatisfecha y cuyas luchas (contra el peligro de la autodestrucción[[101]](#footnote-101)) deben ser acompañadas, comprendidas y respetadas.

1. Revolucionar la actuación: ¿un actor nuevo para un hombre nuevo?

La formación de la juventud es una formación teatral. Formar a los jóvenes, es formar a un nuevo actor. Meyerhold dejó una herencia revolucionaria en el teatro. No todo su proyecto fracasó. Es la Revolución Rusa, en el aspecto político, la que fracasó. Con la biomecánica, Meyerhold transformó profundamente la actuación, oponiéndose al método psicológico desarrollado por el teórico y pedagogo Constantin Stanislavski[[102]](#footnote-102). El teatro de Meyerhold es un teatro de actor. El actor es el eslabón más importante de la cadena creativa en la medida en que es él quien puede emocionar al espectador, conmocionarlo, hacerlo reaccionar, en definitiva, conmoverlo. Además, entre el actor y el director hay una fuerte complementariedad, y cuando Meyerhold se pregunta “¿De qué depende la libertad del actor?”, su respuesta apunta de manera bastante clara a esta complementariedad: “Del hecho que el segundo período de trabajo del director es *impensable sin el trabajo colaborativo con el actor*”. Así, “si el director tiene entre las manos uno de los extremos del hilo con el que maneja al actor, éste tiene el otro extremo de ese mismo hilo, con el que maneja al director[[103]](#footnote-103)”.Ahora que se conoce esta relación de complementariedad entre actor y director, es necesario preguntarse de dónde viene esa concepción que tiene (o que se ha hecho) Meyerhold del teatro y cómo se decide a “formar al actor”.

Todo el teatro de Meyerhold y sus reflexiones sobre el actor nacen en un contexto filosófico y artístico particular. Meyerhold se inspira en efecto de una corriente de pensamiento que, bajo el nombre de behaviorismo, intenta explicar la totalidad de los comportamientos a través de la observación, y que sitúa la experiencia sensible al centro de una disciplina que reivindica su cientificidad. Pavlov, médico y fisiólogo ruso de fines del siglo XIX y comienzos del XX, mal traducido por mucho tiempo, puso en marcha en los años 1890 una serie de experimentos en perros que le permitieron elaborar la teoría de los “reflejos condicionados”. Como lo evidencia Jonathan Pitches, “la teoría de Pavlov era decididamente objetiva: no actuamos, sino que *reaccionamos,* en respuesta a los diferentes estímulos de nuestro ambiente”; siendo así, Meyehold “probaba esta idea en su propio laboratorio, no con perros sino con actores[[104]](#footnote-104)”. Pero lejos de solamente haber provenido de lo que se convertirá en el behaviorismo, la biomecánica viene de lejos: es el resultado de influencias cruzadas, de la *commedia dell’arte,* del circo, del teatro japonés o incluso del teatro isabelino[[105]](#footnote-105). Meyerhold es así un creador que produce una síntesis a través de su trabajo que se construye progresivamente. La biomecánica se inscribe en el marco de las investigaciones meyerholdianas, y él mismo admite que, jamás satisfecho consigo mismo, ha reflexionado continuamente sobre el perfeccionamiento de sus certezas o el cuestionamiento de las mismas. Según Béatrice Picon-Vallin, las grandes líneas de la biomecánica se plantean en los Talleres de Meyerhold en 1921-1922:

Esos inicios moscovitas definen el tono de la práctica teatral meyerholdiana de la primera mitad de los años veinte: un teatro que se construye polemizando consigo mismo en condiciones materiales e ideológicas muy duras[[106]](#footnote-106)

Así, obligado a resistir un cierto número de peligros, el teatro de Meyerhold no habría podido jamás, aunque lo hubiera querido, apoyarse en certezas, fueran las que fueran: debía luchar para poder existir y por ende renovarse sin cesar. Por lo demás, la cultura meyerholdiana no es una cultura de dogmatismo empedernido, su pedagogía es abierta, y tal como lo afirma Eraste Garine “todo el mundo aprende, los alumnos y los profesores[[107]](#footnote-107)”. Esta búsqueda se inscribe en una actitud vanguardista: es necesario renovar profundamente la escena teatral. Al establecer “lazos con las otras artes[[108]](#footnote-108)”, Meyerhold reflexiona sobre la labor del constructivismo en relación a la de la biomecánica -tal como lo afirma Alma Law, “la construcción ayudaba a los actores[[109]](#footnote-109)”. La biomecánica es un “estilo-*commedia* de actuación [incorporado al] ambiente modernista de la constructivista Popova[[110]](#footnote-110)”. Inspirándose de Lioubov Popova, artista plástica que perteneció a la vanguardia rusa del futurismo y que incluso participó en su difusión, Meyerhold hace dialogar las vanguardias para perfeccionar la suya propia, la del teatro.

El actor de vanguardia se sirve de la biomecánica en un decorado constructivista y se opone al actor naturalista quien, a los ojos de Meyerhold, “reduce la expresividad del actor[[111]](#footnote-111)”. Contra esta reducción, el actor debe crear un “poder de seducción[[112]](#footnote-112)”, por lo tanto debe “estilizar” su actuación.

La última influencia que Meyerhold recoge es la del taylorismo, en el marco de una era industrial que se instala. Para obtener una “máxima productividad”, “los métodos del taylorismo deben ser aplicados al trabajo del actor[[113]](#footnote-113)”. La conclusión de Pitches es por lo demás clara y sigue la misma idea de la multiplicidad de influencias y de la síntesis que Meyerhold hizo de ellas:

Él sintetizó efectivamente la forma de Taylor y Pavlov con el contenido de la commedia para producir un conjunto de estudios destinados a desarrollar todas las competencias básicas del actor[[114]](#footnote-114).

Pero el actor meyerholdiano no es una máquina. Debe conmover y llamar en él a la emoción del mundo: “el actor debe imitar la integración de la música y el movimiento alcanzada de manera natural por los grandes músicos[[115]](#footnote-115)”. Este sentido de la música se compone de otros dos sentidos que el actor debe adquirir: el “sentido de la anticipación[[116]](#footnote-116)” y el de la “precisión[[117]](#footnote-117)”. Todos esos elementos producen el ritmo de una obra, el cual, para Meyerhold, “es el cemento que une todas las otras competencias del actor[[118]](#footnote-118)”.

Así, para Meyerhold el actor es un eslabón esencial en la creación escénica. Además, ideológicamente hablando, es él quien encarna el proyecto de recrear al hombre, de posibilitar la llegada de un hombre nuevo que debería redescubrir su humanidad. La biomecánica es la técnica de formación del actor creada y puesta en marcha por Meyerhold, a partir de un diálogo estructurado con las diferentes vanguardias (científicas, plásticas, musicales). Rodeado por un decorado constructivista que evoca las formas de una sociedad del futuro, el actor es lanzado hacia el escenario del porvenir y debe llevar con él al espectador[[119]](#footnote-119).

En cuanto a Fassbinder, heredero de este modelo de formación –como lo fue todo el teatro occidental- pretendía no sacralizar al actor, dejarlo en su lugar y reconquistar para sí el estrellato. Él era el creador, siendo el actor sólo un intérprete de sus hallazgos, de su genio, de su voluntad. Sin duda, al suprimir al héroe, estaba al mismo tiempo suprimiendo la cualidad heroica del actor, le usurpaba su rol de mesías o de profeta: como lo veremos, Fassbinder no cree más en la mitología vanguardista de un mundo nuevo imaginado en la escena y proyectado hacia la sociedad –a menos de destruir la sociedad burguesa actual.

Al contrario*,* cuando Griffero habla de una “resurrección de la teatralidad”, no es que piense que el nuevo hombre pueda ser reactivado otra vez o que caiga en mitologías tenaces. Lo que pasa es que Ramón Griffero procede a una inversión de polaridades creadoras: en vez de confiarle al actor el rol de iniciar un diálogo con el espectador que llevará, en la unión de la escena y la sala, a la producción de una energía nueva, el dramaturgo y director chileno quiere que el espectador se interrogue sobre sí mismo, dirija su mirada hacia sus propias prácticas y sus propias maneras de percibir al mundo, más que dirigirla hacia el mundo mismo. Su teatro ya no es un teatro colectivo, sino un teatro de y para el individuo. Los “cambios de la construcción escénica” (con la “dramaturgia del espacio”, sobre la que ya tendremos ocasión de hablar) pueden permitir “el paso de la fotocopia a la autoría, [y ese paso] es un instante predilecto para la reformulación de una teatralidad, posibilitando realizar profundas transformaciones en nuestras maneras de ver, pensar y transgredir[[120]](#footnote-120)”. Dicho de otro modo, al llevar al espectador, no a considerar al mundo en el que está desde el punto de vista de las injusticias que lo caracterizan, sino a considerar su forma de percibir ese mismo mundo, Ramón Griffero reactiva, de manera muy meyerholdiana, una búsqueda sobre la formación del actor y su acción sobre el espectador, búsqueda que había sufrido un severo estancamiento después de la Segunda Guerra y de la muerte del ideal del hombre nuevo.

1. La instauración de una fábula política

Para ayudar a impulsar la construcción de una sociedad nueva, la vanguardia construye sus propias estructuras, educando a la juventud y formando al actor. El actor es quien luego, bajo las órdenes del director, deberá dar vida a una fábula política.

Meyerhold, ligado a la Revolución rusa, jamás supo distanciarse del poder, y cuando intenta montar un ciclo de tragedias en los años treinta, se ve atrapado, como veremos más adelante, en la misma violencia que quería representar. Es por ello, sin duda –sin que el miedo y la soledad del final no pudieran solucionar nada-, que el director ruso no pudo dejar constituirse en su teatro una verdadera fábula política. Sin embargo, es necesario tener en mente que Meyerhold percibe su misión como director como si fuera un pro-yecto: no es que sus creaciones funcionen como proyectiles, pero, al contrario, ellas se proyectan más allá de la escena y terminan su obra de transformación de la realidad sobre un escenario más vasto, el de la sociedad, del mundo exterior, del universo global. La voluntad de Meyerhold no es didáctica, la Revolución que él quiere llevar a cabo en el teatro se construye en estrecha cooperación con el espectador. Para desarrollar ese punto, me permito citar directamente a Meyerhold quien, el 11 de mayo de 1925, durante una intervención en la sección teatral de la Academia Rusa de Ciencias y Arte, se manifiesta de la manera siguiente sobre el *Mandato* de Erdman[[121]](#footnote-121):

Se nos dijo aquí que la obra estaba inacabada. No sé a quién se dirige esta crítica, a Erdman (que escribió la obra) o a mí, que la monté. Pero los dos –creo que Erdman no me contradirá- aceptamos con gusto ese reproche, y decimos: “Sí, la obra está inacabada, porque el teatro no debería conocer obras acabadas. La naturaleza del teatro es tal que está obligado a presentar siempre obras inacabadas, porque la conclusión sólo se produce durante el proceso de encuentros ulteriores entre dos elementos: el actor y la sala[[122]](#footnote-122)

Así, es posible que Meyerhold, entrampado por el poder, no haya tenido el tiempo o no haya conocido las condiciones materiales propicias para la formulación o la construcción de una fábula política, pero es igualmente factible considerar que él creía tener que participar en la creación de un proyecto político del cual sólo sería uno de sus múltiples actores, o el instigador. Pero el actor y el espectador son los verdaderos creadores del proceso de politización del teatro –lo que Meyerhold no negó jamás, muy al contrario-, son ellos quienes deben completar las intuiciones del autor y del director.

En cuanto a Fassbinder, él construye una Alemania imaginaria. Una Alemania dividida luego de un evento originario catastrófico: la caída de Hitler y el fin de la pesadilla nazi, que da paso a una falsa liberación y a un retorno ambiguo de la democracia y de las libertades. El nacimiento de Fassbinder constituye un verdadero “momento original[[123]](#footnote-123), una escena primitiva crucial para comprender la evolución artística del autor. El imaginario de Fassbinder viene de ahí, de esa “derrota”, como lo diría Peter Sloterdijk. En primer lugar, el “mundo” de Fassbinder se divide entre dos “entidades” que son a la vez su razón de ser y su motor: se divide, por un lado, entre “los valores y los sistemas de valores” y, por otro lado, “los cuerpos”. Pero siempre aparece la distorsión que funda las verdaderas lógicas de la identidad, la anormalidad que pone en contradicción el plano individual y el colectivo; siempre aparecen los monstruos que la sociedad busca negar, dejándolos al margen, las “mujeres fuertes, despabiladas y perversas” y los “hombres débiles, bobos y crédulos[[124]](#footnote-124)”. Dicho de otro modo, Fassbinder representa un mundo de la derrota, tal y como el poder ha querido siempre ocultarlo; de ese modo, critica “una Alemania Occidental atrapada en una lógica estéril del ojo por ojo […], desprovista de todo humor e incapaz de la más mínima auto-ironía, pero igualmente incapaz de vivir y de asumir este desdoblamiento esquizofrénico”: esquizofrénica, la obra de Fassbinder aspira a la libertad de los cuerpos, pero representa la alienación de los hombres por la lógica de mercado y de sus “valores” (de cambio, de uso, de circulación, tal como los enumera Thomas Elsaesser). No obstante, la obra de Fassbinder, a pesar de ser esquizofrénica y estar desdoblada, busca su unidad, la que parece haber encontrado a través de la figura femenina, a través de esas figuras de “mujeres fuertes” que son como el vector épico que necesita Alemania, o las actrices indispensables de un destino nacional en busca de un nuevo aliento. En la fábula política tal y como la erige el autor y cineasta alemán, “apoyarse en los destinos de mujeres” que deben ligarse a la historia de Alemania es indispensable para “contar” el devenir del país. Muchas obras de teatro y películas se aíslan, ya sea en la feminidad radical (*Las lágrimas amargas de Petra von Kant)* ya sea en la masculinidad radical (*Querelle)*, pero la mujer queda siempre como una “multiplicidad, una especie de fuente de la que uno se puede nutrir y al mismo tiempo una amenaza perpetua[[125]](#footnote-125)”. Hablar de Alemania a través de las figuras femeninas, significa comprender y validar una historia del deseo. Es incluso, y sobre todo, atestiguar sobre “la imposibilidad de encontrar el amor y la felicidad en el seno de una familia burguesa[[126]](#footnote-126)”. En un sentido más amplio, la fábula política de Fassbinder elabora su discurso tomando en consideración “el período que va desde mediados de los años 50 hasta mediados de los 70”. Como lo afirma Thomas Elsaesser, Fassbinder “aborda estas dos épocas con una especie de telescopio o zoom, para estudiar diferentes aspectos de la historia de la burguesía alemana, como por ejemplo la familia o la institución del matrimonio, desde la fundación del Estado alemán durante el mandato de Bismarck[[127]](#footnote-127)”. La fábula política que elabora Fassbinder está animada por un imaginario femenino, homosexual, es una búsqueda de la unidad nacional, una búsqueda de identidad. Si Fassbinder trata de entender el origen del Estado alemán y el “cómo” de su advenimiento, lo hace para desarticularlo mejor y exhibir su aburguesamiento, xenofobia y misoginia.

En cuanto a Ramón Griffero, según lo dice él mismo, todo su arte consiste en armar e inventar “ficciones”. Estas ficciones son producidas por una “poética política[[128]](#footnote-128)”. Esta “poética política” está “intrínsecamente ligada” a las siguientes “etapas históricas”: “exilio-dictadura-transición-democracia[[129]](#footnote-129)”. No obstante, a Ramón Griffero le gusta, al interior de una creación dramática, mezclar las imágenes, las historias, los planos de la representación (pasado, presente, sueños, el mundo de los vivos, de los muertos, de espectros), amalgamarlas para crear un cuerpo inédito, estético, del cual se extrae un sentido necesariamente nuevo o inesperado. En su obra *Fin del eclipse,* tratada anteriormente, veintitrés cuadros o escenas se suceden y se enroscan en torno a cinco ramas posibles de distinguir, cinco “situaciones”. Verónica Duarte Loveluck nos señala cuáles son esas situaciones: se trata, respectivamente, de “la Conquista, la Guerra de Irak, las vacaciones en Cuba, la revolución y la Dictadura Militar en Chile[[130]](#footnote-130)”. En cada una de estas situaciones, la tragedia golpea a los personajes, quienes parecen no poder evitarlas: “el conquistador asesina a su amada; los *marines* estallan a merced de la mujer árabe; las vacaciones son interrumpidas por un accidente fatal; la reunión revolucionaria concluye con la muerte de una camarada y el teniente ordena el fusilamiento de los detenidos[[131]](#footnote-131)”. Estamos por ende frente a la representación de cinco situaciones cuya combinación sólo puede encontrar su resolución, o la unidad de sus razones, en la conclusión violenta. La violencia de la Historia contamina las historias nacionales o los destinos aislados. En el momento de una “tentativa de interpretación”, Verónica Duarte Loveluck se inclina a ver en el personaje de “Ella”, “la encarnación de la Historia”, y en el de “Él”, la figura del autor. A través de esta confrontación entre el autor y la Historia, *Fin del eclipse* propone “una profunda reflexión sobre el rol del teatro como plataforma de investigación de la Historia[[132]](#footnote-132)”. Del mismo modo, en *99 la morgue,* Ramón Griffero se interna en la pequeña sociedad jerarquizada de una morgue para vivir en ella la instauración de la dictadura y la entrada en funciones de un nuevo director, contemporáneo en la ficción a la toma de poder ilegal del General Pinochet. La fábula es evidentemente política, y tiende a mostrar que “la normalidad era [en ese entonces] lo anormal y [que] lo anormal era la más fina de las ilegalidades[[133]](#footnote-133)”. La fábula política que construye Griffero a través del conjunto de su obra trabaja tanto “sobre la memoria y las distorsiones mentales[[134]](#footnote-134)” como sobre la necesidad de dejar encontrar al espectador su camino a través de las nebulosas de una representación que crea una *mise en abyme* con situaciones históricas diversas para desembocar en lo que Verónica Duarte Loveluck llama una “ficción creada[[135]](#footnote-135)”.

En consecuencia, la fábula política existe en los tres autores, ya sea como una intuición fracasada (como en el caso de Meyerhold), una formulación de la búsqueda de una unidad –y por tanto de una búsqueda de identidad- (Fassbinder) o bien como resultado de una “poética política” (Griffero).

1. **El fracaso de las vanguardias**

Los teatros de Meyerhold, Fassbinder y Ramón Griffero, tres teatros de vanguardia, comprometidos con el presente, no fueron *inactivos* sino, al contrario, lucharon durante sus respectivas épocas para provocar cambios, representaron un sueño (del sueño socialista ruso al de una transición democrática sin olvido ni perdón –Ramón Griffero-, pasando por la euforia europea de mayo del 68 apoyada, agrandada y luego demolida por Fassbinder – “*Sous les pavés, la plage[[136]](#footnote-136)*”): el de educar a la juventud, el de promover un nuevo actor en el teatro, apto para conmover al espectador, para hacerlo reaccionar. Ellos reconstruyeron (o intentaron hacerlo) su historia para apropiársela, pero encontraron siempre frente a ellos un poder poco proclive a dejarlos criticar libremente los cimientos de una construcción nacional que estos tres teatros hubieran querido repensar. Víctimas de la violencia, estos tres teatros la representaron, pero ésta no aflojó jamás y el hombre siguió siendo ese mismo hombre del cual se desesperaba Meyerhold: Fassbinder sabe que hace un teatro que suprime al héroe para intentar darle un nuevo impulso. Pero hoy en día Ramón Griffero representa una vanguardia que sólo tiene por mérito describir su propia demolición, y el viejo héroe de teatro ha sido, en la escena del dramaturgo y del director chileno, puesto en jaque.

1. Re-presentar la violencia

Víctimas de la violencia (Meyerhold está imposibilitado para trabajar antes de ser asesinado; Fassbinder está atormentado por el recuerdo de la Segunda Guerra Mundial, lo que determina su obra; Ramón Griffero es empujado al exilio con la llegada de los militares al poder), las vanguardias intentaron, para no desaparecer o ser absorbidas, reapropiarse la cuestión de la violencia.

Meyerhold, atrapado al centro de una conspiración de Estado cuya aspiración era aniquilar “al enemigo interno” y que se concentró cada vez más en él, desarrolló en los años treinta un teatro que sólo habrá constituido un momento de su obra, no el más interesante, sin duda, -pues es un momento de “éxitos aislados[[137]](#footnote-137)”-, pero que tiene por interés de sopesar, de divulgar en escena lo que S. Amaglobeli llama “la dramaturgia de los grandes combates[[138]](#footnote-138)”. Esta dramaturgia se divide en dos partes, que Meyerhold trata alternativamente: la primera concierne a la guerra civil, y la segunda, a la escena internacional. Aunque haya sido “engendrada por la Revolución[[139]](#footnote-139)”, esta “dramaturgia de los grandes combates” encuentra sus raíces tanto en la Historia de Rusia y su desarrollo, como en la voluntad de Meyerhold de prolongar una visión shakesperiana del teatro, su voluntad de “utilizar las técnicas del teatro de Shakespeare”. Así, Meyerhold pretende “mostrar en escena las complejas colisiones que resultan del choque de contradicciones[[140]](#footnote-140)”; para ello, hace de la obra de Yuri Guerman, *La adhesión,* una tragedia cuyo objetivo sería el de “profundizar en el lado heroico de la construcción del socialismo[[141]](#footnote-141)”. En esta obra, Oscar Kelber, el inventor genial, decide huir del occidente capitalista hacia el país de los Soviets luego de ver retorcerse “con sus propios ojos […], en el tormento de la agonía, a las víctimas del capitalismo[[142]](#footnote-142)”. La violencia representada está ahí, en las repercusiones de la “crisis” de 1929 que deja cesantes a los amigos de Kelberg (como el ingeniero Nunbach, por ejemplo) y los empuja “a los bajos fondos de la vida[[143]](#footnote-143)”. En *El comandante del segundo ejército* de Ilia Selvinski[[144]](#footnote-144) - al igual que en *La adhesión-,* que monta el 24 de julio de 1929, Meyerhold hace surgir “el pasado heroico […] en la escena teatral […] como una leyenda[[145]](#footnote-145)”. Tal y como Meyerhold la encarna, la “dramaturgia de los grandes combates”, que pone en escena la violencia de una generación dividida entre la guerra mundial, el capitalismo y la Revolución, “recuerda [por un lado] el peligro de una eventual agresión del imperialismo contra la URSS y las conquistas revolucionarias” mientras “denigra la estética pequeñoburguesa, que debilita, edulcora sentimientos e ideologías[[146]](#footnote-146)”, y trata, por otro lado, de “depurar los aspectos formales del teatro que se encuentran en un estado de extrema decrepitud, de ordenar el aparato verbal en escena, de hacer resonar en ella a la tragedia[[147]](#footnote-147)”. Al respecto, Meyerhold tiene en mente el ejemplo del Kabuki para el cual “el espectador no es un sentimental al que un disparo puede hacerlo estremecerse[[148]](#footnote-148)”. Sin embargo, esta leyenda teatral que quiso calificarse de socialista y que quiso ser tan prestigiosa como las construcciones solidarias, sociales y teatrales del pasado, se vio absorbido por el “sueño [meyerholdiano] de los años treinta” de “montar Shakespeare[[149]](#footnote-149)”. El socialismo, redefinido por la locura estaliniana, es muy actual: lejos de estar fosilizado y de ganar prestigio por la distancia de los siglos, atrapa a varios de los que lo habían defendido fielmente, tal y como atrapará a Meyerhold. Los años treinta marcan el fracaso de las tentativas “trágicas” de Meyerhold y precipitan la decadencia de su teatro, atacado por todos los frentes y, en primer lugar, por la RAPP[[150]](#footnote-150). Esos años marcan también el fracaso de la edificación del héroe socialista. El proyecto de representación de la violencia para conjurarla y así edificar al pueblo no tuvo éxito.

Por ser minoritario, y estar del lado del pueblo y en constante denuncia de la violencia del mundo, el teatro de Meyerhold, que se creía aliado del poder, recibió un duro contragolpe cuando el poder reorientó oportunamente sus estrategias. Fassbinder, por su lado, y consciente de esto, no se alió con poder alguno. Al promover la “*Anarquía en Baviera[[151]](#footnote-151)*”, quedó ajeno a las ficciones de poder o a la realidad de lo que se tramaba en las altas esferas, replegándose en una oposición sistemática y creadora. La representación de la violencia en su teatro abarca varios niveles: es una representación política, social y general. A través de los ejemplos que aparecen en *Kaztelmacher,* intentaré ilustrar esta idea. Efectivamente, esta obra, escrita en 1969, trata de un problema cuya actualidad, en ese entonces, persiste hoy día: el tema del rechazo del otro, de las relaciones de exclusión modeladas por lo que Peter Sloterdijk identificaría como las “esferas” sociales. Diez personajes llevan la acción, aunque el texto se presenta como un bloque deslizable: no hay división ni en escenas ni en actos pero, en cambio, en una serie de cortas secuencias cuyo rápido encadenamiento evoca una construcción cinematográfica[[152]](#footnote-152). Elisabeth, jefa de una pequeña empresa, contrata a un obrero griego (que actuará también como su amante ocasional) para aligerar los costos de mano de obra. Esta situación irrita a los otros ocho personajes, todos obreros alemanes chovinistas, ignorantes y llenos de prejuicios racistas. Política, la violencia de la obra incita a una reflexión sobre el rechazo pero, por sobre todo, aborda temáticas actuales en la época, como el conflicto entre reformistas o liberales y comunistas[[153]](#footnote-153). No es casualidad entonces que Franz, a propósito del griego, quiera prevenir a sus compañeros: “Ahí, de donde él viene, hay comunistas[[154]](#footnote-154)”. El insulto “comunista”, por otra parte, no deja de volver y adorna las burlas hechas contra el personaje del Griego. En un segundo nivel, la violencia es además social: en efecto, mientras María se encapricha con el extranjero, su amiga Helga, menos por celos femeninos que por un espíritu contaminado por el pensamiento machista y dominante, exclama: “Para mí, no eres más que una arrastrada, es todo[[155]](#footnote-155)”. No obstante, Fassbinder no desarrolla un discurso que tome alguna posición ni que sea anti alemán; él tiene por objetivo denunciar una realidad global. La violencia es universal: no pertenece a ninguna clase social y a ninguna nación, y Jorgos no vale más que sus enemigos que lo muelen a palos. No vale más que sus verdugos ya que él también se vuelve, con gusto, contra sus semejantes cuando es de la opinión históricamente opuesta: así, cuando Elisabeth le advierte de su decisión de contratar a un obrero turco, le dice: “Turco no. Jorgos y turco no trabajar juntos. Jorgos partir otra ciudad[[156]](#footnote-156)”. La violencia abarca así varios niveles: es política, social y general. Al representarla, el teatro de Fassbinder le echa en cara al público esa ordinariez popular dominante sin tomar jamás posición. Este rechazo a tomar posición demuestra el carácter irónico del teatro fassbinderiano, el cual elige el discurso del exceso, el único capaz de demostrar la absurdidad de un mundo vencido por la estupidez.

En cuanto a Ramón Griffero, la violencia que vuelca en escena no es ni comprometida ni libre, es el signo de una decadencia, el signo de ese Teatro de Fin de Siglo que él encarna[[157]](#footnote-157). En su obra *99 la morgue,* que fue “montada durante el toque de queda 1987[[158]](#footnote-158)”, última parte de una “trilogía de urgencia”, constituida también por *Historias de un galpón abandonado* (1984) y *Cinema-utoppia* (1985)”, Ramón Griffero da origen a “la obra más violenta, en respuesta a la violencia ambiente que se intensificaba en ese entonces”. Al establecer “la realidad cotidiana de una morgue con su personal jerárquico”, la obra presenta la morgue “como metáfora de un país impregnado del culto a los muertos” y como “lugar prohibido[[159]](#footnote-159)”. La revista *Apsi* de enero de 1987 alude a una producción que vacila entre “la película de terror” y la “poesía maldita[[160]](#footnote-160)”. Al respecto, los autores de la revista no se alejan mucho de la verdad, en la medida en que *99 la morgue* vuelca en escena la realidad sórdida de una cierta sociedad, la de Chile y la de la dictadura, que reenvía a todas aquellas que viven y que vivieron bajo el efecto de las privaciones de libertad y los atentados contra los derechos humanos. Comprometido con la oposición contra el mundo liberal tal y como se impuso en su forma “globalizada”, el trabajo dramatúrgico de Ramón Griffero se inscribe evidentemente en el marco de una estética reconocible, “la estética […] revitalizadora del Teatro de Fin de Siglo, donde la experimentación formal anima un afán de develar los sueños más oscuros de una sociedad, su costado sórdido o silenciado, el lugar marginado por el tinglado soporífero de los medios de comunicación[[161]](#footnote-161)”. Así, en la escena grifferiana, la representación de la violencia es “re-presentación” o referencia a una violencia original que habría que atacar frontalmente; es, aun más, un medio de expresar el sentido de un trabajo, la fuerza de una estética que se opone a las formas contemporáneas de desarrollo humano.

La representación de la violencia en estos tres teatros se vuelve un discurso sobre la violencia, discurso que el espectador formula o completa. Este discurso, necesariamente minoritario, está avalado por la violencia misma ya que Meyerhold fue víctima del sueño socialista del cual creía poder hacer surgir a un héroe igualmente *socialista,* mientras que Ramón Griffero soportó un ostracismo que, hoy en día, se perpetúa de manera más insidiosa en el sistema de producción liberal y mediático. En cuanto a Fassbinder, él representa el cotidiano con la ayuda de un pincel negro.

1. Fassbinder o la metamorfosis del héroe: *Libertad en Bremen*

Ya sea política, social o general, la violencia es culpa de la sociedad burguesa.

La violencia liquidó a las vanguardias. Y si es que sobreviven, lo hacen intentando contar esa violencia y la dimensión de su propio desastre. Desde el fracaso del Octubre Teatral, agravado por la ejecución de Meyerhold menos de dos décadas después, es evidente que la llegada del nuevo hombre no ocurrió. El teatro de Meyerhold sólo presentó héroes colectivos, imágenes de una sociedad colectivista que debía triunfar, pero el héroe que debía nacer de la confrontación entre actores y espectadores no vio la luz. Fassbinder, consciente de ello, quiso instaurar la metamorfosis del héroe en su teatro. Para hacerlo, se grabó en su memoria que el mundo de la Segunda Guerra Mundial, el suyo, era un mundo sin héroes, un mundo en donde la libertad estaba ausente. Por esto, el título de la obra que escribió en 1971 (*Libertad en Bremen)* es un medio para Fassbinder de poner en práctica una ironía chirriante. En efecto, en esta obra, que pone al personaje principal, Geesche –personaje femenino- en conflicto con el universo masculino conservador alemán en su conjunto, la libertad muere en forma progresiva. Ésta es degradada, en primer lugar, por los valores burgueses que sólo se activan alrededor del dinero, del crecimiento económico y de los intereses comerciales. Al respecto, luego de la muerte del primer marido de Geesche, Miltenberger, la fábula se reorienta en torno a la necesaria reorganización de la sucesión a la cabeza de la empresa familiar; esto motiva la intervención y la llegada en escena del padre de Geesche, Timm. Pero Geesche ha decidido jugar el rol de quien rechaza la división entre hombres y mujeres, y quien rechaza el discurso paterno misógino según el cual “la mujer que tiene una opinión propia ignora las leyes que se lo prohíben[[162]](#footnote-162)”. Geesche no sólo tiene una opinión personal, sino que también ignora las “leyes” de las que habla su padre porque así lo *quiere.* Ella se rebela y rechaza el tradicionalismo del padre al mismo tiempo que su autoridad: “No, padre, no me harás expiar nada más, nunca más[[163]](#footnote-163)”. Uno imagina una voz segura, que no tiembla. Esto puede comprobarse además cuando, siempre en el marco de la sucesión familiar, aparece el hermano de Geesche, Johann, quien, luego de los abrazos correspondientes, le pide a su hermana que le devuelva la presidencia de la empresa: Geesche le responde sin rodeos: “¡No!”. Ésta hace gala por lo demás de un fino espíritu “empresarial”, ya sea ganando tiempo con Zimmerman, a quien pretende no pagarle de inmediato (le debe “veinte mil táleros[[164]](#footnote-164)”: “Zimmerman, no es posible. Ya ves, invertí esa suma, un taller nuevo, herramientas, sólo cosas nuevas.[[165]](#footnote-165)”), ya sea tranquilizando a su hermano sin ceder ni un poco de terreno: “Tendrás la parte que te corresponde, no retendré lo que no me pertenece, pero una cosa es segura, no dejaré que me quiten el trabajo[[166]](#footnote-166)”. Para ganar su libertad, Geesche ha comprendido que debía ganarle a los hombres y obtener el poder en la esfera en la que ellos disponen de libertad: la del dinero. En ese sentido, su bella idea, la de conquistar su libertad, está corrompida por la necesidad de su contrapartida: entrar en la lógica burguesa.

Esta obra es una “tragedia burguesa” en el sentido en que dice y muestra que la libertad no es posible en un mundo burgués. En consecuencia, después de haber sido degradada por los valores burgueses, la libertad ha muerto. Efectivamente, Geesche asesina a sus dos maridos (Meltenberger y luego Gottfried), intenta envenenar a uno de sus amigos, Rumpf, y ataca incluso a su amiga Luisa Mauer en un final de extrema violencia donde triunfa la destrucción. Después de haber aniquilado a su amiga, a quien había envenenado, Geesche le informa del propósito de su acto: “He querido evitarte que sigas llevando la vida que llevas[[167]](#footnote-167)”. Luego, unos instantes después, mientras una didascalia nos indica que se encoge de hombros, Geesche lanza al público: “Ahora es mi turno de morir[[168]](#footnote-168)”. Así, la libertad sólo es posible en la destrucción, en la muerte. Sería aún más posible con la destrucción de la sociedad burguesa. En todo estado de cosas, la imposibilidad de ser libre en ese mundo significa la derrota del ideal de vida burgués. Según los autores del “dossier dramatúrgico[[169]](#footnote-169)” del texto *Libertad en Bremen,* publicado por la editorial francesa “Actes Sud” (colección “*Répliques*”), la apelación “tragedia burguesa” convoca “un nuevo heroísmo: el de la lucha por acabar con los valores dominantes de la sociedad burguesa[[170]](#footnote-170)”. Si se valida tal observación, quiere decir que Fassbinder retoma el combate meyerholdiano, pero en una sociedad opuesta a la sociedad rusa anterior a 1940, en una sociedad alemana en la que el comunismo está lejos de llevarse los votos y en la que, por sobre todas las cosas, el proyecto liberal encarnado por el Oeste del país reúne en torno a él la mayor cantidad de fuerza y adhesión. Fassbinder aquí, a diferencia de lo que sucede en otras de sus obras, toma posición. Él “llama” al espectador a luchar, a combatir, a no dejarse morir en una esclavitud silenciosa. Sin embargo, no cree en la emergencia de un “nuevo hombre”, sólo cree en esa abstracción que es la libertad y que supone el rechazo total de aquella sociedad, el nihilismo, la negación radical.

Es posible también otra interpretación del término “tragedia burguesa”. En efecto, podría verse en esta expresión una irónica condescendencia hacia los representantes del mundo burgués, inconscientes de la esclavitud al dinero en la que se encuentran y que creen haberse liberado al liberar los “mercados”. Su error se debe al hecho de que no se han dado cuenta que los valores burgueses son una impostura en tanto inhumanos: tales valores sitúan al dinero en el corazón de un sistema que niega al hombre (y somete a la mujer). Los valores burgueses son valores muertos. Al alejarse de ellos, al suicidarse, Geesche accedería así a la vida, aquella que nace de la muerte. La muerte debe ser definida aquí a partir de “el conocimiento que se obtiene de ella a través de las relaciones de dominación, y en particular a través de la explotación del sentimiento[[171]](#footnote-171)”. La explotación del sentimiento es considerable en *Libertad en Bremen,* en la medida en que Geesche no es amada por ninguno de sus maridos, no más que por su hermano, quien escenifica el amor que siente supuestamente por ella con fines oportunistas.

La libertad debe hacer tabla rasa de los valores burgueses, debe “empezar aceptando a la destrucción como premisa de la renovación, de una alegría que critica severamente todas las parálisis que sólo sirven para, “disfrutar de la esclavitud en un gozo sin gozo[[172]](#footnote-172)”. ¿Cuál es este nuevo heroísmo que busca Fassbinder? Philippe Ivernel responde que “el cambio al que Fassbinder invita a través de la puesta en escena de la crueldad ordinaria se conjuga […] con la metamorfosis dionisiaca del héroe de la sensibilidad quien, al igual que la actriz Hanna Schygulla según la describe el autor, no es “una estrella, sino un ser humano, débil como todos nosotros[[173]](#footnote-173)”. No hay pues un “nuevo hombre”, no hay hombres superiores, sólo seres humanos con sus debilidades. Admitir esto es heroico. Fassbinder debió suprimir así el concepto de héroe en su teatro para hacer a sus personajes heroicos. Geesche es heroica pues comprende que debe salir de ese mundo a través de la muerte para poder realizarse. Su muerte “produce a cambio una catarsis, ayuda a vencer la soledad y la angustia de la angustia, trabaja como una matriz de amor verdadero[[174]](#footnote-174)”.

A través de la “metamorfosis” del héroe, Fassbinder reactiva la vanguardia, situando al hombre en el corazón de un proyecto que es, por su mera existencia, una profunda crítica de la sociedad burguesa.

1. Griffero o el héroe excluido de la realidad: *Brunch*

El nuevo hombre murió con Meyerhold en el umbral de la Segunda Guerra Mundial y no conoció su reencarnación al momento del nacimiento de Fassbinder en 1945. De Rusia a la Alemania del Este, el relevo no se hizo, no funcionó. Ya era, según se dice, una nueva época. Si algo estaba muerto, sin duda eran las *utopías,* la época de la solidaridad perfecta pero *ilusoria, imposible.* La victoria de la ideología liberal y socialdemócrata mató a las vanguardias, y la de Ionesco ya no sueña más desde los mismos esquemas, ya no piensa en las mismas perspectivas que las de Meyerhold. Como Ionesco, Fassbinder y Ramón Griffero digirieron la muerte del nuevo hombre, o de su embrión. El héroe no descendió de las tablas: el de Fassbinder sólo es héroe si acepta no serlo más.

El 11 de septiembre de 1973, Salvador Allende, presidente de Chile, elegido democráticamente, caía bajo el bombardeo del Ejército, dirigido por el general Augusto Pinochet, un pequeño tiñoso revanchista, traidor, ilegítimo, asesino del pueblo. Un general chileno que, bajo las órdenes de la CIA y de las grandes potencias económicas chilenas, de la vieja oligarquía convertida al fascismo, transformó profundamente la sociedad chilena, imponiéndole un viraje irremediable hacia el liberalismo. Pinochet transformó el destino de Chile.

Lo interesante en la muerte de Allende, es el decorado: el aspecto teatral que hace de su muerte, una muerte *preparada.* No una muerte querida, sino preparada. El fusil, regalo del amigo Fidel, los últimos discursos, tanto solemnes como dignos: todo parecía, si no puesto en escena, al menos cuidado. Así es como describe Jesús Manuel Martínez ese día funesto:

Desde las primeras horas, bajo las bombas y entre los escombros, por intermedio de un teléfono negro conectado a las ondas radiales, que la aviación destruye una por una, Allende trazó una sucesión de autorretratos calculada, depurándose en cada bosquejo hasta alcanzar el despojo y la capacidad de ver la muerte cara a cara[[175]](#footnote-175).

Los acercamientos pueden ser múltiples: Allende-Trotski, Allende-Meyerhold, Allende-Jesucristo, la lista es larga. Pero esta lista vuelve siempre a un mismo único origen, filosófico e indiscutible: Allende-Sócrates. El 11 de septiembre de 1973, por el espacio de algunas horas, Allende es Sócrates. Tal como agrega y defiende Jesús Manuel Martínez, “la muerte de Sócrates narrada por Platón es una de las grandes escenas de la Antigüedad clásica, y Allende no podía ignorar ese pasaje bendecido por la tradición humanista[[176]](#footnote-176)”.

Cuando Allende muere, Ramón Griffero nace. Si Fassbinder encuentra en la caída de Hitler la escena originaria que fundará toda su obra, Ramón Griffero la encuentra en la caída de Allende: en ambos casos, la democracia es asesinada, la vanguardia condenada al silencio, disminuida; en ambos casos, el pueblo se ve privado de su soberanía y por ende de su libertad[[177]](#footnote-177). *Brunch* vuelve a hablar de la muerte de Allende y narra el fracaso del héroe. Articulada en diez partes cortas, esta obra de Ramón Griffero se inicia en un “espacio infinito”, tal como lo anuncian las didascalias 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: Allende, al igual que Meyerhold, no evitó la soledad final, primera etapa de una muerte anunciada. La primera parte de *Brunch[[178]](#footnote-178)* se termina con la exhortación que Esteban lanza al guardián: “déjame ser todos los condenados[[179]](#footnote-179)”. Esta voluntad de llevar la memoria y las reivindicaciones de los mártires del pasado que dedicaron su vida a la lucha social debe obligarnos a considerar la universalidad del sufrimiento de los grandes hombres y por lo tanto a revisitar su soledad a la luz de un sacrificio que los reubica al centro del “espacio infinito”. El mundo es un teatro donde los héroes se suceden.

Yo, Sócrates, asumo sin rencor esta condena que ustedes hombres han aplicado, mi Atenas blanca de sabiduría no puede contener más en su seno la lucidez de uno de sus ciudadanos, puedo sugerir y palpar las envidias, pero como no saberlas, si en el instante que alce mi voz en el agora de Ios ya sentí, en sus miradas temerosas, los primeros sorbos de este veneno.[[180]](#footnote-180)

Si tiene en mente el fin de Allende, el dramaturgo se esfuerza en librar inmediatamente a su obra de las garras de la contingencia, en transformarla en mero ejemplo para hacer del destino de Esteban un foco de resonancias. No es pues casualidad que el título de esta segunda parte sea “LA MUERTE DE SÓCRATES”. El héroe debe cargar con el mundo cuan nuevo Atlas, debe asumir todos los sufrimientos, pero no por eso deja de ser puesto en jaque: tal como pasó con Cristo (las alusiones aquí son múltiples), a quien los romanos asesinaron y cuyas ropas se repartieron luego de sorteárselas[[181]](#footnote-181). El héroe de hoy está aún más en jaque: “[bufón electrónico] », él “envejec[e] con las líneas del televisor[[182]](#footnote-182)”. Pero, agrega Esteban, “no va a ser como en las películas”. En efecto, Esteban muere *realmente.* El héroe sale del televisor, es amputado de la humanidad ordinaria, aún más aislado. Pero Esteban es optimista. Su postura irradia el idealismo de antaño, las viejas creencias revolucionarias, la ceguera de los corazones generosos. Creyéndose Sócrates, Esteban (¿o Allende?) pone en escena su muerte como una ficción. Él mismo es víctima de la generación del cine y de la televisión. Su fracaso reside en el hecho de no haber podido identificar su prisión: la del “espectáculo[[183]](#footnote-183)”. Ya no hay héroes hoy en día porque ya no hay nadie, en la época del triunfo de la sociedad del espectáculo, que controle su vida. Es por eso que hay tantos espectros en el teatro de Ramón Griffero. Ello se explica por el hecho de que, en la escena teatral, es posible volver a representar las escenas de una vida malograda. Pragmático, realista, el Guardia le aconseja a Esteban de “[tranquilizarse]” cuando lo ve tomarse en serio el rol que escogió asumir[[184]](#footnote-184)”. Pero el personaje persiste y afirma: “Estamos en esa ficción que nadie sabe qué rol tiene, cumple, desea, la esquizofrenia[[185]](#footnote-185)”.

Sin embargo, los roles han sido claramente repartidos y el Guardia no se equivoca al respecto. El poder siempre es el más fuerte y la Justicia se enmohece en las cárceles del Estado. *Brunch* se termina con la ejecución de Esteban. No hay suspenso. No hay suspenso, no obstante Ramón Griffero no quiere quedarse en la simple constatación del fracaso; efectivamente, ¿cómo se puede explicar el final de la última obra del dramaturgo, *Fin del Eclipse*?

*Se dispara-cae-se levanta*

ÉL: Adoro las balas de la ficción, ya que nunca han manchado de sangre el escenario

Es posible interpretar semejante final como la expresión de una victoria de la ficción sobre la realidad –lo que ubicaría al teatro en un lugar superior. Pero excluir el teatro de la realidad, ¿no es eso ya una derrota? ¿No será que el héroe está encerrado en un plano ficcional del cual ya no puede escapar?

**CONCLUSIÓN PARCIAL**

Como se ha podido ver a través del análisis de los tres autores, el teatro de vanguardia es un teatro minoritario que ha escogido la oposición política sin por ello reducir sus medios a la propaganda, a la ideología, sin descuidar el escenario teatral por el escenario político. El teatro de vanguardia mantiene sus ambiciones particulares y un proyecto propio: el de educar a la juventud, y de hacerlo a través de la formación del actor, quien debe llevar, decir y concretizar en escena los grandes lineamientos de la “fábula política” del autor y del director. Meyerhold, Fassbinder y Ramón Griffero reconstruyen la historia de su pueblo, de su nación, es decir, la expresan a través de su(s) sensibilidad(es), de su manera de ser-en-el-mundo, de su visión: ellos la recrean y la reactivan. Es, en todo caso, lo que *pretenden* hacer, pues el poder en sus épocas no espera dejarlos obrar libremente. Víctima de la violencia, la vanguardia intentó realmente reapropiarse el tema de la violencia: Fassbinder la rechaza en cualquiera de sus diferentes versiones (política, social, general) para hacer recaer la responsabilidad en la sociedad burguesa. El siglo XX, que alcanza un nivel de paroxismo en la violencia, es un momento de grandes genocidios, de desplazamientos de la población, de masacres silenciosas; en el teatro, estas situaciones se coagulan, se atrampan, para explotar finalmente y traducirse en la pérdida de la cualidad heroica del héroe (Fassbinder), y luego, después de la caída del Muro de Berlín y el derrumbe del comunismo, en la muerte de aquél (Griffero). La vanguardia sólo tiene entonces el mérito de relatar su propia destrucción, de asumirla, de reivindicarla.

1. **La reorientación de las vanguardias**

¿Fracasó realmente la vanguardia? ¿Le es posible reconquistar esa voluntad y ese poder de transformación del mundo que reivindica? ¿Pero tuvo alguna vez ese poder? ¿Era *realmente* su ambición transformar el mundo? A estas preguntas respondía afirmativamente en el primer capítulo porque aceptaba como punto de partida de este trabajo la idea de que la vanguardia era oposición, que era ruptura. Al reanimar la tradición, como lo mostraré más adelante, Meyerhold, Fassbinder y Ramón Griffero se inscriben en una continuidad. Y de hecho, se alejan de una vanguardia “clásica” (Fassbinder menos que los otros); y hacen de la vanguardia una herramienta: una herramienta de cuestionamiento, de negociación que les permite proponer una nueva vía consensual o una vía que sólo sería vanguardista en la medida en que buscaría la unión de la mayoría al interior de un proyecto común y no la cultura de la división en beneficio de los intereses de algunos y en detrimento de otros. Es necesario notar que Fassbinder está desfasado respecto a Meyerhold y a Ramón Griffero en la medida en la que se niega hasta el final a entrar en un discurso social, recreando una Historia de la resistencia (elige en ese marco inscribirse en una tradición que le corresponde).

Al haber fracasado su intento de situarse en la vanguardia “pura y dura”, Meyerhold y Griffero reorientaron su estrategia.

1. **¿Tres teatros de la reconciliación?**

La Rusia de Meyerhold conoció guerras civiles, una revolución que funcionó en un principio y que luego se reorientó y modificó sus estrategias, optando por el repliegue nacional, y realizando la persecución de opositores y de enemigos internos, usurpando las libertades individuales; la Alemania de Fassbinder, luego del cataclismo de la Segunda Guerra Mundial, restaura una democracia dudosa y se separa en dos naciones opuestas; el Chile de Ramón Griffero elige democráticamente la “vía chilena” conducente al socialismo, pero los militares y la vieja oligarquía la rechazan, fomentando el desorden y realizando un golpe de Estado contra el presidente Salvador Allende, desembocando en una dictadura militar sangrienta que, incluso hoy en día, deja sus huellas y mantiene al país dividido. Meyehold, Fassbinder y Ramón Griffero viven en países carcomidos por dentro, donde la unión pacífica es imposible y donde, en consecuencia, el autoritarismo es fuerte. Los riesgos de un deterioro catastrófico son múltiples. No hay que creer que Meyerhold y Ramón Griffero, por estar indignados y sublevados, son irresponsables. Ellos llaman a una reconquista general, a una nueva movilización. Su arte, comprometido, apunta a reconquistar una forma de bien colectivo: esto pasa por una reconciliación (con la tradición), y una unión (entre la escena y la sala). Fassbinder se aparta de ellos.

1. Actualizar los clásicos, reconciliarse con la tradición

Comencemos por un punto consensual. Los tres autores, lejos de rechazar en su totalidad a la tradición, pudieron proponer un nuevo camino dialogando con ella e inspirándose en ella.

Meyerhold, al “actualizar los clásicos”, politizó sus obras, esto sin destruir el sentido que ellas transmiten. Al unir “agitación” y “tradición”, Meyerhold reconcilia la vanguardia con el pasado teatral y resitúa a la Revolución en la senda de una continuidad histórica. La ruptura no se hace en contra del pasado sino contra los hombres que, en el presente, se empecinan en vivir en el pasado y contra aquellos que, en el pasado, ridiculizaron la verdad teatral. Fue el caso en lo que concierne a Aleksandr Ostrovski, dramaturgo ruso del siglo XIX, incomprendido por sus contemporáneos y que Meyerhold “pretende liberar […] del teatro burgués que lo anexó[[186]](#footnote-186)”. Al poner en escena *Un puesto lucrativo,* y aún más en la obra *El Bosque* (1923), Meyerhold se expone a los ataques de los críticos de izquierda –cuyo portavoz es Lunatcharski- así como de los reaccionarios que consideran la interpretación de *El Bosque* tal y como ha sido propuesta, como “un escupo a la cara de la historia cultural rusa[[187]](#footnote-187)”. Esta obra, escrita en 1871, describe el camino de un trágico, vagabundo, de un actor nómade que vuelve donde su tía quince años después de haberla dejado para recuperar el dinero que esta rica propietaria rural le debe. Allí descubre un mundo de gente codiciosa, de envidia, que le repugna. Cuando su tía descubre su profesión, lo echa de su casa. Otras historias se superponen a ésta para describir una dura realidad. “La crítica parece absolutamente desamparada ante las invenciones desconcertantes de Meyerhold[[188]](#footnote-188)”, lo que explicaría su ensañamiento. Concretamente, Meyerhold, a través de su puesta en escena, transforma la obra de Ostrovski y la dota de un discurso con sentido político sin ambigüedad. Esta comedia de máscaras logró un éxito absoluto de público, y se presentó por lo demás 1328 veces en trece años[[189]](#footnote-189); este éxito se explica por el hecho de que la obra hablaba al público, presentaba personajes inspirados en la realidad, poco fantasiosos. Sobre todo, *El Bosque* de Meyerhold propone redibujar las líneas del terreno ideológico soviético y, al invertir el balance de poderes, *muestra* lo que puede significar el proletariado en el poder. No obstante, el uso de máscaras permite exagerar los rasgos, o afinarlos; la hiperbolización es además una técnica escénica útil no solamente para narrar la Historia pero también, y sobre todo, para reorientarla. Es en ese sentido que K. Roudnitski pudo decir que “la historia se refleja y se deforma en los espejos de hoy […] en una galería de espejos, una casa de la risa[[190]](#footnote-190)”. La Historia se refleja, por cierto, pero se deforma por sobre todo, y viene a perturbar la actualidad, a hacerla temblar con sus ecos lejanos. Al oponer en escena dos ámbitos, que en la realidad se resumen al ámbito de los dominantes y al de los dominados, Meyerhold hace que “la historia juegue con la realidad” y que se deje incluso encantar por esa actualidad a la cual acepta someterse–el tiempo de la representación-; esto desemboca en una inversión de polaridades secularmente admitidas pues “el campo de los explotadores es ya el de los vencidos, y el de los explotados es el de los vencedores[[191]](#footnote-191)”. Al reorientar las dinámicas sociales de la historia, confrontándola con la actualidad, Meyerhold transforma el material textual en material teatral, apto para impactar al público y para influenciar a la sociedad. De igual forma, transforma a muchos personajes, como Milanov, de quien “hace […] un papa, el padre Eugenio, [al que] ridiculiza, en el espíritu de la propaganda antirreligiosa de inicios de los años veinte[[192]](#footnote-192)”; los transforma o los actualiza como en el caso de Piotr (hijo de Vosmibratov) quien “con su largo caftán, sus botas, su corte “bacinica” y su acordeón [pertenece] a la actualidad de los barrios periféricos de Moscú[[193]](#footnote-193)”. En consecuencia, *El Bosque* de Meyerhold recibe la aceptación del público pues no es una obra que interprete ingenuamente un texto tradicional, sino que hace de ella un material potente al ser transformable, material a partir del cual es posible cambiar el presente al dar un nuevo eco, *vívido*, a un texto clásico. Es por eso que “la escena no se ocupa de la pequeña anécdota particular, de la suerte individual de los personajes más allá del espectáculo: habla del destino de las clases sociales y de la fuerza del teatro[[194]](#footnote-194)”. Así, Meyerhold no solamente hizo de *El Bosque* una obra útil sino que además la alejó del enfoque burgués bajo el cual nunca pudo ser ella misma ni ser realmente reconocida.

Si Meyerhold se sirve de la tradición para reactivar la Historia en su actualidad, Fassbinder se sirve de ella para realizar retratos que hace pasar por los reflejos de su propio espejo. Tomando de ejemplo la reescritura que hizo del *Café* de Goldoni[[195]](#footnote-195), mostraré que desarrolla la idea según la cual la Historia ya no es más una máquina que es posible reactivar, sino una plataforma gracias a la cual es posible hacer puentes entre dos épocas o unirlas sobre un mismo escenario para hacerlas dialogar. Sobre este último punto, como dice Franca Angelini:

Con *El Café* de Rainer Werner Fassbinder tenemos un ejemplo de intersección múltiple; la Alemania de 1969 y la Alemania de Fassbinder (muerto a los 37 años en 1981); la Venecia de Goldoni con un napolitano, don Marzio, testigo de una sociedad viciosa y corrupta, que no puede tolerarlo y que terminará por expulsarlo de la comunidad[[196]](#footnote-196).

Sobre el aspecto “vicioso” y “corrupto” de la sociedad, Fassbinder fue fiel al espíritu del texto, y los esquemas sociales han evolucionado poco: la dominación del dinero amplifica así los conflictos sociales. Fassbinder retoma un texto clásico, que critica la sociedad capitalista, para criticar la *siempre existente* sociedad capitalista de su tiempo[[197]](#footnote-197). No es entonces casualidad que Fassbinder “elija a Goldoni” cuyo “siglo y [cuya] ciudad, Venecia, le parecen representar un mundo donde, de manera ejemplar, dominan el dinero y las relaciones económicas, donde la naturaleza y la espontaneidad han sido desterradas, y que se presta así a representar la apoteosis del artificio, de lo facticio, instrumentos únicos para llegar a alcanzar la verdad última de las cosas y de los hombres[[198]](#footnote-198)”. Un submundo pobre y marginal es representado por Fassbinder quien, además, para acentuar esta dimensión del rechazo social, no duda en hacer del café veneciano un “café metropolitano con una *wurlitzer*, frecuentado por clientes violentos, armados con pistolas, como en un *saloon* de película norteamericana[[199]](#footnote-199)”. El microcosmos constituido en este café es invadido por el espíritu capitalista. Este espíritu lo invade todo, y en la obra los personajes no dejan de contar dinero. Al final del acto II, por ejemplo, estalla una trifulca generalizada. Eugenio (jugador, marido) tira la loza en todas direcciones, provocando reacciones escandalizadas (¡y divertidas!) de Ridolfo (el patrón del bar) y de la Trappolo (el viejo sirivente), dos personajes obsesionados por el dinero:

Ridolfo: Mi loza. Son diez sequines[[200]](#footnote-200).

Trappolo: Son 53 dólares, 80 centavos, 21 libras, 12 shillings, 6 peniques y 215 marcos[[201]](#footnote-201)

Para poner en escena ese submundo, Fassbinder debió liberar “un subtexto entre líneas para captar el carácter esencial de los personajes[[202]](#footnote-202)”. La Historia es tratada así, al igual que en Meyerhold, como un teatro, o más bien como una plataforma, y Fassbinder se reconcilia con la tradición teatral en torno a la crítica de un cierto modelo social que privilegia los intercambios económicos en detrimento de la convivencia durable. Además, para Franca Angelini, Fassbinder no cree en la invención; él se sitúa en una posición de servilismo bajo la égida de grandes autores sin la pretensión de saber escribir o de crear una obra original. Su posición respecto a la tradición teatral es humilde aun cuando, finalmente, utilice la herramienta de la escritura para elaborar diferentes retratos o afinar más el autorretrato que toda su obra se dedicó a trazar. Fassbinder logra, en consecuencia, la hazaña de mostrar el rostro de un “otro Goldoni[[203]](#footnote-203)”, “de un Goldoni “anti teatral”, […] el Goldoni áspero y cruel cuyo teatro se elabora en los ritmos y los paradigmas que no son únicamente cómicos y que, lejos de la música y de la fiesta, adquiere los rasgos sombríos de una laguna veneciana pestilente y fangosa[[204]](#footnote-204)”. Goldoni es Fassbinder.

Fassbinder se reconcilia con la tradición haciendo de la historia una plataforma para criticar mejor al capitalismo. A diferencia de Meyerhold, él no se inscribe en el marco de una propaganda de poder ni de la reactivación de una revolución que tuvo lugar en Rusia en octubre de 1917 y que la NEP[[205]](#footnote-205) menoscabó; al contrario, Fassbinder se sirve de la tradición para desarrollar su anti teatro, un teatro que subraya el artificio e incluso la hipertrofia, un teatro que exhibe la artificialidad del mundo y de sus valores burgueses.

En el caso de Ramón Griffero, el problema es otra vez diferente, en la medida en que el dramaturgo chileno aspira a reconciliar su teatro con la tradición para reconciliar a los habitantes de un Chile profundamente dividido por la dictadura militar. El 18 de septiembre de 2010, Chile celebró su bicentenario, sus doscientos años de existencia y en ese marco, las representaciones teatrales se multiplicaron para celebrar el evento. Es en ese contexto asimismo que Ramón Griffero reúne en un montaje, *Chile BI 200,* los textos clásicos del teatro chileno[[206]](#footnote-206) para permitirle al público de “[redescubrir su] historia” y, en mi opinión, para reunir a todo los chilenos en torno a una redefinición posible de la nación, pacífica, reconciliadora. La obra grifferiana tiene así por objetivo proponer a los espectadores “un viaje por los hitos de la Colonia, la Independencia, la Guerra del Pacífico y las Luchas Sociales[[207]](#footnote-207)”. Este “viaje” no es gratuito, sin embargo, pues implica una revisión a la construcción de la República, construcción que fue fuertemente apoyada e influenciada por los dramaturgos. Entre éstos últimos, dos de ellos fueron particularmente importantes en la creación de la República chilena y Griffero se atribuye el “deber” de “rescatar” su memoria del olvido y de rendirle los honores que les corresponden[[208]](#footnote-208): estos dos dramaturgos son Camilo Henríquez y José Antonio Torres. El primero escribió desde Argentina, en exilio, al igual que Griffero quien, desde Bélgica y luego Nepal, supo establecer las bases de un teatro alternativo. En cuanto a José Antonio Torres, quien escribió *La independencia de Chile* en 1856, puso su vida de artista enteramente al servicio de la República y de su edificación. Su primera obra, *El Poeta aventurero,* pone en evidencia, a través del título mismo, la idea, no necesariamente romántica, de que el escritor puede –y debe, según Ramón Griffero-, ayudar en la conquista del poder y en abrir nuevamente caminos en la aventura política, y ante todo, nacional. Al resumir las microhistorias constituidas al interior de las obras escogidas –microhistorias que se elaboran en paralelo a la historia universal-, y que son calificadas por él como “ficciones”, Ramón Griffero vuelve a “leyendas de chilenos que a través del arte entregaron su visión de la especie y de nuestro mundo”. Esto permite al dramaturgo de dar su visión personal del teatro como arte a través del cual es posible influenciar la constitución de modelos de sociedad. Ramón Griffero, al “rescatar del olvido” a los dramaturgos clásicos chilenos, se inscribe en la tradición crítica de autores anti oligárquicos que, “frente al concepto de una monarquía como forma de gobierno” defendieron la idea republicana. Para contribuir a la formación del “espíritu de la nación”, Ramón Griffero ha llamado, a través de su obra *Chile BI 200*, a que la juventud “[pueda] reflejarse en su pasado artístico[[209]](#footnote-209)”. No obstante, Ramón Griffero no se quedó, a pesar de lo que anuncia el programa de la obra, en la mera descripción de momentos importantes de la historia desde la colonización hasta la época de las luchas sociales; al contrario, dejó entrar en escena el mundo actual del populismo, al proponer una sátira de la política actual, guiada por los medios de comunicación y la tendencia de espectacularidad. Un político ostentando una limpia banda presidencial sobre él, bien peinado, hace promesas e intenta recuperar el apoyo de todos los sectores partidarios pero no convence en nada a las franjas obreras que siguen siendo los grandes perdedores de la instauración de la República. La canción popular del final[[210]](#footnote-210) da a la obra un halo de esperanza, la esperanza de ver al pueblo unido reconquistar su soberanía. “¡Y que viva la clase obrera!”: pero este eslogan lapidario se reviste de un valor irónico. Efectivamente, Ramón Griffero pone en evidencia lo gastado que está ese tipo de eslogan, y cuántos fracasos ha acarreado.

En consecuencia, estos tres teatros, por muy de vanguardia que hayan sido, se reconcilian con la tradición con el fin de reactivar la historia (Meyerhold), de criticar a una sociedad del dinero (Fassbinder) o de celebrar el nacimiento de una nación que no ha llevado a cabo aún todas sus promesas y que debe, después de las divisiones civiles provocadas por los años de la dictadura, ser repensado (Ramón Griffero).

1. Unir la escena y la sala

Reconciliados con la tradición, los tres teatros buscan una unión entre la escena y la sala, símbolo de una reconciliación entre los diferentes sectores, que reproduciría la reconciliación en el ámbito del teatro de los autores del presente con los del pasado.

Meyerhold tenía por obsesión unir la escena y la sala, abrir la primera a la segunda y viceversa. M. Bajtín y S. Vakhtangov recuerdan hasta qué punto Meyerhold quería hacer dialogar ambos espacios, aprehenderlos a través de la unidad del teatro.

En el montaje *El* *comandante del segundo ejército* de I. Selvinski, se instaló un muro de fondo semicircular que envolvía toda la sala. En *La lista de las recompensas* de Y. Olecha[[211]](#footnote-211), unos biombos especiales, que desde el fondo de la escena inundaban la sala a través del marco del escenario, realizaban una síntesis escena-sala[[212]](#footnote-212).

Es posible ver, en las prácticas Meyerholdianas, una intrusión en el teatro realista; pero es necesario agregar en tal caso que el teatro remite su artificio a los elementos realistas para darles un nuevo aspecto: unidos de esa forma, teatro y realidad se cuestionan mutuamente y obligan al espectador a adoptar una posición crítica en relación a estas dos esferas enmarañadas en la unidad del espectáculo. El 8 de noviembre de 1920, Meyerhold presenta *Las Albas* en el Teatro de Arte de Moscú, y aprovecha tal ocasión para hacer desbordar la realidad en la ficción y mezclar los planos: por ejemplo, como lo sugirió A. Gvozdiev, “un desfile de la guardia roja” con verdaderas banderas acompañaba a las “banderas del teatro, mientras que la orquesta de un regimiento se juntaba con los músicos del teatro”. Todo estaba hecho entonces para desarticular las costumbres del espectador quien, por lo demás, debía constatar la ausencia “de telón en el proscenio” y de “acomodadores a la entrada de la sala”. “Todo el Moscú teatral” veía en estas opciones una “violación a su sistema[[213]](#footnote-213)”. Esta forma de integrar al espectador en la escena y sobre todo, de integrar la escena al mundo tenía por virtud no obstante de advertir al espectador de su lugar en ese mismo mundo: fuera del teatro, él es el actor de la Historia y a él le corresponde transformarla. No estamos lejos de la idea transmitida por Salvador Allende: “La historia es nuestra, y la hacen los pueblos[[214]](#footnote-214)”. Pero Allende no tenía muchas cualidades de director, menos aún de dramaturgo. Para Meyerhold sobre todo, hay una gran lección que vale: la que ve la vida en el teatro y el teatro en la vida: tal como escribió en 1901-1902, “la vida es un teatro[[215]](#footnote-215)”. Al decir esto, Meyerhold nos brinda claves. Anuncia que el teatro es superior a la vida y que tiene el poder suficiente para cambiar la realidad o al menos influenciarla. En el teatro de Meyerhold, “revelada como un lugar de mitin, la escena se abre a la calle”. Mejor aún, en “la relación dinámica e incesante” que confronta al teatro y a la vida, “el teatro es el ganador, pues la vida que lo penetra […] ya está teatralizada[[216]](#footnote-216)”. Veamos cómo, de manera concreta, Meyerhold une la escena y la sala, considerando la puesta en escena de la obra *El mandato* en 1925.

Al montar la obra de Erdman (que cuenta cómo, siete años después de la Revolución rusa, dos familias burguesas intentan hacerse un lugar en un mundo transformado), Meyerhold quiso congregar a la escena y a la sala en torno a una inquietud. Esta inquietud en la obra aumenta hasta el tercer acto, acto que ve la irrupción de un nuevo decorado, en forma de triángulo, “del cual uno de sus vértices se encuentra en la sala”. El espectador “siente que esta construcción en forma de triángulo quiere penetrarlo[[217]](#footnote-217)”. Y efectivamente, es lo que busca; busca incluso alertar al espectador de los peligros susceptibles de golpear a Rusia[[218]](#footnote-218). A través de la obra de Erdman, Meyerhold reconstruye el “baile [de máscaras] de esta “comedia humana” muy seria” que siempre ha querido denunciar o de la cual siempre ha querido dar cuenta. Aquí, Meyerhold asigna un mismo rol a la escena y a la sala en el “proceso de desenmascaramiento que es el arte teatral[[219]](#footnote-219)”: la vida se inventa en el teatro, y por otra parte el combate contra la burguesía y la muerte que lleva consigo debe comenzar en el teatro. En el teatro, una nueva energía debe nacer de esa confrontación-unión de la escena y la sala, una nueva energía que permitirá “terminar” la representación en el mundo. La fórmula meyerholdiana no es vertical, no es propagandista, se construye en la relación de igualdad entre el espectador y el actor, la escena y la sala[[220]](#footnote-220).

Esta relación de igualdad construida con Meyerhold se puede encontrar en Fassbinder –aunque modificada. En efecto, Fassbinder afirma que quiere un “realismo abierto”, dicho de otro modo, “una actitud que autorice el realismo y que no lleve a las personas a encerrarse en sí mismas[[221]](#footnote-221)”. Así, cuando se abre a los demás y al mundo, el espectador es más útil y la obra está lograda. Una obra lograda para Fassbinder es además una obra que libera un verdadero potencial irónico: al rodar “películas que hacían reaccionar a las personas incluso cuando eran criticadas”, Fassbinder pone en práctica una “mirada “del afuera”, e invita a los espectadores a hacer lo mismo. Mirar de afuera es el “enfoque crítico más intransigente”, el que permite presentar por ejemplo al terrorismo de extrema izquierda sin sacarlo del “laberinto de espejos[[222]](#footnote-222)” en el cual se ha hundido hasta conocer la autodestrucción. Fassbinder no toma jamás posición, pero por detrás se siente demasiado su risa, esa risa nihilista a la cual poco le importa encontrar soluciones y que describe el abismo en el que la sociedad de su tiempo está cayendo. No obstante, la igualdad de condiciones entre el director y el público –que hace que los dos miren “del afuera”- no se verifica siempre cuando se confrontan los espectadores y los personajes. En efecto, los primeros saben a menudo más que los segundos, como en las películas *La ley del más fuerte* y *Miedo al miedo*, en las cuales el desenlace “insatisfactorio[[223]](#footnote-223)” “deja a su público en la frustración y expone al cineasta a la sospecha de un cinismo barato o de una ironía sin clemencia[[224]](#footnote-224)”. Esta ironía sin clemencia pretende quizás educar al espectador en una manera de considerar al desastre de forma crítica: al respecto, el espectador debería anticiparse en el mundo, tal como lo hace con la película. Pero al unir al espectador con su mirada “del afuera” (cosa que pone en práctica en la obra de teatro *Katzelmacher* que ya ha sido analizada), el director se complace en mostrarle, con cinismo y a través del muy anti-teatral procedimiento de subrayado del artificio, un mundo sofocante, un mundo de donde no puede escapar y del cual es prisionero. En efecto, “la atención del espectador se dirige hacia el carácter artificial de la representación, en tanto forma moderna de deconstrucción o como análisis crítico del mundo claustrofóbico, sofocante e impenetrable de los personajes[[225]](#footnote-225)”, pero a través de un efecto de inversión, Fassbinder logra evidenciarnos que nosotros somos también prisioneros, prisioneros de la representación. Ya sea desde el cine o el teatro, no hay una pasarela que lleve a la realidad. La solución es saber que somos los prisioneros de una representación que, al sofocar a sus personajes, quisiera mostrarnos que nos sofocamos a nosotros mismos en una sociedad que agoniza. El cinismo o la ironía de Fassbinder es lucidez, y al ponerse en igualdad de condiciones con sus espectadores, quisiera transmitirles esta lucidez para que ellos tampoco sean incrédulos respecto a lo que pasa a su alrededor. En otras palabras, Fassbinder reconcilia a su público con una forma de espíritu crítico, con su libertad. Sin embargo, él divide escena y sala, o desfasa la segunda de la primera– y en esto se aleja de Meyerhold.

Ramón Griffero no está ni en el “baile de máscaras”, ni en el “realismo abierto”. Él propone un tercer camino: el de una “hiperrealidad”. Se trata de liberar al espectador del mundo individualista de la sociabilidad muerta y recrear una nueva sociabilidad. Para ello, el dramaturgo hace explotar las cáscaras temporales y espaciales para reconciliar el mundo de los muertos y el de los vivos, el pasado y el presente. En *Cinema Uttopia,* dos esferas de realidad se encajan ya que vemos una obra de teatro al interior de la cual los personajes se instalan –dándonos la espalda- para ver una película, *Uttopia,* ésta última actuada por otros personajes. En esta misma obra, al final del primer y del segundo día, se elevan las lamentaciones de los muertos que vienen a invadir el espacio sonoro de la escena, a difundir el miedo y la confusión entre los actores, quienes son, en cierto momento, espectadores ellos mismos, prolongando así los sentimientos de la sala hacia la escena. Un mundo sin utopías es un mundo dominado por la angustia. En *Río abajo,* el Niño del Río se acerca a Waldo, demostrando que los muertos resucitan para estar cerca de los vivos. Sólo el teatro estaría apto para hacer visible lo que la luz de la realidad no permite percibir. En el teatro de Ramón Griffero, esta reunión del presente, del pasado, de los vivos, de los espectros, que mezcla el sueño y el acontecimiento, la proyección del recuerdo, que viene a confundir los esquemas de aprehensión y de la inmediatez, el de los fantasmas, tal reunión hace que sobrevenga un tiempo nuevo, una nueva realidad de la cual son testigos los espectadores que la habitan, al igual que los actores. Al interior de una angustia común (como se pudo ver en *Cinema-Uttopia,* frente a la película *Uttopia*, los actores se transforman en espectadores y comparten la angustia del público, público que amplían puesto que están ellos mismos sentados sobre asientos plegables y miran en la misma dirección), espectadores y actores se unen por los lazos de solidaridad frente a un peligro que parece propagarse. El teatro de Ramón Griffero, al igual que el de Meyerhold, se vuelve una *advertencia.* Todos somos los espectadores de nuestra sociedad, sociedad en la cual reina la angustia y donde reales peligros nos amenazan. Debemos pues reunirnos para conjurar esos peligros y es a eso sin duda a lo que Ramón Griffero apunta: a una nueva sociabilidad que haría de nosotros no espectadores aislados de la Historia, sino actores unidos al presente. Es por eso que Alfonso de Toro, del Centro de Investigación Iberoamericano de la Universidad de Leipzig, puede decir que Ramón Griffero se dedica a “la construcción de una hiperrealidad en donde el espectador es su cómplice[[226]](#footnote-226)”.

Así, los teatros de Meyerhold y de Ramón Griffero ponen en práctica la reconciliación de la escena y la sala, aunque en niveles y con fines diferentes. Mientras que Meyerhold pretende hacer surgir del espectáculo y de la confrontación-diálogo entre el actor y el público una energía propiamente revolucionaria, Fassbinder, en lo que a él se refiere, quisiera dirigir la mirada del espectador “del afuera” para incitarlo a una crítica libre –lo que lo distancia de los otros dos autores. Por un lado está la creación de un “cuerpo en fusión”; por otro, una distancia crítica. Ramón Griffero, al llevar más lejos las proposiciones meyerholdianas, pone todos los poderes del teatro al servicio de la elaboración de una “hiperrealidad” que esté en condiciones de recrear un espacio de sociabilidad dentro del cual el público y los actores puedan unirse para conjurar la angustia engendrada por el estado del mundo.

1. Un teatro sintético: estimular la escena

Habiéndose reconciliado con la tradición, habiendo unificado la escena y la sala (Meyerhold, Ramón Griffero) o habiéndole restituido al espectador su libertad de crítica (Fassbinder), los tres dramaturgos intentaron, o una síntesis de las artes (Meyerhold, Ramón Griffero), o una reconciliación del teatro con las expresiones nuevas de su época para estimular la escena, es decir, prepararla para convertirse en la antesala del mundo, y ponerla en movimiento.

Meyerhold y Ramón Griffero son sensibles a la idea de realizar una síntesis entre las artes sobre la escena teatral misma. Los dos autores llevaron el cine a la escena. Meyerhold, a comienzos de siglo, tenía mucho más mérito haciéndolo, ya que era el primero en hacerlo, yendo así a la vanguardia. Tal como Huidobro o Apollinaire integraban en sus poemas la velocidad, las dimensiones de la modernidad con trenes exuberantes armados de “locomotoras cubiertas de algas[[227]](#footnote-227)” y, andando a toda velocidad, “rebaños de autobuses[[228]](#footnote-228)”, ya en 1910, mientras Einsenstein era sólo un niño y el cine no había llegado aún a la era sonora (sólo se incluía música clásica en las películas), Meyerhold nota que “el espectador, quien dispone hoy en día del ferrocarril eléctrico y del telégrafo inalámbrico, quien dispondrá mañana del aeroplano, está maravillado por los trucos del cine[[229]](#footnote-229)”. Hay que procurar, en consecuencia, que estos “trucos” del cine alimenten las nuevas técnicas del teatro y ayuden a los directores y dramaturgos en la invención. En un informe del 24 de enero de 1927, que es un “balance de trabajo de *El inspector”,* Meyerhold vuelve a las “quince tesis” correspondientes a los “quince episodios” de la obra de Gogol tal y como la montó, y escribe a propósito de una de ellas: “Utilización de hallazgos cinematográficos de maestros tales como Griffith[[230]](#footnote-230), Cruze[[231]](#footnote-231), Keaton, Chaplin, y su superación por medio de ‘bromas propias al teatro (*Lazzi*)[[232]](#footnote-232)”. En el término “superación” se insinúa una rivalidad que no dejará de perseguir a Meyerhold, quien hablará más tarde de “lucha a muerte” entre los dos artes, y prevendrá: “la lucha del cine y del teatro sólo está en las primeras escaramuzas[[233]](#footnote-233)”. Para sobrevivir, el teatro debe pues pedir prestado al cine e inventar lo que le falta, ponerse en movimiento para atraer a un espectador que el séptimo arte le disputa. Hay que reconciliar al teatro con su época y con su espectador. Pero, antes del éxito de *El inspector,* Meyerhold había preparado su teatro a la “cineficación[[234]](#footnote-234)”; desde 1923, con *La tierra irritada[[235]](#footnote-235)*, pone en evidencia con una capacidad tal los resortes cinematográficos, sabe poner en movimiento a la escena con tal energía que V. Fedorov pudo escribir lo siguiente: “Uno mira *La tierra irritada* con el mismo interés con el que se miran las películas más apasionantes[[236]](#footnote-236)”. La “cineficación” de la escena está en marcha y se apoya en una doble práctica: la práctica de las “proyecciones” que ponen al cine en el teatro y la de la “transposición” de procedimientos cinematográficos en la actuación misma[[237]](#footnote-237)”. Así, Meyerhold ubica al teatro en las vías de la modernidad y de la renovación.

Ramón Griffero siguió y amplifico (como de costumbre) el modelo meyerholdiano. Pero él no sólo llevó el cine a la escena, sino que también “teatralizó” el cine[[238]](#footnote-238)”. Para ello, en *Cinema Uttopia,* Ramón Griffero opone, o relaciona cuatro espacios: el espacio del cine donde los actores-espectadores se instalan para ver la película *Uttopia;* el interior mismo de la pantalla que es una obra donde otros actores actúan; la ventana al interior de esta misma obra que “abre otro espacio: la calle[[239]](#footnote-239)”; y finalmente, “como cuarto espacio debemos contar el de los espectadores de la obra de teatro[[240]](#footnote-240)” (Ver fotografía a continuación) del conjunto del espacio escénico –excluyendo la sala). Con esta obra, Ramón Griffero realiza la primera obra posmoderna del teatro sudamericano. La característica revolucionaria de esta obra es, como lo menciona Alfonso de Toro, que “[…] incorpora dos aspectos que en el teatro latinoamericano, por lo general, se



encuentran divididos […] la dimensión ideológica-poética y la artística-espectacular[[241]](#footnote-241)”. Al reconciliar el teatro con el cine, o más bien al reconciliar el teatro consigo mismo por la vía del cine, Ramón Griffero reactiva el teatro a través de la influencia del cine y el cine a través de la del teatro. Hace algo incluso mejor que eso, muestra que el teatro puede recobrar su identidad al transformarse. Como Fassbinder, nos revela los hilos de la puesta en escena teatral para relanzarnos en la violencia de nuestra situación de espectadores aprisionados en la lógica espectacular y en los sistemas de representación, en cajas de efectos: es imposible “fugarse de [nuestra] cruel realidad[[242]](#footnote-242)”. Así, Ramón Griffero “nos está hablando del terror y las consecuencias de la dictadura, pero a la vez nos está descubriendo la labor de ‘hacer teatro’, nos está poniendo al desnudo el ‘artefacto espectacular’[[243]](#footnote-243)”. Esta correlación no es, en mi opinión, inocente. El paralelo es elocuente: el director quisiera poner en evidencia la agudeza con la que los nuevos medios nos aprisionan en una mala lógica de servidumbre, aprisionándonos en una forma de “*new-*dictadura”. Y es imposible salir de esta realidad, excepto si comprendemos que nos concierne, si descubrimos sus hilos, si adivinamos sus técnicas. Ramón Griffero es afín a Fassbinder en el aislamiento en una representación que no es más que el reflejo de una realidad sin libertad, pero es afín igualmente a Meyerhold cuando amplifica la “cineficación” de la escena y la dobla a través de una teatralización del cine (en la película *Uttopia,* se puede ver a un personaje rodar la película en el mismo momento en que ésta se nos muestra).

En cuanto a Fassbinder, no dejó de viajar entre el cine y el teatro, siendo él mismo a la vez dramaturgo, director y cineasta. Sin embargo, si Franca Angelini ve en el teatro de Fassbinder una prefiguración de su cine o, en la elección del teatro, la ambición de entrenarse en una pequeña cancha antes de entrar a la cancha más grande e importante del cine, pienso que, para Fassbinder, ambas artes eran diferentes pero igualmente nobles. Ramón Griffero dice que lo que le gusta de Fassbinder es su “lenguaje cinematográfico”, y es necesario diferenciar aquí a estos dos autores de un Meyerhold que quería ganar a través del teatro una “lucha a muerte” con el cine. Al contrario, para Fassbinder y Ramón Griffero, los dos artes no pueden seguir pensándose el uno sin la otro, y la eliminación de uno conllevaría la decadencia del otro irremediablemente. Reconciliar al teatro con sus espectadores, es reconciliarlo con el cine, reactivarlo a través de la influencia cinematográfica e inscribirlo en las nuevas técnicas y los nuevos procedimientos inspirados en el cine. Cuando el *antiteater* sufre una “pérdida de velocidad” en 1969, Fassbinder está convencido que ésta puede ser frenada con la prosecución de sus investigaciones en el cine. Y es en este arte en donde “el equipo [de Fassbinder se] manifest[ó] en plenitud[[244]](#footnote-244)” desde los años 70. Hay una mezcla de ambas vetas en Fassbinder y es posible reconocer signos de su teatro en su cine, al igual que una fuerte huella cinematográfica en su teatro. Las obras de Fassbinder están efectivamente escritas sobre un modelo de escenas cortas que se encadenan en una rapidez muy cinematográfica, y sus películas son a menudo transposiciones de alguna obra que él ya había escrito. Es el caso por ejemplo de *Las lágrimas amargas de Petra Von Kant,* adaptada en 1972: en la versión cinematográfica, Fassbinder “evita deliberadamente disimular” el hecho de que estamos frente a la adaptación de una “obra de teatro[[245]](#footnote-245)”. El decorado en ella es convencional, al igual que lo que se puede observar en la película *Viaje a la felicidad de Mamá Küsters*, sobre la cual Dominique Bax afirma que Fassbinder “retuvo, […] de su experiencia teatral […], la utilización del mobiliario como indicio[[246]](#footnote-246)”. Fassbinder llevó pues el cine a la escena y teatralizó el cine.

Así, volver a poner en movimiento a la escena e inventar un gran teatro del siglo XX (y XXI) pasa por la “cineficación” de la escena, que permitirá el triunfo del teatro sobre el cine (Meyerhold) o de hacer existir los dos géneros en una cohabitación indispensable para su supervivencia (Fassbinder y Ramón Griffero). Reconciliar al teatro consigo mismo y con sus espectadores es conciliarlo con el cine e inscribirlo en él.

1. **Tres teatros con una estética identificable**

He afirmado, al inicio del segundo capítulo, que el teatro de vanguardia, lejos de ser solamente un teatro de ruptura, ha debido elegir la reconciliación para no desaparecer –o para salvar las apariencias (salvo en el caso de Fassbinder, quien somete la tradición a su lectura del mundo, escogiendo a sus pares). La reconciliación con la tradición para cuestionar el presente y relanzar al teatro sobre nuevas bases, alejando a los autores de ayer de la influencia de lecturas burguesas, pero también para reconciliar a los hombres en torno a una visión unificadora de la nación; la reconciliación con un público que debe actuar sobre la Historia (Meyerhold), reconquistar una libertad crítica frente al embrutecimiento al que lo destina la burguesía (Fassbinder) o incluso reunirse en una verdadera sociabilidad (Griffero); la reconciliación (o la conciliación) con el cine, que puede permitir la reactivación de la escena, de volver a poner en movimiento al arte dramático para que esté a la altura de las problemáticas de su época y particularmente de la renovación del lenguaje artístico.

Si los tres autores reanimaron el desafío impuesto al teatro con la emergencia del cine, de igual modo se construyeron estéticamente. Ellos no están al origen de tres teatros en reacción constante a la actualidad –se imagina a menudo a la vanguardia como siendo parte de la urgencia, lo que legitima la poca atención que se presta, en su análisis, a la parte estética. Si pudieron ser fuertes en la actualidad, es porque supieron construir sus teatros de manera estética.

1. El mito vanguardista o el sistema de Meyerhold: una resistencia al “sistema”

En el primer capítulo, se reveló la faz de un Meyerhold comprometido en un combate sin piedad contra la oligarquía rusa, contra el viejo mundo criticado severamente por el entusiasmo de una Revolución que el director defendía con todas sus fuerzas. Cité esa frase memorable que, en el marco de este trabajo, adquiere una resonancia particular: “Hay que pelearse cueste lo que cueste. ¡Adelante, adelante, siempre adelante! Mala suerte si hay errores[[247]](#footnote-247)…” Se nos proponen así dos preguntas: Meyerhold, al escribir estas palabras muy “oratorias”, ¿tiene por ambición construir una mitología personal, o se cree actor de la parodia inconsciente de una vanguardia que quisiera verse existir? O por el contrario, ¿plantea ahí un marco ético-estético para la continuación de su carrera, marco que intentará no transgredir? Si esas frases hubieran sido escritas en la euforia revolucionaria, se podría pensar en una postura, pero Meyerhold escribe eso antes de los grandes cambios, es por eso que me inclino más bien hacia la segunda hipótesis: se plantea una ambición estética y ética, un ideal cuyas líneas y caminos siguió hasta el final. Es su punto fuerte: Meyerhold es un hombre de convicción, su teatro es un teatro de búsqueda que avanza, hacia un rumbo claro.

No obstante, es necesario criticar severamente la idea según la cual, para ser siempre un pro-yecto, “hacia adelante”, el teatro de vanguardia no estaría “instalado”. No por ser sensible a una cierta urgencia, el teatro de vanguardia está menos “instalado” en un marco ético, en una estética, no por eso tiene menos raíces (lo que hemos visto con la influencia de la tradición). Serge Fauchereau muestra por lo demás cómo el teatro de Meyerhold es un teatro que vuelve a una tradición elegida en detrimento de aquella del Occidente aristotélico: la tradición del teatro popular de feria o del teatro oriental del Kabuki[[248]](#footnote-248). Lo más difícil de entender es que, en tanto “mito modernista”, la vanguardia reivindica una “espontaneidad” que es sólo ilusoria. Para alcanzar la verdadera ingenuidad, la espontaneidad, es necesario haber trabajado mucho, haber edificado una visión de mundo original, una visión original de la historia, del teatro. La vanguardia está instalada, trabaja en la urgencia, segura de sus bases, no parte de la nada: desarrolla una “ilusión de espontaneidad” que le permite ir rápido sin tropezar[[249]](#footnote-249).

Meyerhold parte de un marco ético y estético, de una suerte de manifiesto construido sobre la marcha (en Buguruslán, Rusia) manifiesto a través del cual se impone ir “siempre a la delantera”, acompañar las luchas por el progreso, estar en el combate hasta el final. No abandonó jamás esta vía y su teatro se construye como una resistencia al “sistema” al interior de la exigencia de combate permanente. Como lo afirma Béatrice Picon-Vallin[[250]](#footnote-250), Meyerhold es un “investigador en busca de nuevas formas teatrales, […] es por eso que es difícil hablar, en su caso, de sistema: nunca cerrada ni tranquilizadora, la teoría meyerholdiana, conjunto de principios contradictorios reunidos por una mente activa que vela por su materialización en vía de una síntesis, no está completa sino en el momento en el que se encarna en un espectáculo para abrirse, explotar y reconstruirse en una nueva aventura teatral que reorganiza numerosos elementos”. Efectivamente, Meyerhold trabaja en los Teatros Imperiales antes de lanzar y de lanzarse en el movimiento del Octubre Teatral, abandona en 1905 el naturalismo por un arte de la convención, del despojo, del subrayado del artificio; de igual forma, cuando en 1926 aparece desarrollada a la perfección su teoría del “grotesco” en *El inspector,* hay que ver allí el “balance [de] las búsquedas anteriores[[251]](#footnote-251)”. Meyerhold habrá así “creado al destruir[[252]](#footnote-252)”, pero orientado siempre hacia la construcción: el futuro de ese teatro “existe solamente al tener una memoria[[253]](#footnote-253)”.

En consecuencia, el teatro de Meyerhold es un teatro de búsqueda, en evolución, que puede resumirse en grandes fechas, en “tensiones-hacia”, mutaciones, pero no en un “sistema” petrificado.

1. Fassbinder-Artaud: denunciar la ilusión racionalista.

La pregunta sobre el marco estético se vuelve más delicada de abordar con Fassbinder en la medida en que él es un artista anticonformista que siempre despistó con fines claros: no quería ser encasillado en ninguna categoría. ¿Cómo poner de manifiesto, en ese caso, la esencia de su teatro? Lo he dicho anteriormente, no creo que un artista parta de la nada y “haga” vanguardia en la urgencia con rebelión y buenos sentimientos. Todo es política, todo es estrategia, nada es inocente. La forma más segura de aprehender el teatro fassbinderiano se basa sin duda en el cuestionamiento y la reestructuración del lenguaje. Para alcanzar la verdad de la representación, hay que denunciar un lenguaje que funciona en vano, que no remite más al sentido o a las cosas sino simplemente a sí mismo, es decir, a nada. En ese marco, Fassbinder da a conocer ya en el teatro el *linguistic turn[[254]](#footnote-254),* tan comentado por los “deconstruccionistas”. O más bien, más o menos en la misma época artaudiana que ve el desarrollo del “teatro de la crueldad[[255]](#footnote-255)”, Fassbinder se inscribe entre los herederos del autor del *Teatro y su doble* (1938). Como Antonin Artaud, cuya intención es la “[destrucción] efectiv[a], activ[a] y no teóric[a] de la civilización occidental, [de] sus religiones, [de] todo lo que proporciona, en la filosofía, sus cimientos y su decorado al teatro tradicional bajo sus formas en apariencia más innovadoras[[256]](#footnote-256)”, Fassbinder echa por tierra la ilusión según la cual la “filosofía” produce alguna cosa, enseña alguna cosa: destruye la ilusión según la cual un teatro que no rechace la filosofía tal y como se ha desarrollado desde Kant y Hegel (volviéndose una filosofía para especialistas), pueda ser eficaz, y válido. Se propone exhibir la ineficacia a la cual ha llegado y se ha reducido la lengua. Su teatro, como el de Artaud, ataca la civilización de la razón, la ataca porque no ha producido nada más convincente que los campos de la muerte.

Analicemos una obra para justificar estas afirmaciones: *Sangre en el cuello del gato[[257]](#footnote-257).* En este texto, el personaje de Febe Espíritu del Tiempo viene de un extraño planeta: es enviado para circunscribir el mundo de los hombres y especialmente para entender la instauración, el desarrollo y los efectos de la democracia sobre y entre ellos[[258]](#footnote-258). Como lo afirma el editor en el “se ruega la publicación”: “la obra se compone de tres grupos de materiales: monólogos dirigidos a Febe, interlocutor que no comprende; diálogos donde Febe aprende a reproducir frases; diálogos con Febe donde ella usa de manera impropia las frases aprendidas”. Así, Febe no habla el lenguaje de los hombres pero se esfuerza en aprenderlo para poder comunicarse con ellos y entenderlos. Pero, a lo largo de la obra, uno se da cuenta de que toda comunicación se ha vuelto imposible no por el hecho de que Febe aprenda a hablar mecánicamente, sino por el hecho de que el lenguaje está en sí mismo troncado, no significa nada y los seres humanos están separados los unos de los otros. Desde ese punto de vista, estamos cerca del trabajo de un Ionesco que se servía de las técnicas del Método Assimil[[259]](#footnote-259) para inventar sus diálogos y poner en evidencia, en su teatro, la idea de que, en un mundo absurdo, se está solo frente a sí mismo, sin posibilidad de manifestarse ante los otros. Febe utiliza dos tipos de frases: ya sea frases-recomposición que destruyen los diálogos a los que asiste, ya sea frases-shock aprendidas de memoria y que asombran y ensombrecen a los personajes a quienes se dirige. Por ejemplo, cuando la “Mujer del soldado muerto” aconseja a la “Hija”, revelándole lo que ella considera ser la verdadera idiosincrasia masculina, a saber que un hombre ve en el amor que le da la mujer una prueba de su valor (prueba que refuerza su egocentrismo), ésta última rechaza la idea que su hija mayor se hace de las relaciones entre los dos sexos: predomina así entre los dos personajes un profundo desacuerdo. Es entonces cuando, al intervenir, Febe instala la confusión en la discusión, mezclando y confundiendo varios pedazos de frases que ha extirpado de las palabras, tanto de la “Mujer del soldado muerto” como de su contradictora: “UN HOMBRE SE LAS DA CUANDO CONQUISTA A UNA NIÑA. TE VAS A ACORDAR DE MI[[260]](#footnote-260)”. A través de esta intromisión a lo menos extraña en la discusión, Febe echa por tierra las lecciones que el espectador podría retener de la confrontación teatral –uno se imagina por lo demás que cada uno de sus diálogos está subrayado por las risas de la sala-; además, el uso de letras mayúsculas insiste en el carácter grosero, incongruente e inoportuno de lo que dice. Por el contrario*,* de vez en cuando Febe cambia a una violencia verbal extraordinaria[[261]](#footnote-261): así le habla al Gigoló, a quemarropa: “ME DAS ASCO”, lo que provoca la reacción estupefacta del personaje. “Yo… eso… ¿porque así tan de repente?”. La respuesta que da Febe es absolutamente absurda y desprovista de lógica: “LA INDULGENCIA SE HACE SENTIR[[262]](#footnote-262)”. Esta comedia desenvuelta que parece ligera no está por ello menos cargada de sentido. Fassbinder cuestiona en ella al lenguaje, a los discursos filosóficos y, rodeada de muertos a los que mordió cruelmente, Febe termina la obra con una alusión sin duda posible en la verborrea filosófica y en el galimatías de los grandes autores: “ES SÓLO A TRAVÉS DEL ENTENDIMIENTO QUE EL PODER DEL CONCEPTO PUEDE SER EXPRESADO; SE DISTINGUE, DE ESTA MEDIDA, DEL JUICIO Y DEL PODER DE DEDUCCIÓN COMO LA RAZÓN FORMAL. PERO ES SOBRE TODO OPUESTO A LA RAZÓN; PERO EN ESTA MEDIDA, NO SIGNIFICA EL PODER DEL CONCEPTO, ABSOLUTAMENTE, SINO EL DE LOS CONCEPTOS DEFINIDOS, LA IDEA ADMITIDA DE QUE EL CONCEPTO SERÍA ALGO DEFINIDO”. Aquí, la idea de que el lenguaje define y produce un sentido se ve seriamente trastornada. Recurriendo a la retórica silogística, que refuerza el poder corrosivo de esta crítica del lenguaje apoyándose en el galimatías de la filosofía moderna técnica[[263]](#footnote-263), Febe termina su discurso como sigue: “EN CONSECUENCIA, EL ENTENDIMIENTO SÓLO DEBE SER DISTINGUIDO DE LA RAZÓN RESPECTO A QUE EL PRIMERO NO ES MÁS QUE EL PODER DEL CONCEPTO, ABSOLUTAMENTE[[264]](#footnote-264)”.Iniciándose y terminando en la figura de Febe, la obra no ha dicho nada, sólo ha *hecho:* este hacer es el hecho del personaje principal quien vino a la tierra para sembrar la muerte. La ausencia de lenguaje, es la ausencia de pensamiento, por ende, el mal (Arendt[[265]](#footnote-265)). Fassbinder pone en una situación delicada al teatro de Occidente atacando su lenguaje y la razón. Por eso, está cerca de Artaud.

1. ¿Ramón Griffero o el retorno a Meyerhold?

Ramón Griffero creó un gran concepto escénico: el de la “dramaturgia del espacio”. Es en torno a este concepto que su teatro, tanto de dramaturgo como de director, adquiere todo su sentido. Para ser precisos, sería más justo decir que creó este concepto junto con su pareja, el difunto Herbert Jonckers (1954-1996), quien participó por largo tiempo en la creación de los espectáculos de Ramón Griffero. Digamos las cosas lo más abruptamente posible: hay una obsesión geométrica en el teatro de Ramón Griffero. Esta obsesión geométrica se apoya en una certitud del dramaturgo: el mundo entero se da en “rectángulos”, mi cama, mi ataúd, la ciudad donde nací y crecí. Nuestras percepciones también se dan así: el cuadro que miro, la televisión, la pantalla del computador que tengo enfrente y en el teatro, el escenario. Para Ramón Griffero pues, hay “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”. Y ese formato rectangular está “predeterminado por nuestro campo visual, por nuestra percepción como especie[[266]](#footnote-266)”. Lo interesante en estas observaciones es que nuestra percepción se compone de cajas, nosotros mismos entramos en esas cajas, encerramos ahí nuestras miradas, con el riesgo de quedar prisioneros. Basta con ver el decorado de *Río Abajo,* montada por Ramón Griffero y Herbert Jonckers (escenógrafo) en 1994 (ver fotografía a continuación), para entender hasta qué punto se opera una doble tentativa: la tentativa de “desrectangularizar” la escena y un intento de reinscripción en la línea de un Meyerhold.

“Desrectangularizar” la escena: el decorado de *Río Abajo* superpone rectángulos englobados ellos mismos en rectángulos más grandes –el de la escena, luego el de la ciudad. El edificio en donde evolucionan los personajes es un espacio compartimentado, dividido en mini espacios, imagen de un mundo donde las personas se amontonan y donde los metros cuadrados cuestan caro: un mundo pobre para un teatro de crítica de la separación social, de la segregación y de la destrucción de la convivencia… Esta puesta en escena podría compararse a miles de montajes de Meyerhold: tomemos una en particular, *El magnífico cornudo* (1928: ver fotografía más adelante). El decorado futurista es vanguardista, se ve algo nuevo en escena, una victoria de la invención: escaleras verticales, oblicuas, pasarelas, escaleras que sobresalen, ruedas, molinetes, un montón de hallazgos que combinan, al interior del rectángulo escénico, los elementos de la fórmula industrial. Existe ya sin duda en Meyerhold un deseo de renovar las maneras de ver, de cambiar las percepciones del espectador, lo que busca de igual manera Ramón Griffero, quien sabe bien sin embargo que “algún día morir[á] y ser[á] enterrado en un ataúd rectangular”. Si en la obra de Sartre todo está afuera, en la ontología que construye el filósofo, en la obra de Ramón Griffero todo está adentro, pues el dramaturgo y director chileno considera que el hombre está encerrado en una “jaula ontológica”. Estamos ya en Heiddeger. Por lo demás, Ramón Griffero no esconde sus referentes ya que sitúa el concepto de “dramaturgia del espacio” en una larga filiación: “En la construcción de este concepto están las visiones narrativas del espacio elaboradas por el escenógrafo Herbert Jonckers; el inicio de una reflexión inconclusa de Oscar Schlemmer, que en su deseo de reelaborar otro arte escénico retoma como elemento primario las líneas y formas del espacio escénico; los conceptos de filosofía del espacio de Heidegger, la teoría del cine de Eisenstein sobre el montaje; el imaginario de Meyerhold, una visión o mirada personal de cómo se construyen los espacios públicos y cómo éstos reflejan civilización y poder; la composición fotográfica de las fotonovelas y cómics en su narración; y la evolución de la plástica al interior de su formato espacial[[267]](#footnote-267)”. A partir de estas influencias mezcladas, Ramón Griffero se expresa con un lenguaje propio sobre un mundo a partir del cual ha podido forjar una visión tanto personal como informada. No obstante es necesario notar que se pasa, de Meyerhold a Ramón Griffero, de la esperanza de un mundo liberado por la invención de la prisión geométrica del rectángulo a un mundo sobre dividido que revela la imposibilidad de salir de él[[268]](#footnote-268).



Hay, sin embargo, un fuerte deseo en Ramón Griffero de proseguir con las investigaciones meyerholdianas: esto es innegable. En la imbricación de los espacios los unos con los otros, en la superposición de espacios-prisiones, podemos ver la intercalación como un elemento estético dominante. Ramón Griffero superpone las artes rectangulares, es decir el teatro, el cine, la danza, la pintura, para proceder a la carnavalización de la escena –lo que ya se proponía Meyerhold. Es la tesis de Alfonso de Toro, tesis que conduce a una doble idea: este teatro defiende un discurso universal y lo hace a través de los métodos de la posmodernidad. Creo sin embargo que antes de esas conclusiones, hay otra etapa que debe abordarse. La carnavalización de la escena produce otra cosa. En primer lugar, esta carnavalización es evidente, está presente en varios niveles: a nivel de las duplicaciones sobre la escena y en la juego de los cuerpos. A nivel de las duplicaciones, primero, tal como lo vimos en *Cinema-Uttopia,* el espectador es replicado, al igual que la escena teatral, así como la escena en donde se está rodando la película *Uttopia;* está además la duplicación del espacio y del tiempo, se puede incluso hablar de fragmentación espacio-temporal por el rol que juegan los recuerdos, el pasado, la aparición de los muertos, del sueño. En *Historias de un galpón abandonado,* “está el espacio del galpón que es un espacio doble, por una parte es el lugar donde el público ve el espectáculo y por otra parte es el espacio donde se desenvuelve el texto espectacular[[269]](#footnote-269)”. Y llegamos así a un segundo nivel, el del carnaval, representado en escena en la obra *Historias de un galpón abandonado:* “Allí mismo se produce el “Carnaval” realizado por los actores que se transforman en espectadores de segundo grado, en figuras de Carnaval[[270]](#footnote-270)”. Así pues, el carnaval es duplicación y realidad en la escena grifferiana. Es por último juego de los cuerpos, ya que el teatro de Ramón Griffero es un “teatro gestual y kinésico” a través de la intervención de “movimientos, baile, mímica, etc.[[271]](#footnote-271)”. Lo que me interesa es ver qué es lo que produce esa carnavalización. En el artículo que escribió sobre Meyerhold y Mayakovski, Ramón Griffero vuelve a hablar del sentido de la carnavalización de la escena en Meyerhold y Mayakovski, viendo en ese gesto teatral una transformación “de la noción de teatralidad”, pero no sólo eso: ve también en ese gesto teatral, en ese “teatro fiesta” la ambición de la “construcción del futuro[[272]](#footnote-272)” impulsada por el constructivismo y el futurismo. Pero inmediatamente, Ramón Griffero recuerda el suicidio de Mayakovski que desvía a Meyerhold del carnaval y lo conduce a intentar un viraje hacia la tragedia en los años 30: “Meyerhold es obligado [por Stalin] a declararse enemigo de la Revolución”. Y Ramón Griffero continúa: “[en ese entonces] el mundo Occidental se sentía grande y poderoso, Hitler-Mussolini y Franco dominaban Europa”. Finalmente, el dramaturgo concluye amargamente: “Si nosotros no pudimos en un instante de nuestra historia salvar a alguno de los nuestros, el pueblo ruso tampoco pudo salvar a Meyerhold y Mayakovski[[273]](#footnote-273)”. Las palabras finales de Ramón Griffero no tienden hacia el pesimismo pero indican una reorientación del Carnaval. La carnavalización en la escena de Ramón Griffero se vuelve más importante que el resto: el Carnaval se vuelve loco. A la imagen de la Historia, el teatro se descompone y sus dinámicas se vuelven incontrolables, como es el caso de la obra *Historias de un galpón abandonado,* en la cual el Carnaval se contenta con la violencia: es el caso de la escena de la gran comida, al momento de la cual don Carlos, dominado por un acceso de locura, mata a Víctor y Camilo, dando espacio a la lectura de un poema de “Viveka Castelblanco” por Carmen, que subraya el elogio y las gracias del retorno: “Volveré hacia el retorno […]/ Volveré hacia la comarca de algas rotas y misterios de otros tiempos […][[274]](#footnote-274)”. Ya el Carnaval induce a una fantasía orientada no más hacia el futuro sino hacia el pasado; sin embargo, la dinámica está claramente tan estancada que hace el retorno imposible y nos dirige hacia la destrucción del galpón y a esa palabra del final (“epílogo”) pronunciada por El Viejo, personaje que ya no tiene a qué aferrarse: “¿Dónde está mi casa?[[275]](#footnote-275)”. La pesadilla ha triunfado y la Historia ha perdido su rumbo.

Así, en la obra de Ramón Griffero, el Teatro Fin de Siglo se expresa rompiendo las ilusiones: no hay salida posible de la prisión del rectángulo, no hay salida posible de la prisión de la escena, no hay salida posible de una Historia convertida en pesadilla.

1. Meyerhold-Griffero: dos estéticas grotescas

Al volver carnavalesca la escena, Ramón Griffero da un paso hacia Meyerhold: no obstante, nada proviene del Carnaval, el cual se vuelve un suceso loco, que arrastra al mundo, una transgresión incontrolable que se apodera de todo y que pervierte el sentido del Carnaval tal como se encuentra desarrollado en Meyerhold. Más que el Carnaval, el punto de contacto entre Meyerhold y Ramón Griffero se encuentra en la elección estética del grotesco: se debe determinar entonces lo que cambia en la “producción” de estos dos grotescos y se debe determinar dónde se pierde la “eficacia” de este mecanismo teatral o hasta qué punto y cómo esta eficacia se encuentra desplazada. Para ello, hay que remontarse a Victor Hugo quien es, sin duda, la fuente común de los dos artistas. En su “prefacio” de la obra *Cromwell,* Victor Hugo elogia al grotesco, del cual los autores anteriores a él se han servido de manera insuficiente y el cual quisiera tomar como principio de una nueva estética. Al origen de este trabajo de renovación emprendido por Victor Hugo, está la idea de que “el punto de partida de la religión es siempre el punto de partida de la poesía[[276]](#footnote-276)”; en ese sentido, el cristianismo que “dirigió la poesía hacia la verdad[[277]](#footnote-277)” va conducir también a la poesía hacia la “verdad” contra la supremacía de la “belleza” y cambiar lo “representable”. Para conseguir una representación impregnada de verdad, el dramaturgo deberá mostrar tanto lo feo como lo bello, la luz como la oscuridad, la humanidad con sus dos caras. Victor Hugo lo dice mejor:

“[La musa moderna] hará como la naturaleza, mezclará en sus creaciones, pero sin confundirlas, la sombra y la luz, lo grotesco y lo sublime, en otros términos, el cuerpo y el alma, la bestia y el espíritu[[278]](#footnote-278)

Lo grotesco, según Hugo, debe liberar la escena o más bien el dramaturgo debe hacerlo, y puede hacerlo con la ayuda de lo grotesco. Constatando que en sus tiempos “existe […] aún el antiguo régimen literario como el antiguo régimen político[[279]](#footnote-279)”, Hugo participó así en la reactivación de la literatura despidiendo al “clasicismo” en beneficio del “romanticismo”.

No obstante, la línea de cohesión entre Hugo y Meyerhold y luego entre Meyerhold y Ramón Griffero se perpetúa en la cuestión del lenguaje. Observemos lo que dice Hugo al respecto:

“Le lengua de Montaigne ya no es la de Rabelais, la lengua de Pascale ya no es la de Montaigne, la lengua de Montesquieu ya no es la de Pascal. Cada una de estas cuatro lenguas en sí misma es admirable, porque es original. Toda época tiene sus ideas propias, y debe tener también las palabras propias para esas ideas[[280]](#footnote-280)

Cuando le pregunté a Ramón Griffero qué era lo que lo acercaba a Meyerhold, respondió que era la voluntad de “buscar otros lenguajes para contar el mundo en el que [se] vive”. Luego añadió que le interesaban los temas universales, como la muerte o la guerra, que deben “volver a ser nuevos” a través de la invención de una nueva forma de contarlos, de develarlos, de mostrarlos. A través de la invención de un nuevo lenguaje y la reivindicación de una estética grotesca, Meyerhold y Ramón Griffero, después a Hugo, quisieron renovar el arte dramático. Dos ejemplos concretos nos permitirán comprender mejor el “cómo” de esa renovación. Consideremos en primer lugar *El inspector[[281]](#footnote-281)* de Gogol, montado por Meyerhold en 1926.

Esta obra tiene una doble ambición que puede parecer contradictoria: por un lado, pretende crear diferencia a través del grotesco, reuniendo imágenes contrarias o asimetrías destinadas a inquietar al espectador, incomodarlo; por otro lado, busca un equilibrio plástico. La disonancia y la unidad, la disonancia en la unidad: eso es a lo que quería llegar Meyerhold. Para ello, manifiesta una doble fidelidad hacia Gogol, al recomponer una unidad en “episodios” y no en “escenas”, con el fin de encontrar “la técnica de escritura” del autor[[282]](#footnote-282), y al integrar un contraste chocante entre la fastuosidad del decorado y el aspecto de los personajes, que forman más un “ganado” que una sociedad de personas elegantes –en eso Meyerhold también es fiel a Gogol, quien veía en el ritmo (aceleraciones, disonancias, virajes bruscos)pero también y sobre todo en el contraste, instrumentos aptos para romper la monotonía[[283]](#footnote-283). Lo grotesco se elabora a través de la producción de “diferencias” y tiene como función sorprender al espectador, sacarlo de su posición de observador pasivo como de producir en escena una *metamorfosis.* Mezclar dos elementos contradictorios para hacer nacer de ellos un tercero, o una síntesis de los dos: el grotesco es alquimia. Para poner un ejemplo, detengámonos en el interesante personaje de Khlestakov (interpretado por Eraste Garine): “camaleón de los rostros múltiples[[284]](#footnote-284)”, este personaje tiene una “función carnavalizante[[285]](#footnote-285)”. Lejos de ser “un mentiroso ordinario”, un “bromista […] sin ninguna fisionomía[[286]](#footnote-286)”, Khlestakov está “terriblemente lleno de vitalidad” y es en esta dinámica vitalista que Meyerhold lo desarrolla. Es un personaje dotado de un potencial de metamorfosis potente y por ende un elemento importante del dispositivo grotesco de la obra; cuando, en el episodio tres, la “plástica [de Khlestakov] cambia”, se vuelve “bajo los ojos del Gobernador y del público […] el Poder[[287]](#footnote-287)”. La metamorfosis es también una síntesis rítmica. En el episodio titulado “Los sobornos”, Khlestakov aparece como el autómata de una burocracia corrompida: múltiples puertas se abren, por las cuales el Inspector viene a recolectar el dinero, dinero que “recoge […] con un ritmo tan rápido y mecánico que, atascado en un momento entre dos batientes abiertas, ni siquiera intenta liberarse y espera, petrificado, a que lo liberen para continuar su marcha[[288]](#footnote-288)”. Este episodio, “metáfora de la burocracia corrupta[[289]](#footnote-289)”, inscribe la crítica política de la obra en el ritmo, pues aquí la impresión de corrupción y de rapacidad se refleja en la velocidad de recolección del dinero. Pero esta crítica política se inscribe igualmente en el espacio por Meyerhold, quien la redobla con una crítica social. Efectivamente, la crítica política se materializa en el proscenio donde el director insiste sobre “el tema del Imperio Ruso, del poder, de la burocracia y subraya la degradación de la máquina del Estado” mientras que la crítica social adquiere forma sobre los “practicables móviles” sobre los cuales son exhibidos “el caos, la ruina de la sociedad (odio, chismes) y de la familia (depravación, hipocresía de la mujer y de la hija del Gobernador), […] una moral egoísta[[290]](#footnote-290)”. En consecuencia, recapitulando, es posible formular una primera conclusión en cuanto a este espectáculo: Meyerhold, al inventar una nueva organización en “episodios” y al jugar con la diferencia y el contraste con la ayuda de la herramienta del grotesco, refleja fielmente el espíritu del texto gogoliano. El grotesco impulsa, a través de la metamorfosis, una crítica potente, desdoblada (en escena-proscenio / practicables móviles – y en la totalidad del espectáculo, pues se asienta tanto rítmicamente como espacialmente), a la vez política y social.

Una segunda conclusión se ofrece a nosotros: ésta concierne al lenguaje meyerholdiano. Teatral, cinematográfico y pictórico, este lenguaje se construye a través de collages e influencias múltiples; es por su carácter compuesto que aparece como original y es porque es propio a Meyerhold que puede ser aún más fiel al lenguaje de Gogol. Este lenguaje es teatral como lo habíamos develado con el grotesco, la crítica política y social, la construcción de personajes, pero también pictórico pues, como lo señala Béatrice Picon-Vallin, Meyerhold instaura un “cuadro plástico” a partir de la superposición de “tres prismas: la pintura del siglo XIX, el encantamiento nostálgico y estilizado del Mundo del arte, y la mirada moderna, técnica y politizada[[291]](#footnote-291)”. Esta mezcla entre lo teatral y lo pictórico termina de encontrar su estilo con la referencia a lo “cinematográfico”. Lo grotesco, que es producción de diferencias, confrontación de imágenes contrarias que desembocan en una “metamorfosis”, sólo encuentra su verdadero sentido en la medida en que esté acompañado de una movilidad que autentifique visualmente y físicamente la inestabilidad sustancial (como se inscribe en el ritmo o en la caracterización de los personajes): la actuación cinematográfica en *El Inspector* tiene como objetivo no dejar al espectador en paz, llamar su atención sin cesar a través de una “alternancia de ángulos de visión: desde abajo, de frente, en diagonal[[292]](#footnote-292)”. El cine se encuentra en el encadenamiento de secuencias, está en la elección de personajes, que tienen “pintas” memorables como en el cine americano, y pueden en consecuencia contribuir a la instauración de una “galería de monstruos”, instauración deseada por Meyerhold, tal como se puede ver en un texto escrito el 12 de noviembre de 1925[[293]](#footnote-293).

Así, con *El Inspector,* Meyerhold inscribe el grotesco en un lenguaje compuesto, complejo y original, un lenguaje que le tomará treinta años elaborar, de espectáculo en espectáculo; le dio también una fuerza polémica particular al grotesco, fuerza polémica que garantiza la continuidad de ese teatro como teatro político y de vanguardia: siempre es cuestión de llevar al espectador a cambiar sus percepciones y de empujarlo hacia el cuestionamiento de una sociedad oportunista, disolvente, y de un poder nocivo, calculador y corrupto.

Es posible evaluar las evoluciones de ese grotesco hasta el día de hoy, grotesco del cual se inspira sin lugar a dudas Ramón Griffero. El sentido del grotesco meyerholdiano está ligado a una Historia que es posible reimpulsar: ¿Es ese todavía el caso en Griffero? Mientras que en *El inspector* la crítica política y social es el resultado de todo el trabajo estético, en la obra de Griffero el espectador es proyectado de un plano al otro, de una historia a la otra, sin nunca entender mucho lo que significan las recomposiciones sucesivas, las explosiones al interior de la escena de micro-escenas que se abren en un vacío cósmico o en otro teatro[[294]](#footnote-294). Tomemos de entrada un ejemplo: escrita y montada en 2007 por Ramón Griffero, la obra *Fin del eclipse* utiliza un grotesco que presenta soluciones heterogéneas (que no aparecen siempre, por lo demás) a problemas múltiples y dispersos: el mundo ya no está más unificado. Para que sea concreto, desglosaré un pasaje bastante extenso para ver cómo el espectador pasa de la risa a la angustia, proyectado de golpe sobre dos realidades totalmente diferentes. Se pueden considerar tres secuencias: “La obra 1”, “El eclipse” y “La obra 2”. Estas secuencias ponen en evidencia que la obra, al avanzar, se desdobla. Se oscila sin cesar entre una escena de “teatro dentro del teatro” y una escena que desarrolla la historia de la obra: es decir, dos grupos de personajes comparten las tablas a cada cual su turno, están por un lado los que actúan en la ficción teatral y son parte de ella, y por el otro, “actores” que ensayan con vistas a la creación de un espectáculo teatral. Y los segundos preparan un espectáculo que aborda más o menos las mismas temáticas a las cuales se ven confrontados los primeros, lo que constituye una parodia de su destino. Dicho de otro modo, el grotesco aquí se opera en la superposición de lo que Griffero llama “verdades escénicas” necesariamente diferentes al pertenecer a “planos narrativos” diferentes[[295]](#footnote-295)”. La secuencia titulada “La obra 1” es la tercera de la obra y pone de manifiesto al grupo de “actores” que comentan la actuación de los personajes de la ficción tal y como se ha desarrollado justo antes, ante la mirada de los espectadores; para tomar un ejemplo, desde el primer fragmento de la secuencia, la Actriz 1 le pide a la Actriz 2 que le explique el sentido escénico de lo que viene de ser interpretado para poder perfeccionar su actuación:

ACTRIZ 1: El se baja del barco, camina por el muelle ¿Y cómo sé que es él?”

ACTRIZ 2: Una golondrina se posa en tu ventana

ACTRIZ 1: Entonces, soy como San Francisco, las aves me hablan. Prip, prip, ahi viene, prip, es él.

ACTRIZ 2: Son metáforas, además en esta escena aun no llega. Le estas escribiendo una carta[[296]](#footnote-296).

A lo largo de la secuencia de “La obra 1”, que se inicia con este diálogo, vemos una actuación paródica de escenas trágicas que acompañan el retorno al hogar de guerreros que combatieron por la patria; el escenario se divide de tal modo en tres: la derecha del escenario, un espacio oscuro donde dos personajes (“Aquel” y “Él”), especies de directores (o figuras de autor), comentan lo que se va construyendo al centro en una mini escena a mayor altura donde se actúa la ficción de “teatro dentro del teatro”. Finalmente, un tercer espacio se abre sobre el “proscenio”, donde vemos la preparación de dos actrices. “La obra 1” y “La obra 2” están saturadas de referencias a un teatro arcaico (decorado en cartón piedra pomposo, vestuarios ricamente adornados, gigantescos gestos de elocuencia) que le arrancan risas al público. Todo es paródico, es un teatro que se ríe de sí mismo, que se ríe de lo que representa. No obstante, las dos secuencias están separadas por la intervención del eclipse que toma a todo el mundo por sorpresa y que impone una primera inquietud, una primera interrupción de risas, en todo caso. Luego, los ensayos del espectáculo, es decir del “teatro dentro del teatro”, se retoman en “La obra 2”, lo que provoca una nueva intervención de las risas con las palabras de la Actriz 1 en un tono pedante y superficial que hace estallar de risa a la sala: “Ya, sigamos. Estaba súper concentrada[[297]](#footnote-297)”. Las risas se reanudan así pero por algunos minutos, en la medida en que, justo después, el personaje de “Él” (quien vuelve de la guerra, en la ficción que se actúa sobre la mini escena a mayor altura) se manifiesta con fuerza sobre la realidad que conoció y que relativiza las quejas burguesas de la “Actriz 2”: “Vengo de un país, señora, donde nadie escuchó vuestras súplicas […]. Vengo de un país donde el amor quedó esperando una felicidad truncada, […] donde mis compatriotas no dudaron en apagar el universo […]. Y termina con esta frase de ecos tan potentes para el público chileno y que sumerge a la sala en un silencio profundo: “Señora, mi castigo es tener que vivir en ese país”. A lo que la “Actriz 2” responde diciendo “disparad al cielo” para calmarse y nutrir su rabia vindicativa[[298]](#footnote-298). Lo que el personaje hace es asesinar a Dios. Este asesinato simbólico de Dios legitima la conmoción del conjunto de la escena, que se recompone inmediatamente: somos lanzados violentamente frente a dos “Marines” estadounidenses, en Irak, unas especies de Schwarzenegger despiadados que dan escalofríos, hombres de voces y actitudes bestiales. Así, el grotesco de Ramón Griffero se sitúa a un doble nivel: pone a la obra en falso al desdoblarla y hace que el público se ría de ella en un movimiento paródico; pero retornos repentinos hacia el mundo de la violencia vuelven a lanzar al espectador en la dureza de lo real, procurando así importantes contrastes. El espectador se debate entre la angustia y la risa y la obra no aporta ninguna solución: se construye aludiendo a una multiplicidad de situaciones problemáticas que sólo unifica la mundialización, alude a un “laberinto sin centro” al interior del cual “una sucesión de despertares, de ficciones, de fantasías que se repiten, permitiendo los cambios de plano y la continuidad de personajes en temporalidades diferentes[[299]](#footnote-299)”. El discurso de Ramón Griffero, o más bien su puesta en escena, aspira a no dejar al espectador tranquilo, mostrándole que la Historia es una búsqueda de una “felicidad truncada” y ahí se detiene. No hay progreso posible hacia la felicidad: esa fórmula está “troncada”. Es por eso que, por ejemplo, la última frase de *Río abajo,* dicha por un personaje que tiene el rostro contorsionado por una risa que se mezcla con sus lágrimas, sólo puede sonar de manera extraña y empujar al espectador hacia el temor del futuro: “Soy feliz”. La felicidad sólo es posible en la aceptación del sufrimiento pues debemos hacer el duelo de la Historia vista como avance hacia el progreso[[300]](#footnote-300).

En consecuencia, el grotesco meyerholdiano es profundamente diferente al grotesco grifferiano pues las dos expresiones teatrales de estos autores pertenecen a dos épocas distintas, a dos realidades geopolíticas diferentes, porque también, entre Meyerhold y Ramón Griffero, tuvieron lugar la Segunda Guerra Mundial, la Guerra Fría, la Dictadura Militar en Chile. Arrojados hacia la incomodidad y abandonados por los juegos escénicos contradictorios a la inquietud, los espectadores que son confrontados al grotesco deben, o reactivar la Historia impulsando el movimiento hacia una sociedad socialista más justa y no corrupta, hacia el internacionalismo (Meyerhold), o aceptar la idea de que la Historia está bloqueada, que no avanza más hacia el progreso y que la felicidad en ella es imposible (Ramón Griffero).

1. Posmodernidad contra modernidad

Lejos de andar revoloteando, en la calle, esperando que la urgencia les dé la inspiración creadora, Meyerhold, Fassbinder y Ramón Griffero trabajaron enormemente (sobre ellos mismos, con el mundo, con la tradición teatral, artística, cinematográfica), tallaron una a una, con sus propias manos, las piedras necesarias para la edificación de su templo teatral personal: Meyerhold en torno a una forma en movimiento llegando a la cima del grotesco y luego abriéndose, Fassbinder a través de la creación de un teatro denunciador de los efectos perversos de la civilización de la razón y de su lenguaje, y Ramón Griffero prolongando el grotesco de Meyerhold en las condiciones de una historia bloqueada. Ahora identificaré hasta qué punto Meyerhold, aislado de los otros dos autores, se encuentra en un periodo histórico destituido por la posmodernidad a la cual nos llevan, en Alemania, Fassbinder y el teatro “post-brechtiano” (Barthes) y en Chile, Ramón Griffero y el Teatro Fin de Siglo.

1. Fassbinder-Griffero: “Deconstrucción” y “posmodernidad”. Dos obras de demolición.

Auguste Compte, continuando la línea de Descartes creaba, con el positivismo, una filosofía fundada en las leyes de un progreso humano. Pero cuando la historia devoró el progreso y lo redujo a nada, la modernidad como expansión infinita se desploma. Es lo que separa a Meyerhold de los autores vanguardistas post Segunda Guerra Mundial. La posmodernidad proclama el fin de la Historia y reconsidera, en el teatro, las estructuras dramáticas.

Fassbinder, al destruir el discurso filosófico occidental heredado de la modernidad, se vuelve posmoderno. En su obra la historia también ha terminado. Ya no avanza más hacia el progreso humano. Fassbinder opera un viraje post-brechtiano. Su obra teatral más importante (se detiene en la primera mitad de los años 70) habrá sido sin duda la siguiente: la destrucción del “mito 68”. Para llevar a cabo esta destrucción, Fassbinder habrá sabiamente puesto en marcha un teatro ateo y blasfemo, al mismo tiempo que un teatro de la denuncia de la fórmula de la “crueldad”. Una vez más, a través de estos dos puntos, pondré en evidencia el anticonformismo absoluto de Fassbinder. En primer lugar, Fassbinder desacredita la religión y la utiliza. La desacredita especialmente en su obra *Preparadise Sorry now,* en la cual la asocia al sadomasoquismo. Empecemos por citar a Fassbinder, quien exhibe la estructura de su obra, estructura que nos ilustra el desarrollo de la actuación:

La obra se compone de cuatro grupos de materiales:

15 contras: escenas relativas al comportamiento facistoide fundamental en la vida cotidiana, en cada una de las cuales dos personas obran contra una tercera,

6 relatos relativos a la pareja criminal Ian Brady y Myra Hinley,

9 *pas de deux:* diálogos ficticios de la pareja criminal,

9 liturgias: evocaciones textuales del culto y de la liturgia del canibalismo[[301]](#footnote-301)

“A través de citas a textos litúrgicos”, Fassbinder acomete contra la religión católica y en particular contra “aquellos que viven en el pre-paraíso, donde las frustraciones y el *comportamiento de orientación fascista* (Fassbinder) al igual que el sufrimiento de las víctimas son legitimados por la “institución[[302]](#footnote-302)”. En esta obra, se pueden leer textos de carácter religioso que revelan hasta qué punto la religión está asimilada al canibalismo oficial:

Desnudad al viejo hombre y vestid al hombre nuevo. Sed la ofrenda sacrificada a vuestro Señor, purificada no por la sangre del macho cabrío y de los toros sino por la de Cristo. Comed su carne y bebed su sangre y viviréis eternamente[[303]](#footnote-303)

Esta religión, que no es más que el canibalismo institucionalizado, y la marca de las sociedades más atrasadas (por ser civilizadas), es posible instrumentalizarla con fines deformadores. En *Libertad en Bremen,* el heroísmo de Geesche se encuentra justamente en esa deformación que ella opera sirviéndose de las creencias tradicionales para legitimar sus asesinatos y la manera en la que participa en la destrucción de ese mundo de valores muertos. Después de haber matado a varias personas de su entorno, Geesche canta una canción religiosa delante de su crucifijo: “solamente, aquí, la religión no aparece ya como una de las fuentes del sadismo y del masoquismo cotidianos en general, sino que Geesche la vuelve contra su entorno social[[304]](#footnote-304)”. Geesche no hace más que trasladar el canibalismo de lo simbólico a lo efectivo. Ella asesina y alimenta su libertad con sus crímenes, ofreciéndoles a sus víctimas, de paso, la liberación. El trabajo de Fassbinder apunta pues a tomar *deliberadamente* al pie de la letra los textos litúrgicos, atacando a la religión de manera frontal, en todo lo que tiene de bárbara e inhumana. En consecuencia, para Geesche, “la convicción de que el más allá es el reino de la libertad le facilita la tentativa de liberarse en este mundo matando a su marido, sus amigos[[305]](#footnote-305)”.

En segundo lugar, si volvemos a *Preparadise sorry now,* notamos que es una obra de elogio al libertinaje y de la liberación de los cuerpos, de las costumbres, de las pulsiones… en apariencia al menos. Efectivamente, el hilo de Ariadna de la obra está constituido por la historia de Ian Brady y de Myra Hindley, quienes asesinan salvajemente, violan, quienes siembran el furor en el mundo de inocencia por el simple placer del mal y el deleite macabro. La obra empieza con una secuencia narrativa titulada “Ian Brady I” y se cierra en otra titulada “Ian Brady VI[[306]](#footnote-306)”. En la primera secuencia narrativa, nos enteramos que unos compañeros de colegio le quitan violentamente sus calzoncillos a Ian Brady quien se inicia en el mal y en la transgresión; en el último pasaje del texto, el personaje pasa de lo real a lo simbólico (el movimiento contrario al que hace Fassbinder cuando le arranca a los textos litúrgicos su valor simbólico para transformarlos en textos que valoran *realmente* el canibalismo), de la violencia de los actos a la violencia de las palabras: “La vida recobra una línea directriz cuando Ian, más por un descuido que otra cosa, compra un libro que lo calma y lo fascina: *Justina o los infortunios de la virtud* del Marqués de Sade[[307]](#footnote-307).”

*Preparadise sorry now* es una obra que no hace distinción entre las esferas del símbolo y las de lo real. Incluso en potencia, un crimen sigue siendo un crimen y el hombre es criminal. Por lo demás, por su título, este texto se opone al *Paradise now* creado por el *Living Theatre* en 1968 – obra altamente subversiva en donde el paraíso estaba asociado al mal, al goce instantáneo, a la liberación de los instintos, a los retozos colectivos. Para Fassbinder, ese paraíso es tan ridículo e inexistente como el que prometen las religiones. Es una impostura que no tiene otro efecto que el de desviar al teatro de su verdadera tarea, que es la de destruir la sociedad burguesa. En ese sentido, Fassbinder sigue siendo anticonformista hasta el final: sí a un teatro artaudiano, sí a un teatro de la crueldad pero no antes de haber destruido la sociedad burguesa. Así, Fassbinder liquida la herencia de mayo del 68 y rechaza cualquier forma de paternidad.

Ramón Griffero representa la posmodernidad sudamericana en el teatro. Su obra *Cinema-Uttopia* es la primera obra considerada como posmoderna en Sudamérica. Esta posmodernidad ya no tiene sólo el sentido de “fin de la Historia”: ésta no solamente quiebra el mito del progreso, pero además, quiebra las categorías teatrales existentes que encasillan al teatro. Ella “quiebra los modelos” del teatro clásico. Es lo que dijo Griffero cuando le pregunté sobre el carácter posmoderno de su teatro (ver cita más adelante). En su artículo “lenguaje de imágenes” antes mencionado, Alfonso de Toro hace un paralelo entre Ramón Griffero y Alberto Kurapel[[308]](#footnote-308), para quien un espectáculo es “un proceso donde el azar, el collage, la música, el cine, el vídeo, la canción, etc. Tienen un papel fundamental[[309]](#footnote-309)”. La posmodernidad en el teatro mezcla todas las expresiones artísticas, todos los medios y la de Ramón Griffero propone así (es lo que podría desconcertarnos en la construcción de una hiperrealidad que nos hace oscilar entre dimensiones diferentes, entre planos narrativos múltiples y contradictorios) al espectador un mensaje diversificado en un mundo donde la diferencia se ha vuelto un problema mayor. Existen, según Alfonso de Toro, “tres bases que condicionan el pensamiento, el sentir y la producción posmoderna como fenómeno universal: de la ‘*memoria*’ (‘Erinnerung’), de la ‘*Elaboración’* (‘*Verarbeitung’*) y de la ‘*Perlaboración’* (Verwindung’)[[310]](#footnote-310)”. Estas tres bases reconstruyen las tres etapas del proceso de creación posmoderna; esta creación está ligada a una tradición a la cual se refiere y que lleva como “Memoria”, tradición a la cual recompone a partir de una visión artística y filosófica personal (que remite al autor o al creador)- y que recompone en la “Elaboración”. Esta Elaboración encuentra verdaderamente su sentido en la “Perlaboración”, que es el momento en el cual las diferentes influencias del arte actual se encuentran, recolectadas para venir a informar el material creativo y dar un color original al conjunto. Esta “Perlaboración” es un redescubrimiento de la categoría del “otro” al interior del arte, una integración de la diferencia en la homogeneidad teatral: la obra posmoderna es así “el resultado de una operación transcultural[[311]](#footnote-311)”. Lo que Ramón Griffero destruye en su teatro es la Unidad. La Unidad de las creencias en un Dios que Nietzsche “mató” y que el personaje de “Él” mata nuevamente, de manera simbólica, en *Fin del Eclipse,* la Unidad en el teatro con estilos y géneros encerrados en frascos y que, en el arte dramático del pasado, no se cruzarían jamás. Y si Ramón Griffero destruye la Unidad, es para redescubrir lo múltiple, -lo que quizás podría permitir luego la recomposición de lo múltiple en una nueva unidad sociocultural y política.

Así, el teatro de Fassbinder es posmoderno, tal como lo era el de Artaud. Es un teatro de la destrucción que Fasbinder empuja a su término al derribar la herencia de mayo del 68. Mientras que Fassbinder hace tabla rasa de todo para quedarse sólo en la resistencia pura, en el rechazo de todo discurso (diferente al discurso negativo de la necesaria destrucción de la sociedad burguesa) y de todo compromiso, Ramón Griffero concibe más la posmodernidad como una obra de destrucción de la Unidad y de liberación de lo múltiple.

1. El (re)descubrimiento del otro: ¿Ariane Mnouchkine o Ramón Griffero?

Si antes he puesto en evidencia hasta qué punto el teatro de Ramón Griffero muestra nuestro encarcelamiento en “marcos de representación”, y hasta qué punto da cuenta de la locura que se ha apoderado de la historia, puedo ahora matizar estas afirmaciones: si Ramón Griffero constata ese encarcelamiento, no lo hace para quedarse en él. Hay, en el Teatro Fin de Siglo, algo que termina y algo que comienza. Lo que termina: la vieja creencia en el progreso humano. Lo que empieza: la puesta en marcha de ficciones aptas para reinventar otros esquemas de pensamiento.

Meyerhold abrió voluntariamente su teatro hacia el futuro, es decir, para que otros prosigan, después de él, sus intuiciones. Junto con Ramón Griffero, Ariane Mnouchkine reivindica su sucesión. Por lo demás, Ramón Griffero considera a ésta última como una artista todavía “moderna”: no habría realizado la mutación teatral exigida para la posmodernidad. En tal caso: ¿se puede ser posmoderno *y* meyerholdiano? Para responder esta pregunta, haré otra pregunta: ¿existe sólo una manera de ser meyerholdiano? ¿Tiene sentido, por lo demás, decirse “meyerholdiano”? Sin duda tiene sentido: se trata de defender la idea humana, el proyecto de reunión de los hombres en torno a solidaridades múltiples, de terminar con el egoísmo y la explotación. Ramón Griffero y Ariane Mnouchkine siguieron ambos uno de los caminos que nos conducen a Meyerhold: el primero lo hace desarrollando más la veta simbolista que se encontraba en gestación en la obra de Meyerhold; la segunda, lo hizo amplificando la veta denunciadora y profundizando del lado de un teatro “humanitario”.

El teatro de Ramón Griffero hace pasar los referentes teatrales por un triple prisma: el de una fase histórica[[312]](#footnote-312) (la sociedad bloqueada, el Carnaval loco, la felicidad imposible), el de una fase poética y finalmente el de una fase social. Si la historia está bloqueada, hay que derribar otras puertas o inventar nuevas herramientas. Ramón Griffero realiza un doble movimiento teatral donde da la muerte y da la vida. En primer lugar, destruye para luego reconstruir. El Fin de Siglo es el fin de las viejas utopías, de utopías muertas. Una utopía, para ser activa, debe estar viva; hay que crear otras utopías (que el comunismo o el socialismo por ejemplo) y darles vida[[313]](#footnote-313). En la obra escrita por Ramón Griffero en Isla Negra en 2003, *Tus deseos en fragmentos,* se opera un trabajo de deshumanización: los personajes son “hablantes[[314]](#footnote-314)”, reducidos así a su voz. Hay como una separación de los cuerpos y las voces; “cada cuerpo asume diferentes voces[[315]](#footnote-315)”: estamos así frente a un teatro de voces, un teatro de la palabra desarticulada. Pero sobre todo, aquello permite insistir en la idea de que todo es interior: vivimos encerrados en nuestro espacio de deseo, en nuestra burbuja cerebral. Volver a un teatro humano significa trabajar sobre el deseo suprimiendo los cuerpos: ¡se trata de una proposición sorprendente, por decir lo menos! Los mismos personajes no son más que entidades abstractas, sólo cuenta lo que pasa en su “museo interno[[316]](#footnote-316)”, es decir que sólo cuenta la manera en que su pasado les hace negociar con el presente. Además, Ramón Griffero dirige (o da cuenta de) la tendencia de los espectadores hacia un trabajo de análisis de los personajes que podría calificarse como trabajo de “turista”. Los espectadores pasean su mirada sobre la escena tal como se pasean en el mundo *explicado* por la palabra de cada “hablante”: es por eso que el personaje de “Tú” remite directamente al espectador, a un espectador tipo. Como “Tú”, que visita a “cada hombre y mujer”, frente a los cuales se detiene “como en un museo”, el espectador busca en el personaje que tiene enfrente sobre las tablas, los secretos de una memoria, la plenitud de una identidad[[317]](#footnote-317). El Teatro Fin de Siglo es pues un teatro poético que aborda el deseo del individuo y lo vierte sobre un escenario donde se encuentra con los deseos de otros individuos, deseos diferentes, deseos amigos o enemigos. Esta vertiente poética de retorno al deseo individual destruye la legitimidad de un teatro que trata de la humanidad en su totalidad, de sus deseos unificados. Sin embargo, sobre estas bases que llamo “poéticas”, ya que desencarnan al personaje para hacer de él una voz –y una voz memorial-, el teatro de Ramón Griffero construye la posibilidad de un espacio en donde los hombres se reencontrarían y se redescubrirían, identificando sus deseos esparcidos por las voces de diferentes “hablantes”. “Dígales […] que mis deseos son sólo fragmentos[[318]](#footnote-318)”, dice “Tú” antes de irse del plató. Así, el camino propuesto por Ramón Griffero para encontrar la humanidad (y Meyerhold) es, paradoxalmente, un camino de deshumanización, que pasa por la elección de “irrupciones conceptuales[[319]](#footnote-319)”.

Ariane Mnouchkine opone a las “irrupciones conceptuales”, irrupciones de rebelión. Es la segunda vía posible y explotada para proseguir las intuiciones meyerholdianas y volver al hombre luego de la tragedia del siglo XX. El espacio de la *Cartoucherie de Vincennes[[320]](#footnote-320),* en donde el Théâtre du Soleil[[321]](#footnote-321) se manifiesta, es un lugar de pasaje, de encuentro, de diálogos, donde las solidaridades se ponen en práctica –como el Trolley fue, en su época, a su manera, un lugar alternativo. En ese lugar, las tradiciones, las culturas, las memorias circulan. El teatro de Ariane Mnouchkine es humanitario[[322]](#footnote-322): y no lo esconde. Tal como lo afirma en *L’art du présent[[323]](#footnote-323),* el objetivo de sus espectáculos, y particularmente del inmenso *Dernier Caravansérail[[324]](#footnote-324),* ha sido siempre de cambiar las representaciones ciudadanas y de luchas contra los prejuicios que manchan la convivencia y conducen al odio. Ariane Mnouchkine admite que “escuchar […] después del *Dernier Caravansérail* [decir a la gente]: ‘Cuando leía los diarios, me decía: ¿pero qué hacen aquí estos refugiados? Ahora no podría volver jamás a hacerme esa pregunta de la misma manera’” le hace creer en las virtudes del arte dramático y especialmente en la virtud unitaria de la reunión, de la “fraternidad de la duda, de la interrogación[[325]](#footnote-325)”. Desde ese punto de vista, Ariane Mnouchkine cambia las representaciones del presente no con un discurso posmoderno sino con prácticas militantes y una actuación centrada en los testimonios de la memoria, la velocidad y la urgencia. Queriendo “contribuir activamente a la renovación del arte teatral […] [sin] querer tomar un lugar en la institución[[326]](#footnote-326)”, el teatro de Ariane Mnouchkine es igualmente diferente al de Ramón Griffero en tanto no se dice solamente “querer” ser autónomo, lo es en los actos, puesto que no recibe ninguna ayuda pública (conocidas son las quejas continuas de Ariane Mnouchkine en cuanto a sus finanzas). El riesgo que corre el teatro de Ramón Griffero al elegir más bien una vía poética que militante, es el del aburguesamiento.

En consecuencia, hay dos caminos posibles para volver al otro, al hombre: el camino grifferiano de la deshumanización o el mnouchkiano, de la repartición solidaria y de las experiencias teatrales de militancia.

**CONCLUSION PARCIAL**

Este segundo capítulo nos permitió profundizar en la reflexión sobre los diferentes rostros y funciones del teatro de vanguardia en el siglo XX. Nos ha permitido observar hasta qué punto los tres teatros estudiados se estrellaron contra la violencia de la historia, hasta qué punto vieron sus ilusiones sobre el progreso humano y el progreso del pueblo desmanteladas por la dictaduras o las derechas triunfantes, por el dinero y los carros blindados. Los teatros de Meyerhold y Ramón Griffero debieron deshacerse de una postura de juventud (la ruptura[[327]](#footnote-327)) y optar por la “reconciliación” para no hundirse: la reconciliación con la tradición teatral del principio. Meyerhold, al politizar las obras clásicas, construyó un puente entre la Revolución rusa y el pasado; en cuanto a Fassbinder, él hizo de la historia una plataforma para criticar mejor al capitalismo con motivo de la implementación del diálogo y del debate, del entrecruzamiento de diferentes épocas en escena –no cambió nunca de discurso, no entró jamás en ningún marco o concepción, fuese la que fuese-; en cuanto a Ramón Griffero, si éste se reconcilió con el teatro chileno original, lo hizo para reconciliar a la nación con ella misma y con la idea republicana de un concepto post-dictatorial tenso. Luego, la reconciliación se extiende al recinto teatral mismo y viene a abarcar el presente de la representación: hay que reconciliar o reunir la escena y la sala. Bajo ese punto de vista, Meyerhold concibe toda obra de teatro como algo necesariamente inacabado, inacabado en lo inmediato, terminable en la Historia: eso hace del director un “bosquejador”, un creador a corto plazo de una energía revolucionaria. Al inducir al espectador a fijar sobre las tablas una mirada “del afuera”, Fassbinder se consagró a reconciliar al espectador con su libertad –y en primer lugar, con su libertad crítica- lo que lo diferencia de Meyerhold y de Ramón Griffero en tanto en su teatro, el actor es puesto en falso. Para Ramón Griffero, hoy en día, lo importante es de hacer nacer una nueva sociabilidad a través de lo que Alfonso de Toro llama “la hiperrealidad”. Si se reconcilia al teatro consigo mismo, es fundamental reconciliarlo también con su época. Reconciliarlo con su época, en el siglo XX (y todavía más en el siglo XXI) es, como lo he mostrado, conciliarlo con el cine: no es así por nada que estos tres autores se comprometieron, en un doble movimiento, a la “cineficación” del teatro y a la teatralización del cine.

Además, hemos aprendido a ver las obras de Meyerhold, Fassbinder y Ramón Griffero como obras *estéticamente instaladas:* la de Meyerhold, en un pensamiento teatral del no-sistema, la de Fassbinder en una resistencia sistemática (al poder, al lenguaje, a la ilusión o a la violencia racionalista), la de Ramón Griffero en un retorno a Meyerhold, en una reactivación del grotesco. Meyerhold está aislado estéticamente: de hecho, no vio la Segunda Guerra Mundial, al haber sido asesinado antes. Se quedó entonces en el periodo de la “modernidad” teatral que Fassbinder –quien nace en mayo de 1945- barre con su estilo “tabla rasista” y devastador, con su entusiasmo artístico inagotable. Como Fassbinder, a quien venera como a un maestro, Ramón Griffero trabajó en el sentido de un teatro “posmoderno”, “deconstruccionista”; no obstante, lo hizo abriendo una de las vías que hace posible la continuación del gran sueño meyerholdiano.

1. **¿TRES TEATROS POÉTICOS?**

*¿Bread and roses?[[328]](#footnote-328)*

¿Teatros de la subversión o de la reconciliación? Meyerhold, Fassbinder o Ramón Griffero quisieron ser subversivos, pero entre las intenciones y su realización, está a menudo el abismo del “realismo”: “hay que ser realista”, como se dice, y no todo es realizable en el contexto de una destrucción de la resistencia por los poderes brutales a cargo de la “mantención de la uniformidad”, en el marco de una historia violenta. En la imposibilidad de realizar una subversión inmediata, en su presente, Meyerhold y Ramón Griffero se reservaron unas puertas de salida: desarrollaron (a veces en paralelo a un teatro militante y de propaganda –especialmente en el caso de Meyerhold) elementos para el esbozo de una realidad diferente, el esbozo de un teatro del sueño y de la utopía. En el caso de Fassbinder, él sólo dejó espacio a la crítica acerba y al anticonformismo extremo.

Al conducir al espectador a un terreno que les es propio, en un espacio libre y liberado –liberado de la historia y de un presente sofocante-, el teatro de vanguardia (versión Meyerhold –Ramón Griffero) quizás no ha perdido aún la apuesta; podría simplemente haber repartido las cartas para un nuevo juego cuyas reglas no serán aquéllas dictadas por otros.

1. Meyerhold- Ramón Griffero: el grotesco musical

En el primer capítulo, había reubicado al teatro de vanguardia al centro de sus luchas, identificando sus producciones como continuos llamados al combate, perspectiva que cuestioné después en el segundo capítulo, en el que me esforcé en mostrar cómo el teatro de vanguardia pudo negociar con sus ambiciones “del inicio” y replegarse. En realidad, se vuelve evidente, sin duda, cuando se hace el esfuerzo de considerar las cosas desde una distancia crítica, que los teatros de Meyerhold y de Ramón Griffero buscaron un cambio infinitamente más sutil. Esto, porque sus teatros son fundamentalmente *musicales.* Ellos crearon las condiciones del desdoblamiento de la escena o –digámoslo de forma más técnica- contribuyeron en sus representaciones a hacer replegarse al sintagma (horizontalidad dramática) en el paradigma (verticalidad dramática), liberando así une intensidad secreta que conduce a un anti-wagnerismo en la obra de Meyerhold y a la liberación de melodías del exilio interior en el caso de Ramón Griffero.

1. Meyerhold, el anti-wagneriano

Mientras que en Fassbinder la cuestión de la música se manifiesta más en el ámbito del ritmo que en el de la sinfonía creativa, rompiendo a menudo la dinámica del sentido, mientras que su trabajo teatral más importante remite al tratamiento que él le reserva al lenguaje, en Ramón Griffero se observa una imposición del elemento musical asociado al elemento rítmico, punto que termina de acercarlo a Meyerhold.

Anteriormente, di a conocer la visión grifferiana de una realidad-prisión, de una arte-encajonado que encierra al espectador en rectángulos. Dije que del teatro al cine, pasando por la literatura, todas las artes usan el esquema del rectángulo y de hecho aprisionan al espectador (o al lector) en esquemas cerrados de los cuales es imposible librarse. Un solo arte escapa, no obstante, al formato del rectángulo: la música. Incorpórea, volátil, vertical, puede permitir la evasión del espectador fuera de la realidad y liberarlo *verdaderamente.* La música es apta para terminar con una “rectangularización” de la escena teatral. Es por eso que, sin duda, Meyerhold, “partiendo de Schopenhauer, al que leyeron los simbolistas rusos, […] sabe que la música, por sí misma, no expresa jamás el fenómeno, sino su esencia íntima, que hace, en un teatro de la revelación, sentir lo invisible, escuchar lo indecible[[329]](#footnote-329)”. Eso por eso también que, en su “prefacio” al *Retrato de Dorian Grey,* Oscar Wilde afirma que “desde el punto de vista de la forma, el arquetipo de todas las artes es el arte del músico[[330]](#footnote-330)”. Efectivamente, el arte musical es “arquetipo” en tanto subsume todas las otras artes y consigue poner lo sublime a su alcance. Toca los sentidos sin dejarse capturar; el músico puede, con sus dedos, liberar una vida *posible* y *superior,* y revelar no simplemente la forma de las cosas o la superficie de los seres, sino su esencia. Meyerhold deseaba profundamente, en el ámbito creativo, dar vida a un arte sintético, y el hecho de recurrir, no sólo al cine, sino también a la música y a la pintura es una condición *sine qua non* para que ese proyecto vea la luz en el teatro. Cada parte de la totalidad sintética es, por lo demás, dependiente de las otras, lo que explica que “en *El inspector,* la composición*,* por muy decisiva [que] fuese, no puede separarse de la atmósfera pictórica en la cual está inmersa toda la génesis del espectáculo[[331]](#footnote-331)”. Las dos fuerzas que dan vida, que animan a un espectáculo teatral son, según Meyerhold, la “composición” y el “ritmo”, lo que aclara el rol fundamental que juegan juntos la pintura y la música en la gestación y el buen desarrollo de un trabajo dramático. Por lo demás, cuando jóvenes directores vienen a pedirle consejo a Meyerhold, éste les advierte lo siguiente: “Si ejercitan su imaginación con las obras de los grandes pintores y músicos, entonces el problema que tendrán que resolver será el del descubrimiento de una solución escénica capaz de dar cuenta a la vez de la composición y del ritmo, y su imaginación les indicará el buen camino[[332]](#footnote-332)”. No nos equivocamos pues; el director tiene efectivamente el rol creador, es él quien, con su imaginación, *piensa* la “composición” y el “ritmo” de un espectáculo, frecuentando las obras de “grandes pintores y músicos”. No hay, en consecuencia, ninguna subordinación del teatro a las otras disciplinas, sino una operación de *síntesis creativa*. La música en escena viene a amplificar la actuación, a acelerarla, ralentizarla, a sostener un ritmo, tal como lo observa Béatrice Picon-Vallin quien habla, a propósito de Meyerhold, de “realismo musical”, es decir, de un realismo forjado y autentificado por la música, creado en las brechas rítmicas que ella crea, o quien ve, en el episodio siete del *Inspector,* hasta qué punto “el vals […] sostiene la ascensión gradual de la ebriedad de Khlestakov y su delirio, sus mentiras[[333]](#footnote-333)”. Necesario en el teatro, el ritmo es pues creado por la música y es él quien anima la escena y autentifica el realismo que allí se da. Dicho de otro modo, la música viene a socorrer al teatro, o lo respalda en un proceso cuyo fin es la revelación, o el descubrimiento, de una verdad teatral, verdad teatral que es la esencia (necesariamente invisible) de la representación. Béatrice Picon-Vallin lo dice mejor: “el ritmo todopoderoso [es por sí solo] capaz de infundir a la escena una vida radicalmente diferente a la cotidiana, [y] de hacer despertar la verdad teatral[[334]](#footnote-334)”. Inventor de una estética grotesca de la diferencia, Meyerhold choca al espectador, lo conmueve, es decir, lo hace reaccionar, lo incita a inquietarse y le impone la necesidad de cuestionarse: al respecto, si se opera la diferencia en la representación, se opera igualmente también en la producción de sentido. El sentido entregado por las representaciones meyerholdianas es siempre conflictivo[[335]](#footnote-335). ¿A qué se debe eso? Se debe a que la música, volátil, se separa de la actuación al mismo tiempo que la justifica y la condiciona. Y aquélla se separa de la actuación para suspenderse en los aires y abrir un cielo teatral –lo que Béatrice Picon-Vallin llama “verdad teatral”- que desdobla la escena y el sentido. Es esta diferencia entre un sentido horizontal y otro vertical la que constituye el verdadero “grotesco” meyerholdiano; y si *El inspector* revolucionó la historia del arte dramático, es porque propuso un sentido horizontal (crítica a una sociedad corrupta) *separado* del sentido vertical que emergió de una “música secreta[[336]](#footnote-336)” y que reveló la imagen esencial de la sociedad y la verdad del ser. Dicho de otro modo, existe la posibilidad de extraer de la obra de Meyerhold tanto un sentido metafísico y espiritual, como social: es en ese sentido que su teatro quedó como una interrogante, quedó “abierto”. Así, lejos de unificarlos, la música viene a desdoblar la escena y el sentido. Es posible de entender mejor porque “si pertenece a la música, el ritmo en la obra de Meyerhold remite también, de manera más amplia, a la noción de conflicto que caracteriza la relación de todos los elementos de su teatro[[337]](#footnote-337)”. Vuelvo así a lo que buscaba poner en evidencia: *al escoger una estética de la diferencia, Meyerhold rechaza la herencia wagneriana del equilibrio.* La música es desequilibrio pues la historia ha desordenado *profundamente* al mundo. El teatro está obligado a proponer una nueva “música de las esferas” anti-Heracliteana y anti-Wagneriana, la cual sería testigo del desorden del mundo y ratificaría la “muerte de Dios” según la expresión de Nietzsche. Lo que afirmo aquí es corroborado por Béatrice Picon-Vallin, para quien, “si el wagnerismo es una fuente, Meyerhold evoluciona respecto a él”. En *Orfeo* (1913), “el actor farsante” rompe “al interior de la escena […] la síntesis del sonido, del color y del movimiento, [que produce una] belleza harmoniosa”, lo que desmantela “la celebración del mito” y orienta a la obra del lado de la “denuncia[[338]](#footnote-338)”. El teatro de Meyerhold es pues grotesco sobre todo ya que desdobla el sentido a través del uso de una música disarmónica y anti-wagneriana, una nueva “música de las esferas” que corresponde a la expresión de un mundo golpeado por el desamparo y abandonado a las eventualidades de la historia.

1. Ramón Griffero, o las melodías del exilio.

La música puede trascender el formato rectangular para liberar al espectador en el ámbito espiritual de una verticalidad que se abre. En el caso de Ramón Griffero, una vez más la diferencia domina: horizontalmente, su arte dramático desarrolla una música popular que tiene como función dar a escuchar los sueños de los pueblos; pero, verticalmente, esta misma música da cuenta del exilio interior como única utopía vivida. Dicho de otro modo, en la obra de Ramón Griffero, la música ya no habla más del universo cósmico –como en el caso de Meyerhold- sino de los universos interiores de los individuos; ya no narra la planificación y el desorden sino el arraigo y el desarraigo, o es más: lo universal a través de lo particular (verdadera clave del grotesco grifferiano).

En primer lugar, Ramón Griffero trabaja para dar cuenta de las esperanzas populares tal y como se encarnan a través de la historia. Su teatro es un teatro de fin de siglo que reivindica ante todo la necesidad de una reapropiación de los modelos y de un balance sobre el hombre. El dramaturgo y director chileno entendió que, luego de un siglo XX que fue caótico y además la ocasión de un descubrimiento del hombre de su esquizofrenia (a la vez humana e inhumana, y por tanto libre), el teatro no podría avanzar más o relanzarse sin un balance. El mismo lo firma en *Resistencia y poder:*

El fin de milenio […] arguye que entramos en una nueva Edad Media donde la unidimensionalidad vuelve a reinar (el efecto de globalización), o bien que estamos en un renacimiento que recodifica todos los referentes culturales anteriores para reelaborarlos, descubriendo en todas las manifestaciones fragmentos de nuestras expresiones imaginarias[[339]](#footnote-339)

En el marco del fin de siglo (y del fin de milenio), el retorno a las raíces es capital y doble: es un retorno a las raíces históricas (nacionales) y retorno a las raíces simbólicas (las del patrimonio de la humanidad: las grandes utopías colectivas expresadas en la Biblia). Así, por un lado, la nación chilena lleva consigo una expresión popular a la cual es sensible Ramón Griffero. Si uno se limita al análisis de la obra *Chile Bi200,* es posible notar que la música compuesta por Alejandro Miranda es lo que liga las diferentes escenas, al traducir el alborozo popular; además, al usar la rima de Juan Bautista Peralta, insiste en el aumento de las insurrecciones, se pone del lado del pueblo. Es una escritura que da cuenta de los ímpetus obreros que atravesaron la historia y la evolución del Chile independiente. Esta obra expresa una historia nacional desde un doble punto de vista: de un punto de vista teatral y de otro popular[[340]](#footnote-340). No obstante, esa postura debe ser comprendida en una estética que, como la de Meyerhold, se revela contrapuntística: en efecto, es negada a nivel de la obra por el retorno constante al motivo nostálgico del “fin de las utopías”. Así, en la puesta en escena de *Cinema-utoppia,* reestrenada en enero de 2010 en Santiago, y a la cual asistí, pude comprobar hasta qué punto la música[[341]](#footnote-341) subrayaba la muerte de las ilusiones de todo un pueblo. A través de la película *Utoppia* a la cual asisten, los espectadores en la sala preparada en escena (es decir los actores en los asientos plegables), habían aprendido, a lo largo de las sesiones, a conocerse, habían encontrado en ese microcosmos del cine un consuelo, una agrupación, el esbozo de una reconciliación, de una unidad. Pero cuando la película llega a su fin, cuando unos y otros se dispersan, el corazón petrificado en el dolor, la pena nostálgica, mientras que el acomodador se prepara a reordenar la sala, uno de los espectadores (Arturo) le hace entender que eso es inútil porque el final de las utopías sella también el fin de esos pequeños placeres. He aquí cómo se desarrolla ese diálogo:

**ARTURO:**

¿Que estás haciendo ahora? ¿Un sorbo? No podía irme así no más, sin despedirme.

**EL ACOMODADOR:**

¿Y no va a venir mañana? si todavía no termina.

**ARTURO:**

Para mí, ya termino. El fin de utoppia es como mi propio fin. ¿Para qué repetirme el plato[[342]](#footnote-342)

Luego de esta conversación, emergía una música particularmente melancólica, tan desgarradora que resonaba con una fuerza insospechada: se puede imaginar hasta qué punto, en la sala de teatro, los espectadores chilenos podían sentir la fuerza de ese eco. El día de la representación, los estremecimientos se apoderaban del auditorio completo. Esos estremecimientos eran el efecto de las intensidades interiores liberadas por la música. La función de ésta no era de producir una emoción que el texto fuera incapaz de hacer brotar, sino de completar el texto mismo, de desdoblarlo en el modo de una verticalidad que se abre –la del sentimiento. En consecuencia, de *Chile BI200* a *Cinema-Utoppia,* las ilusiones se representan como barridas por una historia que desemboca en la dictadura, la violencia, la aniquilación de la utopía colectiva del socialismo. Por otro lado, el teatro de Ramón Griffero vuelve a las raíces simbólicas de la humanidad. Su obra *Fin del eclipse* es un balance bastante eficaz desde ese punto de vista, puesto que representa a la vez el desgarro apocalíptico de nuestra época (atrapada entre la razón y la sinrazón), y se ríe de la separación entre teatro y la realidad, que hace difícil la contaminación del primero sobre la segunda (“Adoro las balas de la ficción, ya que jamás mancharon de sangre el escenario[[343]](#footnote-343)”); pero sobre todo, se inicia con el recuerdo del nacimiento milagroso de un “Cristo”. En la obra, tal y como fue montada por Ramón Griffero en 2007, todo empieza con en el misterio y el triunfo. El misterio en primer lugar, pues el decorado que se ubica al frente de los espectadores es un escenario que se eleva sobre el escenario y al interior del cual colores tales como el violeta o el amarillo se funden en un gran triángulo. En ese triángulo, una mujer imponente habla con voz profética a un hombre acurrucado sobre sí mismo, como en gestación. La didascalia al inicio del texto es bastante clarificadora: “*Un telón pintado rasgado, tras el rasgado el cuerpo desnudo. Ella dibujando un vestuario sobre el cuerpo de él[[344]](#footnote-344)”*. Este alumbramiento extraño es apoyado o acompañado por una música triunfal, solemne, que parece situar la obra en la órbita religiosa de la victoria. De igual manera, en la versión de 2005 de *Éxtasis o la senda de la santidad,* cuando Esteban fallece al final de la obra, los cánticos “*inundan el espacio”* y permiten a la madre lanzar la frase del milagro a Andrés: “Apaga las velas Andrés, y pide tres deseos[[345]](#footnote-345)”. Los cánticos celebran de nuevo la victoria y el milagro. El doble camino dibujado por el teatro de Ramón Griffero conduce al sendero de la santidad o bien al del fin de las utopías, que puede desembocar en un renacimiento del siglo XXI. Lo que el uso de la música revela es un grotesco a nivel de la obra, puesto que todos los textos de Ramón Griffero proponen un desdoblamiento crucial: el desdoblamiento de lo particular y el de lo universal. El discurso es doble: a la vez, está arraigado históricamente y remite al mismo tiempo a un “eterno” colectivo, a verdades universales. Es el sentido del artículo de Alfonso de Toro, el cual nos recuerda que “a través de la metáfora, el teatro de Ramón Griffero se lleva a un segundo grado de significación, esto es, a un nivel “secundario modalizante” que supera el localismo y universaliza el mensaje[[346]](#footnote-346)”. Efectivamente, ya sea cuestión del fin de la utopía socialista chilena (*Chile BI200* y *Cinema-Utoppia*), o de la representación en escena de un camino que lleve a la “Santidad” (desde la historia de un chileno viviendo en el siglo XX), estamos continuamente en el modelo de una horizontalidad (o localismo) que se repliega en el paradigma vertical (o universalismo) liberado por la música. El grotesco de Ramón Griffero no quiere simplemente redibujar las melodías de una música de las esferas contemporáneas que narre el desastre histórico (Meyerhold) y que correspondería a un discurso de frustración en cuanto al fracaso de un teatro victima de la represión del poder, sino que quiere (horizontalmente) crear las condiciones de emergencia de una sociabilidad renovada, sincera (unión de la escena y la sala en la reconciliación nacional) y trata, verticalmente, de volver a dar una unidad rítmica a los grandes sueños humanos esparcidos en las melodías del exilio interior.

Así, se trata de un “grotesco musical” que atestigua del desdoblamiento de las escenas de Meyerhold y de Ramón Griffero, del doble sentido que ellas producen, identificable según el modelo de una horizontalidad destinada a replegarse en la verticalidad que despliega la música.

1. **La imaginación al poder**

La vanguardia teatral, tal y como toma forma en los teatros de Meyerhold y Ramón Griffero, no tiene nada de marcial, es un llamado a los poderes de la escritura, de la actuación y del imaginario; más que hacer triunfar una concepción de lo real sobre otra, los teatros de Meyerhold y Griffero sellaron el triunfo de la imaginación sobre la razón, cuestionaron, a través de la herramienta de las utopías y las ficciones, el presente[[347]](#footnote-347). La utopía es una herramienta. Aquélla fue, de Tomás Moro a Anatole France, pasando por Voltaire, un medio de proyectarse en una urbe imaginaria e ideal, y así de reexaminar la evidencia de los regímenes políticos, de denunciar sus imperfecciones. Esta utopía puede ser prospectiva o nostálgica, según el caso. En Meyerhold, invadido por la efervescencia revolucionaria y la creencia en la posibilidad de construcción de un nuevo orden fundado en la justicia terrestre y el igualitarismo, la utopía es prospectiva. En cambio, Fassbinder, luego de la debacle hitleriana, es amargo: no cree posible que algo nazca de las luchas institucionales[[348]](#footnote-348). Es por eso que se repliega en el cine, en el cual encuentra una verdadera familia, como decía a menudo, es por eso que se repliega en una utopía nostálgica y rechaza absolutamente la poesía. La imaginación al poder es una impostura, un mito que tiene una vida difícil. Ramón Griffero, siguiendo los parámetros de la posmodernidad, quiere trasladar los esfuerzos teatrales de la utopía a las ficciones.

1. Meyerhold-Mayakovski o la utopía prospectiva

Meyerhold, feroz opositor del naturalismo, en un principio hizo de su teatro un espacio dedicado al simbolismo, al misterio. Luego de Schopenhauer, reafirmó “el poder del Misterio”. Para él, “a todas luces, el teatro naturalista niega al espectador la capacidad de completar el dibujo y de soñar como puede hacerlo cuando escucha música”. Inmediatamente después de sus reflexiones, Meyerhold recuerda el tratamiento espacial y las opciones tomadas durante el montaje de la obra *Cerca del monasterio* de Yartsev[[349]](#footnote-349), organizado por el Teatro de Arte de Moscú. Recuerda hasta qué punto “el Misterio, [en esta obra], posey[ó] a los espectadores, [atrayéndolos] al mundo de los sueños”. Tal como dice, siempre a propósito de *Cerca del monasterio:*

En el primer acto, que se desarrolla en el salón de huéspedes, se escucha el sonido apacible de las campanas de la víspera. El decorado no incluye ventanas pero, con el sonido que proviene del campanario del monasterio, el espectador se imagina el patio, lleno de bloques de nieve azulada, de pinos como en un cuadro de Nesterov, los pequeños caminos frecuentados de una celda a la otra, las cúpulas de oro de la iglesia; unos verán ese cuadro, otros imaginarán uno diferente, para un tercero, se tratará de algo nuevamente diferente[[350]](#footnote-350)

Así, el director no impone un decorado, no tiene una respuesta, sólo sugiere el esbozo de un “dibujo”, que el espectador está en capacidad, es más, debe estar en capacidad, de completar. En la misma línea de *Las albas* (1920) y del *Misterio Bufo* (1918 y luego 1921), Meyerhold y Mayakovski colaboran en dos obras capitales, *La chinche* (publicada en 1921, representada durante la temporada 1928-1929) y *El baño* (1930), obras que atacan a la NEP y a la burocracia. Estas obras llevan a cabo “una reflexión sobre la utopía fundadora del movimiento comunista[[351]](#footnote-351)”. *La chinche* pone en escena la suerte de Prissypkine, comunista reconvertido por la NEP que encontró la muerte en el incendio de un edificio en donde participaba de un banquete mundano. Transformado en un bloque de hielo, es revivido gracias al progreso de la ciencia en 1979, es decir cincuenta años después, y se ve arrojado violentamente a la sociedad del comunismo realizado. Esa es la fábula. Las fuerzas sugestivas de la música y del decorado se aprovechan para subrayar la diferencia entre “dos mundos”: el mundo de la “triste realidad” y el de la “utopía realizada”. Dmitri Shostakóvich[[352]](#footnote-352), a través de una composición musical de “función expresiva […] subraya el contraste entre estos dos mundos”. Tal como lo recuerda Gérard Abensour, la primera parte “realista” se construye a partir de los decorados realizados por los Kukriniksi[[353]](#footnote-353), mientras que “la visión utópica es confiada al célebre artista constructivista Ródchenko[[354]](#footnote-354)”. En consecuencia, el constructivismo se usa aquí para instalar y legitimar la utopía prospectiva que muestra lo que debería o podría ser una sociedad donde el *verdadero* comunismo sería implantado y que lo hace para denunciar el comunismo *del presente*, tal y como lo instalaron los burócratas al poder. Pero, como “Mayakovski invierte las perspectivas mostrando que el proyecto revolucionario que se atribuye la sociedad soviética no tiene sentido sin un objetivo utópico”, defiende también la idea de que la utopía no es nada sin un objetivo humano. Antes de pensar la sociedad, hay que pensar al hombre; si no, el riesgo que se corre es de permanecer abstracto y de equivocarse. A raíz de que la utopía *realizada* pierde su alejamiento misterioso y por sobre todo, ha favorecido las ideas sin encarnarlas en el hombre, Prissypkine “termina por aparecer como el sólo humano en este mundo lunar, [este] anti-mundo[[355]](#footnote-355)”. Esto explica también por qué “acepta con mucho gusto de que lo encierren en el jardín zoológico donde servirá de hábitat a una chinche, insecto que simbolizaba todas las taras de la Rusia antigua[[356]](#footnote-356)”. Al final de la obra, volteándose al público, Prissypkine pide la ayuda de los “ciudadanos”, sus “hermanos”, y se lamenta: “¡Vengan a encontrarme! ¿Por qué debo sufrir?[[357]](#footnote-357)”. La crítica es pues doble: es una crítica a la sociedad del presente, y es una crítica cuya función es de revelar la utopía como algo que cuestiona, que es prospectiva y no como modelo de una “sociedad realizada”; a esta utopía habría que darle un cuerpo humano, ya que el hombre está al origen de todo y debe ser el fundamento del comunismo.

En *El baño,* los temas se han modificado. Hemos pasado del elemento fuego al elemento agua, ambos purificadores; principalmente, el hombre ya no es lanzado al mundo del futuro, sino una representante (¡una mujer, pues!) del mundo del futuro (La Mujer Fosforescente), quien visita a los rusos para reencaminarlos. Todo esto, gracias a la invención de una máquina para viajar en el tiempo llevada a cabo por un “joven comunista llamado Velocipedkine[[358]](#footnote-358)”. El cambio en relación a las obras de fines del año diez e inicios del veinte es igualmente ideológico: “es significativo ver que los explotadores, que en el *Misterio Bufo*  eran los “capitalistas”, son ahora los comunistas acérrimos[[359]](#footnote-359)”. Si *La chinche* apelaba a un retorno al hombre, *El baño* preconiza un retorno a los ideales simples. Es lo que sugiere Gérard Abensour en el análisis que propone de la obra, ya que recuerda el “programa de una luminosa simplicidad [que] la Mujer Fosforescente, proveniente del año 2030, expone[[360]](#footnote-360)”. Por lo demás, Meyerhold y Mayakovski consolidaron su amistad, después de la revolución rusa, en torno a una inteligencia comunista, a la elección de defensa de la verdad, en torno a la lucidez. En consecuencia, es lógico que “no puedan dejar de ver que la realidad no corresponde más a los ideales proclamados por los bolcheviques antes de su ascensión al poder[[361]](#footnote-361) “. Este primer discurso de sentido (retorno al hombre y a los ideales simples) implica una defensa clara: la de la libertad de expresión tal como la practica el arte de izquierda, la libertad de tener un arte de izquierda que critique los extravíos del poder soviético. Para tomar un ejemplo concluyente, cuando representa al personaje tipo del burócrata (Pobiedonosikov) haciéndose retratar “de cuerpo entero por uno de esos pintores convencionales y pomposos dispuestos a cualquier compromiso”, es muy probable que Mayakovski atacara en realidad al “secretario general del Partido Comunista […] que ama hacerse representar en poses favorecedoras por los pintores oficiales del régimen[[362]](#footnote-362)”. Del mismo modo, Mayakovski ridiculiza la obsesión del personaje principal de “imponer al arte sus exigencias”; lo hace particularmente gracias al recurso de escenas de teatro dentro del teatro, altamente irónicas. Son irónicas pues cuando se oye afirmar a Pobiedonosikov que “el teatro debe ser un divertimento, no un agitador social[[363]](#footnote-363)”, el público evidentemente no simpatiza con esa idea. “Manifiesto a favor del arte de izquierda[[364]](#footnote-364)”, *El baño* es escrita y puesta en escena en un momento de clara tensión, puesto que Stalin aumenta la represión, la censura, y ejerce presión sobre Bulgakov[[365]](#footnote-365); puesto que, además, las críticas llueven sobre un Mayakovski empujado al suicidio. En el momento en que las críticas llovían justamente, Meyerhold, viniendo a socorrer a su amigo, afirmaba que la verdadera fuerza de la obra de Mayakovski residía en “una exhortación desgarradora a proyectarse hacia el futuro, a desbordar de inventiva y a reforzar el sentido de la urgencia[[366]](#footnote-366)”. Proyectarse hacia el futuro para corregir el presente, ese es el objeto de la utopía prospectiva.

1. Fassbinder o la utopía nostálgica

Mientras que Meyerhold “revindic[aba] un teatro [que jugara] un rol activo en la ciudad[[367]](#footnote-367)”, Fassbinder nace en una época donde la amargura domina en las filas de la izquierda. Ya no se trata de revolución ni de cambiar fuera lo que fuera en un sistema que se democratiza, vale decir, que se liberaliza poco a poco. Incluso el comunismo se estalinizó con el tiempo y ya no defiende las ambiciones que anunciaba en sus orígenes. La utopía de Fassbinder no espera nada, está enclaustrada en la nostalgia, bloqueada en el ayer. Me referiré a su obra *Anarquía en Baviera,* la que me permitirá avanzar en mi análisis. Fassbinder califica esta obra como “de ciencia ficción ingenua”: esta mención ya tiene un valor de descrédito a la empresa. Efectivamente, ningún elemento de la obra es atribuible a la ciencia ficción, pues no hace más que concebir imaginariamente un “gobierno” anarquista en Baviera, rápidamente reprimido por el ejército. Ninguna máquina del tiempo, ninguna Mujer Fosforescente, ninguna resurrección: se trata pues simplemente de una utopía. La problemática que se plantea es entonces la siguiente: ¿Esta utopía cuestiona el presente para dinamizarlo? No es seguro, en la medida en que el radicalismo de Fassbinder obstruye la posibilidad de contar con un cambio político –a menos que se trate de hacer tabla rasa. Nada es bueno en esta sociedad de valores muertos. ¿La revolución? Ella misma ha quedado enclaustrada en esquemas “ingenuos” y no ha sabido enfrentar a la fuerza estatal: cada vez, ha sido devorada por las potencias, frente a las cuales no ha podido oponer ninguna resistencia. La obra se presenta como una serie de veinte escenas, que son como guiones cortos bastante divertidos, “montados al estilo de una revista”; lo interesante se encuentra en el epígrafe del programa, difundido por el antiteater. Éste presenta la obra en dos frases bastante claras que dan el tono de ésta: “Unos jóvenes en Baviera provocan una revolución y proclaman la ASB, la Anarquía Socialista de Baviera. Luego de haber sido por un tiempo una Anarquía, la región, que no es defendida militarmente, es ocupada”. Dicho de otro modo, la obra vuelve, teatralmente, al tema del fracaso de las revoluciones, asociando esta “Anarquía” bávara a la ingenuidad de “jóvenes” que no sopesaron todo lo que estaba en juego en su lucha. Así, el recorrido de la obra dibuja las líneas de ese fracaso, los cuestionamientos y los balances que lo acompañan: uno viaja de “La revolución por altoparlante” (título de la tercera escena) a “El gran lamento de las putas” (escena 17), pasando por “El discurso del Gran Presidente” (escena 11). Del entusiasmo ingenuo del “PRESENTADOR” radiofónico que ruega a sus auditores de “ayuda[rlo] […] a abolir, en este pequeño rincón de tierra, la opresión del hombre por el hombre” en el momento en que los revolucionarios, de espaldas al público, aguantan las críticas de las putas que los acusan de haberles “quitado [su] felicidad”, la revolución se ha consumado, no quedando nada más que la decepción y la necesidad de pasar a otra cosa. Los personajes –“Madre de todas las putas”, “Nueva Burocracia” o incluso “Asesino de niños”- son alegorías de la sociedad post mayo del 68, sociedad de todos los vicios y del capitalismo triunfante o incluso de las ruinas del mundo soviético post NEP. La “Nueva Burocracia” repite los errores del estalinismo mientras que el asesino de niños o la madre de todas las putas remiten ambos al malestar existente en una sociedad deteriorada y malvada. En tanto obra “utópica” no obstante, *Anarquía en Baviera* defiende un discurso, discurso divulgado explícitamente en el “programa”: en él, los actores del antiteater afirman oponerse “a una revolución “a la rápida” [y abogar] por un “largo camino”, una revolución en la conciencia de los revolucionarios en primer lugar, y luego en los ciudadanos”. Este “largo camino”, ¿no es, para Fassbinder, un medio para trasladar el problema enmendándose en el presente? En 1974, luego de la protesta generalizada que suscita *La basura, la ciudad y la muerte,* el dramaturgo abandona el teatro para dedicarse plenamente al cine. La utopía representada en *Anarquía en Baviera* se detiene en seco. Uno no puede creer que sea transferible al cine; Fassbinder, en una entrevista con Nicolas Mangue, dirá hasta qué punto el teatro se ha vuelto “elitista”, cada vez más dependiente del financiamiento del Estado. Por sobre todo, distingue el trabajo del director de teatro del trabajo de director de cine, viendo en el primero una “cooperación utopista” mientras que el segundo proviene de una “colaboración de especialistas” en la cual “los técnicos [no se ocupan] de la evolución del tema[[368]](#footnote-368)”. Fassbinder no acompañó hasta el final ni siguió “el largo camino” hacia una revolución que el teatro debía impulsar. Pero, ¿la creía plausible? La utopía que pone de manifiesto es nostálgica en el sentido de que habla de un fracaso, sin reactivar la esperanza en el presente con fuerza suficiente.

Alice Lacharme intentó en 2009 de reanimar la utopía Fassbinderiana, asegurando que no estaba “muerta”. Durante la temporada 2009 del teatro « En scène! » de la ENS-LSH de Lyon (École Normale Supérieure Lettres et Sciences Humaines), montó *Anarquía en Baviera* de Fassbinder, precedida de una obra escrita por ella, titulada *Baobabs,* en donde “enormes baobabs” destruyen una ciudad enteramente abandonada a las ruinas y al desorden. El interés de este trabajo es de integrar la obra de Fassbinder a una fácula que la precede y que proviene “de una forma de ecoterrorismo desonocida”. Alice Lacharme, en su programa, habla de estos jóvenes que hacen revolución evocando el término “baobanarquistas”; estos baobanarquistas hacen un experimento: “una vez la ciudad destruida, ¿puede emerger una vida diferente de los escombros?” El carácter utópico de la obra de Alice Lacharme es evidente ya que parte de una situación loca, de lo más irracional, totalmente inventada para reflexionar sobre las fronteras del extremo, podríamos decir, a partir de un caso límite, excepcional, que obliga a los hombres a ser creativos. La pregunta hecha por Fassbinder, la cual implanta la anarquía en el seno de una sociedad industrial devastada por la urbanización galopante, es desplazada por la joven dramaturga quien despolitiza, en apariencia, el problema: ¿qué sociedad se formará a partir de una anarquía natural? Para concluir el paralelo entre las dos obras, Alice Lacharme muestra que su voluntad era de relacionar dos situaciones donde el descontento asoma, donde la fantasía revolucionaria se vuelve legítima y necesaria: “*Anarquía en Baviera* es también un experimento: en los árboles y/o en Baviera, uno imagina un mundo diferente, un mundo de libertad, y uno se pregunta qué anarquía sería la más susceptible a hacerlo realidad[[369]](#footnote-369)”. ¿Ha sido la utopía realmente reimpulsada? Digamos que tiene el mérito de estar allí. Que tiene el mérito de cuestionar la actualidad, particularmente de poner en escena, de manera cómica, una historia sin pies ni cabeza que resuena en la mente del espectador y que tiene el mérito de llevar a los extremos más hilarantes la propaganda mediática en torno al ecologismo y a todas esas pociones malsanas que nos hacen tragarnos todo el día ya sea en la televisión, la radio o los diarios. Alice Lacharme suprimió la cualidad nostálgica de la obra de Fassbinder, sin hacer de ella un arma de destrucción o de demolición de la sociedad actual; por el contrario, sólo hace de ella un arma de burla.

Hay un tono particular en el texto de Fassbinder. Y es posible notarlo al leer la interesante obra de Michel Henry, *La barbarie* (1988), específicamente, el último capítulo: “La destrucción de la universidad” (*La destruction de l’université*). En este capítulo, Michel Henry analiza los cambios que intervienen poco a poco en el seno de la universidad (contra los cuales la “generación del 68” se alzó dura y dignamente) así como las múltiples tentativas de promover la ciencia contra la filosofía, el aprendizaje contra la inteligencia, de borrar la vida separando las *humanitas* en beneficio de nuevas carreras consideradas como “científicas”. Fassbinder lo percibe también, y hay en sus obras una insurrección contra esta sociedad burguesa y liberal de la muerte que no deja de atacar a la vida; eso explica este ejemplo inquietante en el episodio once de la obra: “Vayan a todas la universidades, no encontrarán profesores que los tengan bajo su tutela, sino grupos de interesados que buscan entre todos penetrar los secretos del saber[[370]](#footnote-370)”. La utopía de Fassbinder es ineficaz pues es nostálgica: se queda confinada en la constatación. Se debe sin duda a que hemos cambiado de época. El error de las revoluciones es quizás haber olvidado al hombre. Sea lo que sea, cuando Fassbinder escribe y trabaja, la época ha cambiado: es necesario encontrar entonces un viraje diferente al del marxismo y del leninismo. Lo que Fassbinder no trazó suficientemente (he ahí la explicación más fiable de su abandono del teatro en beneficio del cine), fue la vía de un teatro nuevo adecuado al nuevo público de esa nueva época: un público de individuos aislados. La vanguardia grifferiana comprendió bien las problemáticas de esa época.

1. Griffero o la transformación: de la utopía a las ficciones

En el mundo del individualismo, del post marxismo-leninismo, de la barbarie hecha civilización, la utopía debe ser despachada en beneficio de la ficción. Es así como Ramón Griffero impuso el viraje posmoderno en el teatro. Es un director que utiliza la ficción, como lo he sugerido repetidas veces. Pero, ¿qué es una ficción? ¿Es una fábula? ¿Una “utopía”? Una serie de distinciones son necesarias. Según Michel Foucault, la fábula es lo que se cuenta, mientras que la ficción es “la trama de las relaciones establecidas, a través del discurso mismo, entre el que habla y lo hablado[[371]](#footnote-371)”. La ficción se encuentra por ende más cerca de la disposición narrativa, de la construcción, de la elección de la estructura. La utopía, es otra cosa: es un tipo de fábula que presenta un lugar que no existe en el tiempo y que puede ser un no-tiempo o un fuera-de-tiempo, incluso un futuro distante.

Dicho de otro modo, Ramón Griffero utiliza la ficción, es decir, entremezcla fábulas diversas, creando así escalas dramáticas que se encajan, regímenes narrativos múltiples que pueden estar cruzados, alternados, cuestionados los unos por los otros. En primer lugar, Ramón Griffero parte de la constatación según la cual la realidad no existe, sino que es reconstruida. Es algo que afirma vigorosamente cuando dice: “percibo nuestro concepto de realidad como simples ficciones de poderes o tan sólo de formas, para hacer sobrevivir un sistema, digamos hoy la democracia[[372]](#footnote-372)”. Ramón Griffero va en el mismo sentido que Jacques Rancière, quien manifiesta: “lo real es siempre objeto de una ficción” y que, siendo así, “es la ficción dominante, la ficción consensuada, que niega su carácter de ficción haciéndose pasar por real y trazando una simple línea divisoria entre la esfera de lo real y la de las representaciones y apariencias, de opiniones y utopías[[373]](#footnote-373)”. Cuando Ramón Griffero pone a los unos sobre los otros en situaciones, fábulas diferentes que, en apariencia, no tienen nada que ver (por ejemplo, en *Fin del eclipse,* señalé que entre las fábulas que van desde Irak hasta Chile pasando por Cuba, realmente no hay un vínculo), estimula al espectador, lo obliga a reconstruir un vínculo invisible, lo conmina a inventar relaciones, causalidades: Ramón Griffero hace el trabajo propio a la ficción según Jacques Rancière, él “cambi[a] las referencias de lo que es visible y enunciable, [hace ver] lo que no había sido visto, [hace ver] de otro modo lo que había sido visto demasiado fácilmente, [relaciona] lo que no había sido relacionado, con el fin de producir rupturas en el tejido sensible de las percepciones y en la dinámica de los afectos[[374]](#footnote-374)”. Lo que hay detrás del teatro de Ramón Griffero es una visión de mundo fundada en el “Sí mismo” y el “Otro”, sobre el “nosotros” exclusivo, sobre el proceso de creación de imperios, de civilizaciones, de Estados. Ramón Griffero destruye así la idea según la cual el amor produce unidad y cohesión: “A partir del amor a mi patria, odio la otra[[375]](#footnote-375)”; recuerda así igualmente hasta qué punto la guerra contra el otro estructura las sociedades, las corporaciones, las instituciones, los hombres, en todas las épocas: “La iglesia definió en su instante quien tenía alma y quién no[[376]](#footnote-376)”. En otras palabras, toda civilización se constituye en torno a un centro (ideológico, político, funcional) y excluye a partir de él. Ramón Griffero agrega de inmediato: “hoy sin duda es la cultura de mercado la que acapara un centro y define a quién no está en ésta[[377]](#footnote-377)”. El dramaturgo chileno tiene por objetivo, al utilizar la ficción en su teatro, de “traslada[r] [(lo que es obra de la ficción, según Jacques Rancière)] el equilibrio de posibles y la redistribución de las capacidades[[378]](#footnote-378)”. ¿Cuál es el sentido de todo esto, sin embargo? Me permito identificar lo que produce y moviliza a la ficción para encontrar la solución: en la página 112 del libro de Rancière, éste nos advierte que, al estudiar la ficción misma, “el problema no es oponer la realidad a sus apariencias”; por el contrario, el problema de la ficción es “construir otras realidades, otras formas de sentido común, es decir otros dispositivos espacio-temporales, otras comunidades de palabras y cosas, de formas y significados”. La ficción es lo que le permite a Ramón Griffero inventar ese nuevo lenguaje teatral que necesita la época, “para no representar como ellos representan, ni ver como ellos ven”. La función del arte según Griffero no es de desplazar el centro sino de descentrarse él mismo, de valorar la diferencia. En la sociedad posmoderna (eso se dibujaba ya en los tiempos de Fassbinder), las minorías se han fragmentado en múltiples reivindicaciones de intereses; es algo que cambia respecto a la época de las revoluciones, donde sólo existía una minoría: el pueblo. Hoy en día, “la creación y el arte […] pueden ser parte de la idealización de la diferencia, al develar los mecanismos de esa misma diferencia”; pero eso crea conflictos y entre “yo” y “el otro” reinando la imposibilidad de un acuerdo. Ramón Griffero presenta un teatro en donde las diferencias y las zonas marginales son puestas en evidencia, un teatro que recrea una realidad en escena a través de la fragmentación socio-temporal y la voluntad de hacer surgir una nueva sociabilidad. La realidad como consenso es un objeto que uno se representa: siempre es reconstruida. Es posible decir lo mismo de la historia y la sociedad, acercándose a los puntos de vista de Michel Henry, para quien “no hay […] ni Historia ni Sociedad, sino solamente “individuos vivientes” cuyo destino es el mismo que el de lo Absoluto, el cual sólo sucede, en tanto subjetividad absoluta, a través de la multiplicidad indefinida de mónadas, de las que es el único fundamento[[379]](#footnote-379)”.

Para concluir, vemos que el teatro de Ramón Griffero es un teatro que expresa no la alteridad radical en una forma militante (Mnouchkine) sino la dialéctica histórica en torno a la cual se construye toda una realidad de poder: la dialéctica entre “yo” y “el otro”. Al prolongar la vanguardia huidobriana, tal como pudo ser concebida al momento de escribir *Altazor,* Ramón Griffero desarrolló un teatro en el cual las fábulas se montan y se desmontan, fábulas al interior de las cuales “cada personaje desarrolla su propio mundo silencioso[[380]](#footnote-380)”. De Huidobro a Ramón Griffero, el tema del viaje se interioriza y el exilio se transforma en una prueba mental, en una realidad imaginaria.

**CONCLUSION PARCIAL**

Teatros “minoritarios[[381]](#footnote-381)”, abiertos, verticales: las proposiciones de Meyerhold y de Ramón Griffero son originales por el uso que hacen del ritmo y de la música, con el objetivo de “desrectangularizar” la escena, de liberar, en el eje paradigmático, intensidades aptas para encantar al espectador y llevarlo a regiones superiores y maravillosas –las regiones del sueño y de lo inmaterial (dimensión poco analizada en la obra de Meyerhold, incluso descartada injustamente por la crítica). Anti wagneriano, Meyerhold hace emerger en escena una nueva “música de las esferas”, que expresa la “muerte de Dios” y el abandono en el que los hombres se encuentran, errantes en un mundo de pesadilla, industrial, urbano, deshumanizado. Se dibujan además las imágenes conflictivas de dos Meyerhold, del Meyerhold judío – angustiado por el devenir del mundo- y del Meyehrold soviético –que afirma con toda claridad sus creencias en la urbe moderna, en el constructivismo. En resumen: doctor Dapertutto[[382]](#footnote-382) versus Meyerhold. En cuanto a Ramón Griffero, éste libera, a través de la dominante musical de su teatro, las esperanzas populares (milenaristas o socialistas). Teatros desdoblados al ser fundamentalmente grotescos, los teatros de Meyerhold y de Ramón Griffero hacen replegar el sintagma en el paradigma, cerrándole la puerta a las interpretaciones definitivas y abriendo su arte a un espacio infinito e invisible. La utopía prospectiva, con la cual Meyerhold y Mayakovski quisieron dar una estocada a las persistentes ideas del viejo mundo y contra la rama resignada o traidora de la izquierda rusa, esa utopía fue triturada por la terrible máquina estaliniana; la posmodernidad, la que es ante todo un “post-Brecht” (y un post-Meyerhold) fue solamente capaz de reactivar la utopía en modo nostálgico (Fassbinder). Sin lugar a dudas, ha llegado el tiempo de repensar otras realidades en el cruce de la fragmentación de lo minoritario en nuestro siglo, ha llegado el tiempo de pasar de las utopías a las ficciones –lo que hace Ramón Griffero al desnudar el ser de toda realidad de poder: la dialéctica entre el “mismo” y el “otro”, que implica sin duda la necesidad de un teatro de la Diferencia.

**CONCLUSIÓN GENERAL**

Los teatros de los tres autores estudiados fueron en primer lugar, minoritarios. Meyerhold cambió completamente la tendencia de su época eligiendo al simbolismo en vez del naturalismo, a Adolphe Appia en vez de Antoine[[383]](#footnote-383), y haciendo, poco a poco, triunfar sus puntos de vista sobre los de Stanislavski; Fassbinder dibujó los contornos de la posmodernidad teatral: pensó un teatro post-Meyerhold, post-Brecht que supiera devolverle al espectador su libertad crítica, negándose, en contra del didactismo del teatro “militante”, de defender o de imponer algún discurso de sentido, fuera el que fuera. Por otro lado, defendió la minoría femenina y valoró la marginalidad a través de su obra, inspirando en esto a Ramón Griffero. Éste último resistió igualmente, durante los años ochenta, defendiendo un teatro de izquierda, “allendista”, homosexual y contestatario en un galpón de Santiago, el Trolley, mientras que el general Pinochet estaba aún en el poder. Finalmente, minoritarios en sus orígenes, los teatros de Meyerhold y de Ramón Griffero lograron difundirse y conquistar un amplio público; el de Fassbinder, en general, sigue siendo poco apreciado.

En los tres casos, en los tres autores, se retranscribe en la escena teatral una Historia de la sangre y la violencia. Tanto para Meyerhold como para Fassbinder y Ramón Griffero, la Historia es un teatro. La evolución de Meyerhold hacia la tragedia da cuenta perfectamente de la evolución de la Historia hacia un desenlace trágico: la Historia es trágica, siempre lo ha sido, y sus guiones se repiten. Así, en la obra de Ramón Griffero y Fassbinder es posible encontrar profundizado el paradigma teatral del verdugo y el mártir (Hitler-Pinochet-Allende). Si la Historia es un teatro, el teatro no es la Historia, y es por eso que el hecho de recurrir a la utopía o a la ficción puede tener por función “transgredir la Historia[[384]](#footnote-384)”, para desembocar en una forma de vida superior o de liberación a través del proyecto. Hay que ir más rápido que la Historia, hay que prever, volverse profeta –como lo es Ramón Griffero, quien crea ficciones que, según él, permitirán al futuro, sin duda, de gestar otro modelo de sociedad, una otra realidad- o bien devolverle al espectador su capacidad imaginativa o estimularla a fin de que encuentre en ella una puerta de salida.

En la introducción señalaba los tres caminos posibles para el “teatro popular”: el teatro-fiesta (Rousseau-Meyerhold-Ramón Griffero), que reconcilia a la gente, produce la unión entre la escena y la sala, o bien los caminos de la educación del espectador (Brecht) o de la subordinación del arte a la política (Piscator). Si se volvió tan difícil encontrar un lugar para Fassbinder en esos esquemas, es porque el dramaturgo y director alemán se niega absolutamente a decir sea lo que sea, quiere simplemente destruir: destruir el modelo vertical de transmisión de conocimiento, destruir el teatro “con un sentido” que impone sus discursos al espectador, y terminar con la sociedad burguesa, su dinero, sus valores muertos, su teatro. ¿No es eso algo que permite justamente darle al espectador un rol más auténtico y absoluto?

Un teatro de vanguardia abandona su carácter minoritario cuando es reconocido; pero cuando es reconocido, su esencia vanguardista se ve afectada, como lo señaló Michel Corvin[[385]](#footnote-385). Por ende, un teatro de vanguardia que no siguiera siendo minoritario estaría condenado a la muerte. ¿Es la vanguardia sólo una etapa que debe ser subsumida por los dramaturgos y directores? Si Fassbinder es el único que no hace un teatro “popular”, ¿no es sólo porque se quedó en la resistencia, la provocación y el rechazo de entrar en cualquier movimiento, sea el que sea?

Para responder a esta pregunta, hay que poner de manifiesto dos ideas que se opusieron a lo largo de este libro: la primera, que presenta al teatro como un arte en sí mismo, que tendría como deber expresar su ser, la teatralidad, y entregarse a la convención pura; la segunda, que compara al teatro con una simple superficie, un espejo que refleja al espectador. Para Fassbinder, el espectador no va al teatro para aprender algo, ni incluso para encontrar una energía, él va al teatro para iniciarse en la libertad, a través de una “mirada del afuera”, un “realismo abierto”. Meyerhold y Ramón Griffero, al pensar al teatro en sí mismo, lo liberan del reino de la novedad: se puede hacer un teatro nuevo, pero debe estar siempre fundado en lo lúdico, en la convención, en ese elemento inamovible que es la teatralidad. En resumen, si el teatro de Fassbinder nos da la impresión de ser siempre huidizo, de no aceptar nada, es sin duda porque no está determinado por nada, que es, en tanto “para-sí-mismo”, una simple fuerza de resistencia y de destrucción, una negatividad; al contrario, los teatros de Meyerhold y de Ramón Griffero tienen raíces, están orientados hacia algo, defienden un ideal.

El teatro de vanguardia, desde Meyerhold, viajó del socialismo al individualismo. Pero no se dirigió a un individualismo exclusivo. En un mundo donde el individuo reivindica sus derechos a la afirmación y la diferencia, el teatro debe re-descubrir al individuo a través de sus aspiraciones, su vida mental. Teatro de la alteridad y de la Diferencia, el teatro de Ramón Griffero es la síntesis lograda del siglo XX: un teatro que conserva el zócalo socialista, la necesidad de compartir, mientras que inscribe el reconocimiento del otro en tanto individuo como condición de la solidaridad. La ecuación no es simple, pues la vanguardia está dividida, su “esencia” es contradictoria. O mejor dicho, su definición es doble. Efectivamente, hay una vanguardia “estética” y una vanguardia “política[[386]](#footnote-386)”. Jacques Rancière lo dice:

Existe la noción topográfica y militar de la fuerza que va a la delantera, que posee la inteligencia del movimiento, resume sus fuerzas, determina el sentido de la evolución histórica y elige las orientaciones políticas subjetivas. […] Y existe esta otra idea de la vanguardia, que se arraiga en la anticipación estética del futuro, según el modelo schilleriano [en la] invención de formas sensibles y de marcos materiales de una vida futura[[387]](#footnote-387).

A través de este libro, he demostrado que la vanguardia meyerholdiana, soviética fracasó en las cárceles estalinianas y los campos de la muerte; la utopía prospectiva se transformó, en la obra de Fassbinder, en una utopía nostálgica, desconectada de todo ideal, teniendo solamente remordimientos y haciendo constantemente el balance del fracaso de las revoluciones- de Baviera o de otra parte. Ramón Griffero, no obstante, luego de la caída del muro de Berlín, supo darle un rumbo a la vanguardia teatral, desplazando a las “utopías”, que habían perdido su poder de proyección, en beneficio de las “ficciones”. Más que imaginar un mundo diferente para el mañana, es posible cuestionar las realidades de poder y de inventar un consenso en torno a una realidad nueva –una realidad que tomaría en cuenta al otro, incluyéndolo en su diferencia, y que haría de la globalización una gran reunión entre los hombres.

**BIBLIOGRAFIA GENERAL[[388]](#footnote-388)**

1. MEYERHOLD
2. Obras montadas por Meyerhold :

* *Las Albas,* montada en 1920, a partir de la obra *Les Aubes* de Emile Verhaeren, 1898.
* *Un puesto lucrativo,* montada en 1921, a partir de la obra *Loups et brebis* de Alexandre Ostrovski, 1875.
* *El bosque*, Alexandre Ostrovski. Montada en 1923 y escrita en 1870. Ver *La forêt*, José Corti, Paris, 1998.
* *La tierra irritada*, 1922. Adaptación de Vsévolod Meyerhold y Sergueï Trétiakov a partir de *La noche* de Marcel Martinet (1921). Ver *Les Temps maudits* seguida de *La Nuit*, Marcel Martinet, Union Générale d’Éditions, Paris, 1975.
* *El mandato,* 1925. Obra escrita por Nicolaï Erdman el mismo año. Versión francesa traducida por Jean-Philippe Jaccard. L’âge d’homme, Paris, 1998.
* Nicolas Gogol, *El inspector*, 1926. Obra publicada en 1836. Versión en francés traducida por Arthur Adamov, L’Arche, Paris, 1989.
* *Le cocu magnifique*, 1928. A partir de Fernand Crommelynck (1920). Ver editorial Labor, Bruxelles, 1987.
* Vladimir Maïakovski, *La chinche*, montada en 1929. Escrita en 1920. Versión en francés traducida por M. Wassiltchikoff, *Théâtre,* Fasquelle, Paris, 1957.
* *El comandante del segundo ejército*, 1929. A partir de la obra homónima de Ilia Selvinski (1928).
* Vladimir Maïakovski, *El baño*, montada en 1930 y publicada en 1929. Ver Vladimir Maïakovski, *Théâtre*, versión francesa traducida por Michel Wassiltchikov, Grasset, Paris, 2003 (nueva edición).
* *La adhesión,* 1933. Novela adaptada en 1932 por Yuri Guerman y Vsévolod Meyerhold.

1. Escritos de Meyerhold :

* *Écrits sur le théâtre I, II, III, IV,* editorial L’âge d’homme, colección « Théâtre années vingt ». Traducción, introducción y notas de Béatrice Picon-Vallin, 1973-1992.

1. Escritos sobre Meyerhold :

* Claudine Amiard-Chevrel, *Le théâtre et le peuple en Russie soviétique, 1917-1930* en *Cahiers du monde russe et soviétique*, vol. 9, 1968.
* Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, ediciones del CNRS, colección « Les voies de la création théâtrale », 1990.
* Béatrice Picon-Vallin, *Encyclopediae Universalis*, Albin Michel, Paris, 2000. Artículo “Meyerhold”.
* Gérard Abensour, *Vsévolod Meyerhold ou l’invention de la mise en scène,* Fayard, 1998.
* Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold*, Routledge, 2003.

1. FASSBINDER
2. Obras montadas y / o escritas por Fassbinder :

* EN ALEMÁN :
* *Das Kaffeehaus (El Café)* (1969), a partir de la obra de Carlo Goldoni.
* *Katzelmacher,* Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1969.
* *Preparadise Sorry Now* (1969), Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1982.
* *Anarchie in Bayern* *(Anarquía en Baviera)* (1969), Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1985.
* *Das brennende Dorf(La aldea en llamas)* (1970), a partir de la obra de Lope de Vega.
* *Bremer Freiheit* *(Libertad en Bremen)* (1971), Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1983.
* *Die Bitteren Tränen der Petra von Kant (Las lágrimas amargas de Petra von Kant)* (1971)*, Der Müll, die Stadt und der Tod*  *(La basura, la ciudad y la muerte)* (1974), Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1986.
* *Blut am Hals der Katze (Sangre en el cuello del gato)* (1971)*,* precedida de *Bremer Freiheit*, Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2003.
* EN FRANCAIS :
* *Le Bouc, Les Larmes amères de Petra von Kant* y *Liberté à Brême*, L’Arche, Paris, 1989. Traducción del alemán : Philippe Ivernel.
* *Gouttes d’eau dans l’océan,* y *Anarchie en Bavière,* L’Arche, Paris, 1987, traducción del alemán de Jean-François Poirier y Christophe Jouanlanne.
* *Les Ordures, la ville et la mort*, 1974.
* *Le Café*, a partir de la obra de Carlo Goldoni (*Le café*)*.* L’Arche, Paris, 1985. Traducción del alemán : Jean-François Poirier.
* *Le village en flammes*, Paris, L’Arche, 1984. Traducción del alemán: Christophe Jouanlanne.
* *Preparadise Sorry Now,* L’Arche, Paris, 1980. Traducción del alemán: Maurice Regnaut.

1. Películas de Fassbinder :

* *Liebe ist kälter als der Tod (El amor es más frío que la muerte)*, 1969.
* *Faustrecht der Freiheit (La ley del más fuerte)*, 1974.
* *Angst vor der angst (Miedo al miedo)*, 1975.
* *Querelle*, 1982. A partir de la obra de Jean Genet.

1. Sobre Fassbinder :

* Norbert Sparrow en *Cinéaste*, VIII/2, otoño 1977.

Nicolas Mangue y Fassbinder en *Cinématographe*, n° 40, octubre 1978.

* Dieter Schidor, *Rainer Werner Fassbinder dreht « Querelle » (Rainer Werner Fassbinder filma « Querelle »),* traducido al francés por Alain Chouchan, Persona, 1982.
* « Dossier dramaturgique » de Jean-Louis Cabet, Jean-Claude Lallias, Yannic Mancel y Michel Vinaver en *Liberté à Brême,* Actes Sud, colección « Répliques », 1994.
* Thomas Elsaesser, *R. W. Fassbinder, un cinéaste d’Allemagne*, ediciones del Centre Pompidou, Paris, 2005, traducción al francés de Christophe Jouanlanne, Pierre Rusch, Jean Torrent. Edición original: Thomas Elsaesser, *Fassbinder’s Germany : History, Identity, Subject*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1996.
* Edición colectiva dirigida por Dominique Bax, *Théâtres au cinéma*, tomo 12, colección Magic Cinéma, Festival de Bobigny, 2001.
* Franca Angelini, traducida por Danièle Aron. Texto crítico sobre la reescritura del *Café* de Goldoni retranscrito en el sitio web siguiente: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/38/Angelini.pdf>, 2003.

Christian Braad Thomsen, *Fassbinder*, 1975. Traducción de Martin Chalmers, *Fassbinder, Life and work of a provocative genius*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2004.

* David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*, Cambridge University Press, 2006.

Eidición colectiva dirigida por Anne Laurent, *Les larmes amères de Petra von Kant,* Maison de la culture d’Amiens, 2009.

* Análisis de la película *El amor es más frío que la muerte*: <http://www.dvdclassik.com/Critiques/coffret-Fassbinder-3-dvd.htm>.

1. RAMON GRIFFERO
2. Obras escritas y montadas par Ramon Griffero :

- Opera pour Un Naufrage (escrita en francés)

* *Altazor Equinoxe* (escrita en francés), 1981, <http://www.griffero.cl/obra2.htm>.
* *Recuerdos del Hombre con su Tortuga , 1983*
* *Historias de un galpón abandonado*, 1984 : <http://www.griffero.cl/obra4.htm>
* *Cinema-utoppia*, 1985 : <http://www.griffero.cl/obra5.htm>
* *99 La Morgue*, 1987 : <http://www.griffero.cl/obra6.htm>
* *Éxtasis o la Senda de la Santidad*, 1993, <http://www.griffero.cl/obra9.htm>.
* *Río abajo*, 1995 : <http://www.griffero.cl/obra12.htm>
* *Sebastopol 1998*
* *Viva La República 1999*
* *Brunch, Almuerzos de mediodía,* 1999, http://www.griffero.cl/obra14.htm
* *Tus deseos en fragmentos,* 2003 : <http://www.griffero.cl/nuevo.htm>
* *Fin del eclipse*, 2007

1. Sobre Ramon Griffero :

– La Dramaturgia del Espacio de Ramón Griffero- Ed. Frontera sur/Teatro del Sur(2011)

- Poeticas de Espacio Escénico—Herbert Jonckers Ed. Frontera Sur (2009)

* Alfonso de Toro, “Poética y practica del teatro de Ramón Griffero. Un lenguaje de imágenes”) :<http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/poetica_practica_griffero.pdf> 1992.
* Juan Andrés Piña, *Veinte años de teatro chileno: 1976-1996*, Ril, 1998.
* Violeta Espinoza Quinlan, *La création de dimensions de réalité et de fiction, analyse des rôles du paratexte, du dialogue et du silence dans six pièces de Ramon Griffero*, memoria presentada en septiembre de 2003 (UFR d’études théâtrales, Sorbonne, Paris III) bajo la dirección de Jean-Pierre Ryngaert : <http://www.griffero.cl/lacreationdedimensions.doc>.
* *Resistencia y poder, Teatro en Chile,* Heidrun Adler y George Woodyard (editores), Sociedad de Teatro y medios de América Latina, Vervuert, 2003.
* Veronica Duarte Loveluck, “Fin del eclipse, ficción e historia”, *Apuntes* n° 129,2007.

Artículo sobre la “dramaturgia del espacio” : <http://cientodiez.cl/revistas/vol03/rectangulo.html>.

1. Textos críticos y entrevistas a Ramon Griffero :

* *Manifiesto como en los viejos tiempos – para un teatro autónomo,* 1985: <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>
* *En la dramaturgia se ve una urgencia de contar Chile desde otro lugar*, <http://www.griffero.cl/entrevistx.htm>. Entrevista realizada por Roberto Careaga y publicada en « El Mostrador », 16 de octubre de 2004.
* Artículos “Meyerhold-Maïakovski“(1994) y « Las ficciones del otro » (2007): <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>.

1. ESCRITOS TEÓRICOS GENERALES SOBRE EL TEATRO

* Constantin Stanislavski, *La formation de l’acteur*, 1926 – Payot, Paris, 1990.
* Constantin Stanislavski, *La construction du personnage*, 1930 – Pygmalion, Paris, 1983.
* Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, 1938 – *Œuvres complètes, IV*, Gallimard, 1964.
* Paul-Louis Mignon, *Les entretiens d’Helsinki ou les tendances du théâtre d’avant-garde dans le monde*, M. Brient, Paris, 1961.
* « Le théâtre d’avant-garde » en *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, p. 81, Michel Corvin, Bordas, Paris, 1995.
* Robert Pignarre en *Encyclopaedia Universalis,* 1995, artículo « Théâtre occidental ».

Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre I, II*, Larousse, Paris, 1997 ; en particular, el artículo de d’A.-M. Gourdon sobre « teatro popular ».

* Roland Barthes, *Écrits sur le théâtre,* Seuil, Paris, 2002.
* Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Flammarion, Paris, 2007.

1. OBRAS TRANSVERSALES

* Victor Hugo, *Théâtre complet I*, la Pléiade.

Guillaume Apollinaire, *Alcools*, Gallimard, Paris, 1913.

Max Jacob, *Le Cornet à dés,* 1917.

* Vicente Huidobro, *Poemas árticos*, 1918, poema titulado « Expres » : <http://www.poemasde.net/expres-vicente-huidobro/>

Henri Michaux, *Lointain intérieur* precedido de *Plume* (1938), Gallimard, 1985.

Hannah Arendt, *The Human Condition*, University of Chicago Press, 1958.

* Marieluise Fleisser, *Avantgarde*, 1963. Traducido por Henri Plard, Minuit, 1981.
* Jacques Derrida, *L’écriture et la différence*, Seuil, 1967.
* Michel Henry, *La Barbarie,* 1987, Grasset.
* Serge Fauchereau, *Moscou, 1900-1930*, Seuil, colección « Du Livre Illustré », 1988.
* Rosalind Krauss, *L’originalité de l’avant-garde et autres mythes modernistes*, traducción de Jean-Pierre Criqui, Macula, colección « Vues », 1993.

Patricio Manns, *El corazon a contraluz,* Emecé, Buenos Aires, 1997.

* Peter Sloterdijk, *Sphären I, II, III,* 1998-2006.
* Henri Meschonnic, *L’utopie du juif*, Desclée de Brouwer, 2001.

Howard Zinn, *A People’s History of the United States*, 1980, Harper Perennial, 2003.

*L’art du présent,* Entrevistas con Fabienne Pascaud, Plon, 2005.

Nicole Brenez, *Cinémas d’avant-garde*, en « Les cahiers du cinéma » (colección « les petits cahiers »), septiembre 2006.

* François-Bernard Huyghe, *Maîtres du faire croire, de la propagande à l’influence*, Vuibert, 2008.
* Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008.
* Vicente José Cociña, *A partir de y no también,* Luciérnaga, Chile, 2009.
* Jesus Manuel Martínez, *Salvador Allende, el hombre que abría las alamedas,* Catalonia, 2009.

1. SITIOS WEB, RECURSOS ELECTRÓNICOS Y VISUALES, ARTÍCULOS GENERALES

* Hans-Jürgen Syberberg, *Hitler, ein film aus deutschland (Hitler, una película de Alemania),* 1977.
* Serge Daney y Yann Lardeau, « Entretiens avec H.-J. Syberberg », *Cahiers du Cinéma*, n° 292, septiembre 1978.
* Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni*, 1978.
* Michel Foucault, « L’arrière-fable », *Dits et écrits I*, Gallimard, Paris, 2001.
* Catherine Richon, « Sexe, histoire et culpabilité », 2003 : <http://www.fluctuat.net/714-Les-Ordures-la-Ville-et-la-Mort-R-W-Fassbinder>
* Artículo de Joël Cramesnil sobre « l’historique de la Cartoucherie » : <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique/l-historique-de-la-cartoucherie>, 2003.
* Programa del montaje de *Anarchie en Bavière* (*Anarquía en Baviera)* de Fassbinder por Alice Lacharme : <http://enscene.ens-lsh.fr/IMG/pdf/BrochureSaison09web.pdf>.

# ÍNDICE

Introducción general p. 4

I ) Tres teatros de vanguardia puestos en jaque por la violencia de la historia p. 12

II ) La reorientación de las vanguardias p. 52

III ) ¿Tres teatros poéticos? p. 96

Conclusión general p. 115

Bibliografía general p. 118

1. Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, La Fabrique, 2008, p. 20. [↑](#footnote-ref-1)
2. Título de una de sus antologías publicada en 1938 por la editorial Gallimard [↑](#footnote-ref-2)
3. Ver el libro del joven poeta Vicente Cociña publicado en 2009 por la editorial Luciérnaga: A *partir de y no también*, p. 38: “Chile que robó a Perú, Chile que robó a Bolivia, Chile que negó a Argentina, Chile que usurpó Isla de Pascua. De noche sólo quedarán los ladridos de tus perros callejeros”. [↑](#footnote-ref-3)
4. Sobre el tema, ver la excelente novela de Patricio Manns, *El corazón a contraluz* (1996). [↑](#footnote-ref-4)
5. Texto escrito en francés: ver http://www.griffero.cl/obra2.htm [↑](#footnote-ref-5)
6. Ver el libro de Florence Dupont: *Aristote ou le vampire du théàtre occidental* (*Aristóteles o el vampiro del teatro occidental),* Aubier, 2007. En este texto se reivindica un retorno a los bufones. [↑](#footnote-ref-6)
7. En el original en francés, « utiliser le grotesque comme “la loupe grossissante de notre réalité, comme la forme la plus claire du tragique” » (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-7)
8. En el original en francés, “compagnonnage”. El término fue utilizado por Stendhal en sus novelas, y tiene múltiples acepciones: puede por un lado representar un gremio de obreros, así como, por extensión, camaradería, compañerismo. (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-8)
9. Expresión de Antoine Vitez (1930-1990), director de teatro y traductor francés, figura central del teatro de posguerra en Francia. (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-9)
10. A.M Gourdon in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, artículo « théâtre populaire », M. Corvin, Larousse, 1997, p. 1319. [↑](#footnote-ref-10)
11. Ibíd. [↑](#footnote-ref-11)
12. Ver Claudine Amiard-Chevrel, *Lethéâtre et le peuple en Russie soviétique, 1917-1930* in *Cahiers du monde russe et soviétique,* vol. 9, 1968, p.365 : “Desde los primeros meses de los *soviets* en el poder, los obreros y los soldados, en su mayoría de origen campesino, invaden las suntuosas salas de los viejos teatros, abalanzándose para ver todos espectáculos en cartelera. Ese público basto, indisciplinado, pero ávido, escandaliza al espectador habitual, entusiasma a los apóstoles del arte proletario, y sorprende y conmueve a los artistas de antaño”. [↑](#footnote-ref-12)
13. Boris Alpers citado por Georges Absensour in *Vsévolod Meyerhold ou l’invention de la mise en scène,* Fayard, 1998, p.301. [↑](#footnote-ref-13)
14. Nobleza rural rusa, muy cercana al Zar. (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-14)
15. Robert Pignarre in *Encyclopaedia Universalis* (1995), p.445, artículo « Théâtre occidental ». [↑](#footnote-ref-15)
16. Nicole Brenez, *Cinémas d’avant-garde,* in « Les cahiers du cinéma » (col. « les petits cahiers »), septiembre 2006. [↑](#footnote-ref-16)
17. Michel Corvin, « Le théâtre d’avant-garde » in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris, 1995, p. 81. [↑](#footnote-ref-17)
18. A.M Gourdon, *óp.cit.* p.1319 [↑](#footnote-ref-18)
19. En el original en francés, «théâtre du sens », es decir, un teatro que promueve la reivindicación de un sentido, de un mensaje. (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-19)
20. Serge Fauchereau, *Moscou, 1900-1930,* Seuil, 1988. [↑](#footnote-ref-20)
21. El situacionismo (o movimiento situacionista, o simplemente la Internacional Situacionista) fue un movimiento de vanguardia de posguerra, poco conocido pero muy influyente en su tiempo. Se desarrolló principalmente entre los años 1957 y 1972, y su epicentro fue París. Este movimiento propugnaba una abolición del arte y de toda forma de representación (oponiéndose incluso a las vanguardias de su tiempo) así como un rechazo absoluto contra la autoridad, el discurso intelectual imperante y el capitalismo tardío. Es interesante notar que, si bien el movimiento como tal es bastante desconocido en la actualidad, su influencia sobre otras corrientes artísticas y movimientos sociales, en particular la generación de mayo del 68, es enorme; muchos de los procedimientos y métodos del situacionismo pueden encontrarse en la performance, el movimiento punk o el grupo Fluxus (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-21)
22. Ver la película de Guy Debord, *In girum imus nocte et consumimur igni.*  [↑](#footnote-ref-22)
23. Paul-Louis Mignon, *Les entretiens d’Helsinki ou les tendances du théâtre d’avant-garde dans le monde,* Editorial M. Brient, 1961, p. 15. Estas entrevistas se hicieron durante el 8 Congreso del Instituto Internacional de teatro (Institut international du théâtre) del 3 al 6 de junio de 1959. [↑](#footnote-ref-23)
24. Ibíd., pág. 18. [↑](#footnote-ref-24)
25. Término usado varias veces por Roland Barthes en su obra *Escritos sobre el teatro.*  [↑](#footnote-ref-25)
26. Hoy en día existen estadistas que buscan demostrar, con gráficos y curvas, que el siglo XX fue poco sangriento si se le compara con otras épocas… sin duda es un trabajo científico pero no por ello honorable. [↑](#footnote-ref-26)
27. Para obtener más información, ver la carta de Cézanne a Emile Bernard del 15 de abril de 1904. [↑](#footnote-ref-27)
28. Vladimir Mayakovski (1893-1930) fue un poeta, dramaturgo y revolucionario ruso, impulsor del futurismo ruso. Fue una de las figuras más relevantes de la poesía rusa de comienzos del siglo XX (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-28)
29. Véase el libro de Gérard Abensour (*Vsévolod Meyerhold ou l’invention de la mise en scène,* en español *Vsévolod Meyerhold o la creación de la puesta en escena).*  [↑](#footnote-ref-29)
30. Evgueny Vakhtangov (1883-1922), actor y director ruso, profundamente influenciado por sus dos maestros, Stanislavski y Meyerhold (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-30)
31. Artículo “Meyerhold” de Béatrice Picon-Vallin, *Encyclopaedia Universalis,* Albin Michel, 2000, p. 531. [↑](#footnote-ref-31)
32. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre I,* p. 53.  [↑](#footnote-ref-32)
33. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre III,* p. 168 [↑](#footnote-ref-33)
34. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre II,* p. 209. [↑](#footnote-ref-34)
35. Ramón Griffero*, Manifiesto como en los viejos tiempos - Por un teatro autónomo,* 1985, <http://www.griffero.cl/ensayo.htm> [↑](#footnote-ref-35)
36. Ramón Griffero dice que en sus últimas obras, los personajes ya no son verdaderos personajes, sino “hablantes”. [↑](#footnote-ref-36)
37. En francés en el original, “j’accuse”. El título francés hace evidentemente referencia a la carta abierta homónima escrita por el autor francés Émile Zola en 1898, a favor del capitán Alfred Dreyfus, y publicada en el diario *L’Aurore*  (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-37)
38. Anatoli Vasílievich Lounacharski (1875-1933), intelectual y político comunista ruso. (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-38)
39. Para comprender mejor los lazos que unieron a Meyerhold y Lounacharski, ver el capítulo *L’Octobre théâtral* (p. 290-296) del libro de Gérard Abensour, *Vsévolod Meyerhold, ou l’invention de la mise en scène,* editorial Fayard, 1998. [↑](#footnote-ref-39)
40. Ver *Écrits sur le théâtre II,* p. 281. [↑](#footnote-ref-40)
41. Mikhail Chtchepkine (1788-1863), célebre actor ruso, desarrolló gran parte de su carrera en el teatro Maly (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-41)
42. S. V Chumski (1820-1878), alumno preferido de Chtchepkine, trabajó en el teatro Maly y interpretó al personaje de *Khlestakov* en *El inspector,* en 1851 (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-42)
43. Mikhail Provovicha Sadovski (1847-1910), actor ruso, trabajó en el teatro Maly, donde hizo su debut en 1867 (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-43)
44. Konstantin Rybakov (1856-1916), célebre actor del teatro Maly, defensor de un estilo realista de actuación, conocido por oponerse a los maquillajes exagerados (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-44)
45. La frase “yo acuso” está subrayada por Meyerhold. Ver *Écrits sur le théâtre II,* p. 54.

    Alexandre Lenski (1847-1908), actor del teatro Maly, funda en 1898 una filial del mismo (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-45)
46. Aleksandr Ostrovski (1823-1886), célebre dramaturgo, director, traductor e hispanista ruso, considerado como uno de los fundadores del teatro nacional de su país (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-46)
47. Ibíd. [↑](#footnote-ref-47)
48. Ver Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold,* p. 162, ediciones del CNRS, colección « Les voies de la création théâtrale » 1990. [↑](#footnote-ref-48)
49. Íd.., p. 163. [↑](#footnote-ref-49)
50. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre II,* p. 55. [↑](#footnote-ref-50)
51. Gérard Abensour, óp. cit.,p. 295. [↑](#footnote-ref-51)
52. Ver el excelente estudio de David Barnett, *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*, Cambridge University Press, 2006. [↑](#footnote-ref-52)
53. Afirmaciones de François Lecercle sobre el teatro contemporáneo violento, nacido con Artaud (y personalmente, con Fassbinder). Seminario de literatura comparada, segundo semestre 2009-2010: « Ensanglanter la scène » (Ensangrentar la escena). [↑](#footnote-ref-53)
54. David Barnett, óp. cit., p.92. [↑](#footnote-ref-54)
55. David Barnett, óp. cit., p. 94. [↑](#footnote-ref-55)
56. David Marnett, óp. cit., p. 92. [↑](#footnote-ref-56)
57. Ver su artículo “Unheilige Nacht” (Una noche impía), publicado en el diario *Der Tagesspiegel,* el 28 de diciembre de 1968. Barnett, Ibíd. [↑](#footnote-ref-57)
58. David Barnett, óp. cit., p. 88. [↑](#footnote-ref-58)
59. 7 de noviembre de 1970, Brême. [↑](#footnote-ref-59)
60. Fassbinder, *Le Village en flammes,* L’arche, 1984, traducción de Cristophe Jouanlanne, p. 7. [↑](#footnote-ref-60)
61. Íd., p. 60. [↑](#footnote-ref-61)
62. Es importante notar que mi lectura sigue la propuesta por Chirstian Bradd Thomsen, quien ya ha hecho la relación con Freud en su obra *Fassbinder, The life and work of a provocative genius* (Fassbinder, vida y obra de un genio provocador), University of Minessota Press, 2004, traducción inglesa de Martin Chalmers. Sobre el tema, ver David Barnett, óp. cit., p. 46. [↑](#footnote-ref-62)
63. Sigmund Freud, *Totem et Tabou (1913),* Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1965, p. 157. [↑](#footnote-ref-63)
64. David Barnett, óp. cit., p.72. [↑](#footnote-ref-64)
65. Ver entrevista de Roberto Careaga a Ramón Griffero, publicada en 2004 en “El Mostrador”, titulada “En la dramaturgia se ve una urgencia de contar Chile desde otro lugar”. http://www.griffero.cl/entrevistx.htm [↑](#footnote-ref-65)
66. Proyecto cuya creación Ramón Griffero fomentó y apoyó en esa época. [↑](#footnote-ref-66)
67. Entrevista de Roberto Careaga a Ramón Griffero, óp. cit. [↑](#footnote-ref-67)
68. Ibíd. [↑](#footnote-ref-68)
69. Ibid. La frase completa en el original: “Nunca se le quiso asignar la plata que necesitaba la cultura para esa ley, la que es fantástica pero no sirve para nada”. [↑](#footnote-ref-69)
70. En la actualidad, San Petersburgo (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-70)
71. Béatrice Picon-Vallin, en *Ecrits sur le théâtre II* de Vsévolod Meyerhold, p. 12. [↑](#footnote-ref-71)
72. Ambas obras fueron escritas por Mayakovski. [↑](#footnote-ref-72)
73. En español se podría traducir como *Los maestros de la persuasión, de la propaganda a la influencia* (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-73)
74. François-Bernard Huyghe, *Maîtres du faire croire : de la propagande à l’influence,* Vuibert, collection « Comprendre les media », 2008, p. 27. [↑](#footnote-ref-74)
75. Ibíd. [↑](#footnote-ref-75)
76. Íd., p. 38. [↑](#footnote-ref-76)
77. Esto sucede durante la campaña presidencial de 1964 en la cual Allende se opuso a Eduardo Frei Montalva, campaña en la cual los golpes bajos que recibió Allende fueron incesantes y numerosos. [↑](#footnote-ref-77)
78. Jesús Manuel Martínez, *Salvador Allende, el hombre que abría las alamedas*, Catalonia, 2009, p. 102 [↑](#footnote-ref-78)
79. Su memoria de DEA (Diplôme d’études approfondies) de Paris III está publicada en el sitio de Ramón Griffero, en francés, bajo el título de: *La création des dimensions de réalité et de fiction.* http://www.griffero.cl/mn\_francais.htm [↑](#footnote-ref-79)
80. Hans-Jürgen Syberberg (1935-), cineasta alemán, célebre por su largometraje sobre Hitler (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-80)
81. Serge Daney y Yann Lardeau, « Entretiens avec H.-J. Syberberg », *Cahiers du cinéma*, n° 292, septiembre 1978, p. 10. [↑](#footnote-ref-81)
82. Es necesario matizar esta afirmación pues algunas de sus obras no responden al criterio de invisibilidad del dramaturgo. [↑](#footnote-ref-82)
83. Teatro ubicado en Rennes, Francia (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-83)
84. Catherine Richon « Sexe, histoire et culpabilité » : http://www.fluctuat.net/714-Les-Ordures-la-Ville-et-la-Mort-R-W-Fassbinder. [↑](#footnote-ref-84)
85. Ver la obra colectiva *Resistencia y poder: teatro en Chile,* textos reunidos por Heidrun Adler y George Woodyard, Sociedad de Teatro y medios de América Latina, Vervuert, 2003, p. 139. [↑](#footnote-ref-85)
86. Retomando la expresión que sirve de título a un famoso libro de Stanislavski, en su versión francesa. En la versión española, se trata de *Un actor se prepara* (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-86)
87. Vsévolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre II*, p. 35. [↑](#footnote-ref-87)
88. Fassbinder, *Katzelmacher,* 1969, Verlag der Autoren, p. 38. En español: “En realidad, ésta debería haber sido una obra sobre personas de una cierta edad. Pero debía ser actuada al estilo aniteater. Ahora, son todos jóvenes.“ [↑](#footnote-ref-88)
89. Dramaturga alemana, nacida en 1901 y muerta en 1974. Fue una de las parejas de Bertolt Brecht entre 1924 y 1929. Su célebre obra *Pioneros en Ingolstadt,* montada por Brecht en Berlín en 1929 fue un total escándalo (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-89)
90. Thomas Elsaesser, *R. W. Fassbinder, un cinéaste d’Allemagne*, p. 35, Centre Pompidou, 2005, traducción de Christophe Jouanlanne, Pierre Rusch y Jean Torrent (primera edición : 1996). [↑](#footnote-ref-90)
91. Vsévolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre I*, p. 56. [↑](#footnote-ref-91)
92. Meyerhold le pidió a un joven escritor (Yuri Guerman) adaptar su primera novela para el teatro. El argumento cuenta la trayectoria de Kelberg, quien va del apolitismo a la adhesión al Partido Comunista alemán en 1933, luego de la llegada de Hitler al poder. Es una obra de una actualidad palpitante. [↑](#footnote-ref-92)
93. Ibíd., p. 121. [↑](#footnote-ref-93)
94. Ibíd., p. 190. [↑](#footnote-ref-94)
95. Obra de Ramón Griffero publicada en 2007 en la revista “Apuntes” número 129 (p.35-50). Ésta presenta cinco guiones, en apariencia heteróclitos, sin vínculos, pero que se unen por lo trágicos de su conclusión. [↑](#footnote-ref-95)
96. Actriz y dramaturga de la Pontifica Universidad Católica de Chile. [↑](#footnote-ref-96)
97. Revista “Apuntes”, número 129, p.33. [↑](#footnote-ref-97)
98. Íd., p. 46. [↑](#footnote-ref-98)
99. Ibíd. [↑](#footnote-ref-99)
100. Ver el análisis de la película en <http://www.dvdclassik.com/Critiques/coffret-Fassbinder-3-dvd.htm>, donde se cita una entrevista de Fassbinder [↑](#footnote-ref-100)
101. Veremos que el teatro de vanguardia, en ese sentido, elige en algunos casos la vía de la reconciliación. [↑](#footnote-ref-101)
102. Las obras más célebres de este autor son: *Un actor se prepara* y *La construcción del personaje.*  [↑](#footnote-ref-102)
103. Vsevolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre IV*, p. 96. [↑](#footnote-ref-103)
104. Jonathan Pitches, *Vsevolod Meyerhold,* Routledge, 2003, p.33. [↑](#footnote-ref-104)
105. Johathan Pitches, óp. cit., p. 117. [↑](#footnote-ref-105)
106. Béatrice Picon-Vallin, op. cit., p. 91. [↑](#footnote-ref-106)
107. Eraste Garine citado por Béatrice Picon-Vallin, ibíd., p. 32. [↑](#footnote-ref-107)
108. Ibíd. [↑](#footnote-ref-108)
109. Citada por Jonathan Pitches, óp. cit., p. 37. [↑](#footnote-ref-109)
110. Ibíd. [↑](#footnote-ref-110)
111. Íd., p. 48. [↑](#footnote-ref-111)
112. Íd., Meyerhold citado por Jonathan Pitches, p. 52 [↑](#footnote-ref-112)
113. Íd., Meyerhold citado por Jonathan Pitches, p. 70. [↑](#footnote-ref-113)
114. Íd., p. 73. [↑](#footnote-ref-114)
115. Íd., p. 97. [↑](#footnote-ref-115)
116. Íd., p. 111. [↑](#footnote-ref-116)
117. Íd., p. 113. [↑](#footnote-ref-117)
118. Íd., p. 115. [↑](#footnote-ref-118)
119. Al respecto, consultar el tomo III de *Écrits sur le théâtre* en la página 63 donde Meyerhold escribe lo siguiente: “¿Dónde puede el espectador, ese trabajador eficaz de la edificación socialista, encontrar el impulso revolucionario que le es necesario, esa fuerza viviente que debe empujar a las masas al mundo nuevo de la creación revolucionaria? […] Y aquí, nuevamente, es el actor quien lleva la batuta, en tanto cuerpo conductor de ese impulso.” [↑](#footnote-ref-119)
120. Ramón Griffero en *Resistencia y poder,* óp. cit., p. 142 [↑](#footnote-ref-120)
121. Nikolai Robertovich Erdman (1900-1970), dramaturgo y guionista soviético, que trabajó con Meyerhold durante los años veinte. (N. de la T). [↑](#footnote-ref-121)
122. Vsévolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre II*, p. 160. [↑](#footnote-ref-122)
123. Thomas Elsaesser, óp. cit., p. 395. [↑](#footnote-ref-123)
124. Ibíd. [↑](#footnote-ref-124)
125. Jeanne Moreau citada por Dieter Schidor, *Rainer Fassbinder tourne « Querelle »,* p. 50. Fuente: entrevista realizada por Jean-Marie Combettes y Jean-Pierre Joecker, publicada en la revista *Masques,* número 15. [↑](#footnote-ref-125)
126. Thomas Elsaesser, óp. cit., p. 443. [↑](#footnote-ref-126)
127. Ibíd., p. 34. [↑](#footnote-ref-127)
128. *Resistencia y poder,* óp. cit., p. 133. [↑](#footnote-ref-128)
129. Ibíd. [↑](#footnote-ref-129)
130. Revista “Apuntes”, número 129, óp. cit. P. 33. [↑](#footnote-ref-130)
131. Ibíd. [↑](#footnote-ref-131)
132. Ibíd., p. 33-34. [↑](#footnote-ref-132)
133. *Resistencia y poder,* óp. cit., p. 137-138. [↑](#footnote-ref-133)
134. Ibíd. La citación completa: “[*99 la Morgue*] *era una obra fuerte sobre la memoria y las distorsiones mentales”.*  [↑](#footnote-ref-134)
135. Revista “Apuntes”, óp. cit., p. 33. [↑](#footnote-ref-135)
136. Uno de los célebres grafitis que llenaron los muros parisinos durante mayo del 68, junto con otras frases como “*Il est intérdit d’interdire*” (“Prohibido prohibir”) o “*La vie est ailleurs*” (“La vida está en otra parte”). En traducción literal, “sous les pavés, la plage” significa “bajo el pavimento, la playa”. La frase recuerda a los jóvenes parisinos que arrancaban los adoquines de las calles para lanzarlos a la policía. Al decir de manera figurada que bajo el asfalto está la playa, los jóvenes recuerdan que la felicidad verdadera sólo se encontrará luego de la destrucción y del combate (N. de la T). [↑](#footnote-ref-136)
137. Béatrice Picon-Vallin en *Écrits sur le théâtre III* de Vsévolod Meyerhold, p. 16. [↑](#footnote-ref-137)
138. Citado por Béatrice Picon-Vallin, ibíd. [↑](#footnote-ref-138)
139. Ibíd. [↑](#footnote-ref-139)
140. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre III*, p. 124. [↑](#footnote-ref-140)
141. Ibíd. [↑](#footnote-ref-141)
142. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre III*, p. 123, artículo sobre Meyerhold titulado « *L’Adhésion* au Gostim (1933) ». [↑](#footnote-ref-142)
143. Íd., p. 124. [↑](#footnote-ref-143)
144. Ilia Lvovitch Selvinski (1899-1968), poeta soviético, miembro del Partido Comunista de la Unión Soviética (N. de la T). [↑](#footnote-ref-144)
145. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre II,* p. 250. [↑](#footnote-ref-145)
146. Béatrice Picon-Vallin en *Écrits sur le théâtre III,* op. cit., p. 16-17. [↑](#footnote-ref-146)
147. Vsévolod Meyerhold, op. cit*.,* tomo II, p. 252-253. [↑](#footnote-ref-147)
148. Ibíd., p. 254. [↑](#footnote-ref-148)
149. Béatrice Picon-Vallin en Vsévolod Meyerhold, op. cit*.*, tomo III, p. 16. [↑](#footnote-ref-149)
150. La Asociación Rusa de Escritores Proletarios (en ruso Российская ассоциация пролетарских писателей, РАПП) era un sindicato oficial de escritores de la Unión Soviética, establecido en 1926. Esta asociación fomentaba la censura ideológica. Algunos de los escritores perseguidos por esta asociación fueron Máximo Gorki, Alexei Tolstoi, Vladimir Mayakovski o Boris Pilniak. En 1932 la RAPP se disolvió, y se estableció en su lugar la Unión de Escritores Soviéticos (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-150)
151. Referencia a una de las obras de Fassbinder, montada en 1969 (N. de la T). [↑](#footnote-ref-151)
152. Por lo demás, la obra será adaptada al cine, el año siguiente, por el mismo Fassbinder. [↑](#footnote-ref-152)
153. No olvidar que Fassbinder era un autor de la Alemania Oriental. [↑](#footnote-ref-153)
154. Fassbinder, *Katzelmacher,* Verlag der Autoren, 1982, p. 18. En el original: „Da wo der herkommt, da gibt es Kommunisten“. [↑](#footnote-ref-154)
155. Íd., p. 20. En el original: „Für mich bist du eine Schnalle, sonst nichts“. [↑](#footnote-ref-155)
156. Íd., p. 34. En el original: „Turkisch nix. Jorgos und Turkisch nix zusammenarbeit. Jorgos gehen andere Stadt“. [↑](#footnote-ref-156)
157. La compañía de Ramón Griffero se llama “Fin de siglo”; su teatro es calificado así como “teatro de fin de siglo”. [↑](#footnote-ref-157)
158. *Resistencia y poder,* óp. cit., p. 137. [↑](#footnote-ref-158)
159. Para todas estas citas y fragmentos de frases, ver el artículo « Théâtre chilien : les chemins d’une passion », publicado en la revista « Combats magazine », el 8 de octubre de 2007. www.griffero.cl/combatsmagazine.doc. [↑](#footnote-ref-159)
160. Publicado en la revista *Apsi* en enero de 1987 y retomado en el libro de Juan Andrés Piña, *Veinte años de teatro chileno: 1976-1996*, Editorial RIl, 1998, p. 169. [↑](#footnote-ref-160)
161. Ibíd. [↑](#footnote-ref-161)
162. Fassbinder, *Libertad en Bremen.* (*Bremer Freiheit),* Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 1983, p. 28. En el original : „Die Frau, die eine eigene Meinung hat, kennt die Gesetze nicht, die das verbieten“. [↑](#footnote-ref-162)
163. Íd., p. 38. En el original: „Du läßt mich nichts mehr büßen, Vater, nimmermehr“. [↑](#footnote-ref-163)
164. Antigua moneda de plata alemana. Los primeros táleros (o Taler, en alemán) se acuñaron en 1518 en bohemia (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-164)
165. Íd., p. 39. En el original: „Nicht möglish, Zimmermann. Schon mal, ich hab das Geld doch inverstiert, in eine neue Werkbank, Geräte, lauter neue Sachen“. [↑](#footnote-ref-165)
166. Íd., p. 42. En el original: „Versteh mich recht, du sollst den Anteil haben, der dir zusteht, ich möchte nichts für mich, was mir nicht auch gehört, doch ganz gewiß, die Arbeit laß ich mir nicht nehmen, bitte“. [↑](#footnote-ref-166)
167. Íd., p. 46. En el original: „Ich habe dich davor bewahren wollen, das Leben, das du führst, noch weiter führen zu müssen“. [↑](#footnote-ref-167)
168. Ibíd. En el original: Jetzt sterbe ich“. [↑](#footnote-ref-168)
169. Jean-Louis Cabet, Jean-Claude Lallias, Yannic Mancel Michel Vinaver, p. 85. [↑](#footnote-ref-169)
170. Íd., p. 86. [↑](#footnote-ref-170)
171. Philippe Ivernel en *Liberté à Brême,* L’Arche, colección «scène ouverte », p. 132. [↑](#footnote-ref-171)
172. Íd., p. 131-132. [↑](#footnote-ref-172)
173. Íd., p. 132. [↑](#footnote-ref-173)
174. Ibíd. [↑](#footnote-ref-174)
175. Jesús Manuel Martínez, óp. cit., p. 9-10. [↑](#footnote-ref-175)
176. Íd., p. 12. [↑](#footnote-ref-176)
177. En el caso de la muerte de Hitler, la reconstrucción que se anuncia es engañosa y el restablecimiento de la democracia es dudoso… El pueblo no tenía libertad bajo el mandato de Hitler, estaba incluso engañado por él. Pero esa libertad tampoco la recuperó después… [↑](#footnote-ref-177)
178. Obra en la que vemos los últimos días de un detenido condenado a muerte. Asistimos al diálogo que Esteban mantiene con su guardián. Se entabla así una relación de amargura entre ambos. [↑](#footnote-ref-178)
179. *Brunch, Almuerzos de mediodía,* 1999, p. 6. http://www.griffero.cl/obra14.htm [↑](#footnote-ref-179)
180. Ibíd., p. 6. Acá, nos encontramos al inicio de la segunda parte o escena, titulada “La muerte de Sócrates”. El veneno alude en este contexto, por supuesto, a la cicuta. [↑](#footnote-ref-180)
181. Ver Max Jacob, *Le cornet à dés.*  [↑](#footnote-ref-181)
182. Íd., p. 4. “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 les hayan conocido”. [↑](#footnote-ref-182)
183. En cierta medida, Ramón Griffero hace una relectura de Guy Debord a la luz de su concepto de “dramaturgia del espacio”. [↑](#footnote-ref-183)
184. Ibíd., p. 5., « sabis qué, tranquilizate un ratito ». [↑](#footnote-ref-184)
185. Ibíd. [↑](#footnote-ref-185)
186. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold,* óp. cit., p. 163. [↑](#footnote-ref-186)
187. Ibíd., A. Kouguel citado por Béatrice Picon-Vallin. [↑](#footnote-ref-187)
188. Íd., p. 164. [↑](#footnote-ref-188)
189. Íd., p. 161. [↑](#footnote-ref-189)
190. Íd., p. 172, citado por Béatrice Picon-Vallin [↑](#footnote-ref-190)
191. Ibíd. [↑](#footnote-ref-191)
192. Ibíd. [↑](#footnote-ref-192)
193. Íd., p. 173. [↑](#footnote-ref-193)
194. Íd., p. 174. [↑](#footnote-ref-194)
195. Obra escrita por Carlo Goldoni, fundador de la comedia italiana moderna, entre 1750 y 1751. [↑](#footnote-ref-195)
196. Ver el texto de Franca Angelini traducido al francés por Danièle Aron y transcrita en el siguiente link: <http://chroniquesitaliennes.univ-paris3.fr/PDF/38/Angelini.pdf>. La cita corresponde a la pâgina 70. [↑](#footnote-ref-196)
197. El conjunto de temas de la obra de Fassbinder se encuentran aquí: el dinero, las mujeres, la corrupción de los sentimientos… [↑](#footnote-ref-197)
198. Íd., p. 71. [↑](#footnote-ref-198)
199. Íd., p. 73. [↑](#footnote-ref-199)
200. Moneda de oro utilizada en Venecia a partir del siglo XIII hasta mediados del siglo XIX (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-200)
201. *Le Café (El Café),* L’Arche, Paris, 1985. Traducción al francés de Christophe Jouanlanne. [↑](#footnote-ref-201)
202. Franca Angelini, óp. cit., p. 73. [↑](#footnote-ref-202)
203. Jacques Joly citado por Franca Angelini, íbid., p. 74. [↑](#footnote-ref-203)
204. Ibíd. [↑](#footnote-ref-204)
205. Nueva Política Económica (en ruso, НЭП - Новая экономическая политика), fue una política económica impuesta en Rusia a partir de 1921, y que tenía como objetivo dinamizar la economía del país, luego de una Guerra mundial, una revolución y la hambruna. Esta política buscaba liberalizar de forma moderada la economía Rusa pues, según el mismo Lenin, los rusos no eran aún “suficientemente civilizados” para instaurar el socialismo (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-205)
206. Camilo Henríquez, *Camila o la patriota de América,* 1811; José Antonio Torres, *La independencia de Chile,* 1856; Carlos Segundo Lathrop, *La batalla de Tarapacá,* 1879; Juan Rafael Allende, *La República de Jauja,* 1889. [↑](#footnote-ref-206)
207. Programa de la obra *Chile BI 200*. [↑](#footnote-ref-207)
208. Ibíd. La cita completa: “Espero que este montaje bicentenario sea una ocasión de reconstruir, rescatar y difundir las obras de este periodo”/ “Es un deber recordar a quienes impulsaron este oficio en nuestro país”. [↑](#footnote-ref-208)
209. Para todas las citas, ver el programa distribuido en las funciones de *Chile BI 200* (2009) : “Historias resumidas, que podrían ser leyendas de Chilenos que a través del arte entregaron su visión de la especie y de nuestro mundo”; “El olvido y el rescate de un gran patrimonio”; “Son dos cientos años del inicio de esta nación país Chile. Donde no solo se generan la independencia de la corona española, pero se instauran las nacientes ideas de construir una republica frente al concepto de una monarquía como forma de gobierno”; “Celebramos […] dramaturgos, escritores y músicos que cuentan nuestra historia y contribuyen a formar el espíritu de una nación”; “Por razones misteriosas la instauración de nuestro teatro clásico como parte de nuestra identidad, quedó rezagada y olvidada, negando así la posibilidad que las generaciones venideras pudieran reflejarse en su pasado artístico”. Para consultar el programa, ver el siguiente link : <http://rgriffero.blogspot.com/2008/11/sobre-el-montaje-chile-bi-200.html> [↑](#footnote-ref-209)
210. Canción “de la lira popular”, titulada “Modo de hacer la unión”, de Juan Bautista Peralta y Alejandro Miranda. [↑](#footnote-ref-210)
211. Yuri Olecha (1899-1960), escritor ruso, autor de novelas tales como *La envidia* (1927) o *Los tres gordinflones* (1928) (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-211)
212. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre III,* óp.cit. p. 212. [↑](#footnote-ref-212)
213. A. Gvozdiev sobre *Las Albas,* montadas por Meyerhold. Ver *Écrits sur le théâtre II,* óp. cit., p. 45. [↑](#footnote-ref-213)
214. Frase del discurso final de Salvador Allende, que se puede encontrar en las primeras páginas del libro de Jesús Manuel Martínez, citado anteriormente. [↑](#footnote-ref-214)
215. Vsévolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre I*, óp. cit., p. 55. [↑](#footnote-ref-215)
216. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold*, óp. cit., p. 19. [↑](#footnote-ref-216)
217. Íd., p. 222. [↑](#footnote-ref-217)
218. Al respecto, Béatrice Picon-Vallin recuerda (Ibíd. P. 221) que existe une “adecuación de la dramaturgia de Erdman a la convención del teatro practicada por Meyerhold, la cual remite a la fórmula pushkiniana de la “verosimilitud en circunstancias hipotéticas”. [↑](#footnote-ref-218)
219. Íd., p. 232. [↑](#footnote-ref-219)
220. Ver Vsévolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre III*, pp. 46-47: “Hacemos razonar y discutir al espectador. He ahí una de las funciones del teatro: estimular la actividad cerebral del espectador. Pero existe también otra función que pone en juego en el espectador el lado emocional. […] El hecho de que el teatro actúe también sobre el “sentimiento” nos hace recordar que si un espectáculo, al igual que una obra de arte, está mal construido, si se ocupa de la retórica, si incluye “razonadores”, si construye diálogos extraídos del “teatro de la conversación”, vamos a rechazar tal teatro, que sería más apropiado en una sala de conferencias”. [↑](#footnote-ref-220)
221. Fassbinder, entrevista con Wilfried Wiegand. Citado en el libro de Thomas Elsaesser, óp. cit., p. 50. [↑](#footnote-ref-221)
222. Íd., p. 55. [↑](#footnote-ref-222)
223. Rainer Werner Fassbinder, citado por Norbert Sparrow en *Cinéaste,* VIII/2, otoño 1977, p. 20 y s. [↑](#footnote-ref-223)
224. Thomas Elsaesser, óp. cit., p. 77. [↑](#footnote-ref-224)
225. Íd., p. 89. [↑](#footnote-ref-225)
226. Alfonso de Toro (“La poética y práctica del teatro de Griffero: lenguaje de imágenes”), ver p. 120, <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/poetica_practica_griffero.pdf> [↑](#footnote-ref-226)
227. Vicente Huidobro, *Poemas árticos,* 1918, poema titulado “Express”*:* <http://www.poemasde.net/expres-vicente-huidobro/> [↑](#footnote-ref-227)
228. Guillaume Apollinaire, *Alcools* (1913), Gallimard, poema « Zone » (« Zona »), p. 10. [↑](#footnote-ref-228)
229. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre I*, p. 158. [↑](#footnote-ref-229)
230. David Wark Griffith (1875-1948), director de cine estadounidense, fundador, junto con Chaplin, Douglas Fairbanks y Mary Pickford, de la United Artists (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-230)
231. James Cruze (1884-1942), prolífico director y actor de cine mudo estadounidense (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-231)
232. Íd., tomo II, p. 197. [↑](#footnote-ref-232)
233. Íd., tomo III, p. 51. [↑](#footnote-ref-233)
234. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold,* óp.cit., p. 151. [↑](#footnote-ref-234)
235. Adaptación de la obra *La noche* de Marcel Martinet (1920) [↑](#footnote-ref-235)
236. Citado por Béatrice Picon-Vallin en *Meyerhold,* p. 152. [↑](#footnote-ref-236)
237. Íd., p. 153. [↑](#footnote-ref-237)
238. Alfonso de Toro, óp.cit., p. 129. [↑](#footnote-ref-238)
239. Íd., p. 130. [↑](#footnote-ref-239)
240. Ibíd. [↑](#footnote-ref-240)
241. Ibíd. [↑](#footnote-ref-241)
242. Ibíd., p. 131. [↑](#footnote-ref-242)
243. Ibíd., p. 130. [↑](#footnote-ref-243)
244. Ver David Barnett, óp. cit., p. 127. [↑](#footnote-ref-244)
245. Thomas Elsaesser, óp. cit., p. 449. [↑](#footnote-ref-245)
246. Dominique Bax, óp.cit., p. 60. [↑](#footnote-ref-246)
247. Extracto del *Journal de 1901* (Diario de 1901) en *Écrits sur le théâtre* I, p. 53-54. [↑](#footnote-ref-247)
248. Serge Fauchereau, *Moscu, 1900-1930,* Ediciones Du Seuil, colección « du Livre Illustré », 1988, p.19. [↑](#footnote-ref-248)
249. Ver el capítulo titulado “L’illusion de spontanéité” (La ilusión de espontaneidad) (p. 145-147) del libro *L’originalité de l’avant-garde et autres myhes modernistes* (*La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernistas*)*,* Rosalind Krauss, traducción al francés de Jean-Pierre Criqui, Macula, colección « Vues », 1993. [↑](#footnote-ref-249)
250. *Meyerhold,* óp. cit., p. 388. [↑](#footnote-ref-250)
251. Íd., p. 16. [↑](#footnote-ref-251)
252. Vsévolod Meyerhold, *Écrits sur le théâtre I*, p. 57. [↑](#footnote-ref-252)
253. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold,* óp. cit., p. 389. [↑](#footnote-ref-253)
254. En español, giro lingüístico (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-254)
255. Expresión usada por Antonin Artaud en *El Teatro y su doble* (1938) para evocar un teatro que estaría verdaderamente liberado de las antiguas reglas y particularmente de los dogmas aristotélicos. [↑](#footnote-ref-255)
256. Jacques Derrida, *L’écriture et la différence,* Seuil, 1967, p. 283. [↑](#footnote-ref-256)
257. *Blut am Hals der Katze,* 1971. Es necesario notar que Fassbinder había pensado llamar a su obra *Marilyn Monroe en casa de los vampiros.*  [↑](#footnote-ref-257)
258. La obra empieza por este mensaje, lanzado por una voz: “Febe Espíritu-del-Tiempo fue enviada desde una estrella desconocida sobre la tierra para escribir un reportaje sobre la democracia de los humanos”. En el original, en alemán:“Phoebe Zeitgeist ist von einem fremden Stern auf die Erde geschickt worden, um eine Reportage über die Demokratie der Menschen zu schreiben”, *Blut am Hals der Katze*, Verlag der Autoren, 1983, p. 50, [↑](#footnote-ref-258)
259. Assimil es una editorial que se especializa en la enseñanza de lenguas. El Método Assimil está destinado al auto aprendizaje de lenguas, a partir del principio de *asimilación* intuitiva, y de la repetición cotidiana de frases simples. La frase de inicio del texto para aprender inglés de la editorial, *my tailor is rich,* fue parodiada por Ionesco en su obra *La cantante calva* (1950) (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-259)
260. *Sangre en el cuello del gato,* óp. cit., p. 86. En el original: “EIN MANN GLAUBT WAS VON SICH, WENN ER EIN MÄDCHEN EROBERT. DU WIRST DICH ERINNERN AN MICH”. [↑](#footnote-ref-260)
261. Violencia verbal que desembocará en el final sangriento que ya conocemos, pues Febe: “se transforma en un vampiro que muerde y da la muerte” (Se ruega la publicación). Cuando el lenguaje no sirve más para la comunicación, da lugar a la violencia. Es, en parte, lo que llevó del racionalismo al hitlerismo. [↑](#footnote-ref-261)
262. Ibíd., p. 93. En el original : “PHOEBE – DU EKELST MICH AN.

     LIEBHABER – Ich… das… warum denn so plötzlich?

     PHOEBE – NACHSICHT MACHT SICH BEMERKBAR” [↑](#footnote-ref-262)
263. Sobre el tema de la especialización de la filosofía tal y como intervenida en la era moderna, ver Pierre Haddot, *Qu’est-ce que la philosophie antique?,* Gallimard, París, 1995. [↑](#footnote-ref-263)
264. Ibíd., p. 102-103. En el original : “DURCH DEN VERSTAND PFLEGT DAS VERMÖGEN DER BEGRIFFE ÜBERHAUPT AUS GEDRÜCKT ZU WERDEN; ER WIRD INSOFERN VON DER URTEILSKRAFT UND DEM VERMÖGEN DER SCHLÜSSE ALS DER FORMELLEN VERNUNFT NUR SO ZU UNTERSCHIEDEN, DASS JENER NUR DAS VERMÖGEN DES BEGRIFFES ÜBERHAUPT SEI”. [↑](#footnote-ref-264)
265. Ver *La condición humana* (*The human condition*), 1953, y particularmente lo que la filósofa dice sobre Eichmann –pensador nazi de la “solución final”- hombre normal, banal, malvado. [↑](#footnote-ref-265)
266. Ver el artículo: <http://cientodiez.cl/revistas/vol03/rectangulo.html>. [↑](#footnote-ref-266)
267. Ibíd. [↑](#footnote-ref-267)
268. Salvo si se crea esta nueva sociabilidad, en cuya construcción trabaja Ramón Griffero. [↑](#footnote-ref-268)
269. Alfonso de Toro, óp. cit., p. 122. [↑](#footnote-ref-269)
270. Ibíd. [↑](#footnote-ref-270)
271. Íd., p. 127. [↑](#footnote-ref-271)
272. Ver el artículo de Ramón Griffero, publicado en su sitio web: <http://www.griffero.cl/ensayo.htm>. La frase completa: “En el horizonte surge un sol en medio de las ruinas y las maquinas y se produce el teatro fiesta – el carnaval revolucionario. Los aviones – los trenes – las herramientas vienen al encuentro del hombre y en coro piden ser utilizadas para la construcción del futuro”; “En la búsqueda de un teatro político y de agitación Maiakovski y Meyerhold transforman la noción de la teatralidad”. [↑](#footnote-ref-272)
273. Íd. [↑](#footnote-ref-273)
274. *Historias de un galpón abandonado:* <http://www.griffero.cl/obra4.htm>, p. 34. La frase completa: “Volveré hacia el retorno cisne ahogado en la sombra bochornosa de un crepúsculo sin plumas. / Volveré hacia la comarca de algas rotas y misterios de otros tiempos, mordiendo astros ciegos, erigiendo barricadas al llanto sobre muletas de cometa ebrios”. [↑](#footnote-ref-274)
275. Íd., p. 41. [↑](#footnote-ref-275)
276. El término poesía se usa aquí en toda su acepción: *poiésis,* creación. [↑](#footnote-ref-276)
277. Ver el *Théatre complet I* de Victor Hugo, 1963, p. 416. El “Prefacio” de *Cromwell* se publica en 1830. [↑](#footnote-ref-277)
278. Ibíd. [↑](#footnote-ref-278)
279. Íd., p. 451. [↑](#footnote-ref-279)
280. Íd., p. 443. [↑](#footnote-ref-280)
281. Obra principal de Gogol, escrita en 1836, retrata la corrupción del Estado burocrático a través de una ficción: la llegada a una pequeña ciudad rusa del “inspector”, enviado por el poder. [↑](#footnote-ref-281)
282. Béatrice Picon-Vallin, *Meyerhold,* óp. cit., p. 277. [↑](#footnote-ref-282)
283. Ibíd., p. 282-283 [↑](#footnote-ref-283)
284. Íd., p. 317. [↑](#footnote-ref-284)
285. Íd., p. 315. [↑](#footnote-ref-285)
286. Ibíd. [↑](#footnote-ref-286)
287. Íd., p. 317. [↑](#footnote-ref-287)
288. Íd., p. 327. [↑](#footnote-ref-288)
289. Ibíd. [↑](#footnote-ref-289)
290. Íd., p. 291. [↑](#footnote-ref-290)
291. Íd., p. 293. [↑](#footnote-ref-291)
292. Íd., p. 301. [↑](#footnote-ref-292)
293. Íd., p. 311. [↑](#footnote-ref-293)
294. Por lo demás, que Ramón Griffero da del grotesco va en el mismo sentido: “En el grotesco es esencial la constante tendencia del artista a transportar el espectador desde un plano apenas aprendido a otro plano absolutamente inesperado, para él. El grotesco es trágico, es cómico, es gesto, es movimiento, es ritmo”. [↑](#footnote-ref-294)
295. Revista *Apuntes,* n° 129, óp. cit. La frase completa: Este es un laberinto de ficciones donde tratamos de construir las diversas verdades escénicas”. [↑](#footnote-ref-295)
296. Íd., p. 38. [↑](#footnote-ref-296)
297. Íd., p. 39. [↑](#footnote-ref-297)
298. Íd., p. 40. [↑](#footnote-ref-298)
299. Íd., p. 35. [↑](#footnote-ref-299)
300. Como lo sugiero en el pasaje sobre el Carnaval grifferiano. [↑](#footnote-ref-300)
301. Íd., p. 38. En el original: “Das Stück gliedert sich in vier Materialgruppen:

     15 contres: Szenen um das faschistoide Grundverhalten im Alltag, in denen jeweils zwei Personen gemeinsam gegen eine dritte agieren

     6 Erzählungen über das Mörderpaar Ian Brady und Myra Hinley

     9 pas de deux: fiktive Dialoge zwischen dem Mörderpaar

     9 liturgiques: Texterinnerungen an liturgische und kultische Kannibalismen“ [↑](#footnote-ref-301)
302. *Les larmes amères de Petra von Kant,* bajo la dirección de Anne Laurent. Maison de la culture d’Amiens, p. 4. [↑](#footnote-ref-302)
303. *Preparadise Sorry Now,* Frankfurt am Main, p. 91. En el original : “Legt den alten Menschen ab und ziehet an den neuen Menschen. Seid ein wohlgefälliges Opfer eurem Herrn nicht durch das Blut Christi gereinigt. Eßt sein Fleisch und trinkt sein Blut und ihr werdet leben in Ewigkeit“ [↑](#footnote-ref-303)
304. Ibíd. [↑](#footnote-ref-304)
305. Ibíd. [↑](#footnote-ref-305)
306. Dejamos de lado el hecho de que esta obra de teatro se basaen los nombres y la historia reales de una pareja de asesinos que actuó en Inglaterra, a mediados de los años sesenta. Hay que retener simplemente que esto ayuda a Fassbinder a validar la tesis según la cual el sadomasoquismo reina en las escenas más banales del cotidiano y que puede golpear en cualquier parte, desatando la crueldad y la muerte. [↑](#footnote-ref-306)
307. Ídem, p. 96. [↑](#footnote-ref-307)
308. Poeta, dramaturgo y performer chileno exiliado en Canadá desde 1974 hasta 1996, y que desarrolla un teatro-performance centrado en la problemática del exilio, y la toma de posición a favor de la defensa del derecho de los emigrantes –al retorno, a la reivindicación, a la palabra. [↑](#footnote-ref-308)
309. Alfonso de Toro, óp. cit., p. 115. [↑](#footnote-ref-309)
310. Íd., p. 114. [↑](#footnote-ref-310)
311. Alfonso de Toro, óp. cit., p. 114. [↑](#footnote-ref-311)
312. No volveré sobre este punto abordado ya en detalle. [↑](#footnote-ref-312)
313. De hecho, es la utopía la que es ineficaz. Ramón Griffero las sustituirá con las “ficciones”. [↑](#footnote-ref-313)
314. *Tus deseos en fragmentos,* p. 2. <http://www.griffero.cl/nuevo.htm> [↑](#footnote-ref-314)
315. Íd., p. 3. [↑](#footnote-ref-315)
316. Íd., p. 4. [↑](#footnote-ref-316)
317. Íd., p. 5. La frase completa: “Frente a cada hombre y mujer que me detengo, lo visito como a un museo, son las atracciones de este paso… Ahí hay museos que nunca recorrí, lugares”. [↑](#footnote-ref-317)
318. Íd., p. 43. [↑](#footnote-ref-318)
319. Íd., p. 1. Se trata del subtítulo de la obra. [↑](#footnote-ref-319)
320. La *Cartoucherie* es una antigua fábrica de armas ubicado en el bosque de Vincennes, en Paris. Es el lugar escogido por Ariane Mnouchkine y su compañía para trabajar. Existen además otras compañías que ensayan y presentan sus obras allí (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-320)
321. Compañía de Mnouchkine, fundada en 1964 junto con Philippe Léotard, Jean-Claude Penchenat, Roberto Moscoso y Françoise Tournafond (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-321)
322. Lo que no significa que sea un teatro de propaganda o sin una estética. [↑](#footnote-ref-322)
323. *L’art du présent* (El arte del presente), entrevistas con Fabienne Pascaud, Plon, 2005. [↑](#footnote-ref-323)
324. Creación colectiva del Théâtre du Soleil, compuesta de testimonios sobre el exilio y la inmigración (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-324)
325. Íd., p. 123. [↑](#footnote-ref-325)
326. Ver el sitio web del Théâtre du Soleil, y particularmente el artículo de Jol Cramesnil sobre « l’historique de la Cartoucherie » (La historia de la *Cartoucherie*): <http://www.theatre-du-soleil.fr/thsol/a-propos-du-theatre-du-soleil/l-historique/l-historique-de-la-cartoucherie> [↑](#footnote-ref-326)
327. Postura característica de la vanguardia “clásica”. [↑](#footnote-ref-327)
328. La expresión hace alusión a la película homónima de Ken Loach (2000), en la cual un grupo de conserjes mal remunerados luchan por un mejor salario y por su derecho de sindicalizarse. A su vez, el título de esta película hace alusión al poema de James Oppenheim, el cual se inspira de una huelga del sector textil de 1912 en Massachusets, EE.UU. Gracias al impacto del poema, esta huelga fue apodada “the Bread and Roses strike” (la huelga *Bread and Roses*) (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-328)
329. Béatrice Picon-Vallin, óp. cit., p. 368. [↑](#footnote-ref-329)
330. Citado por Béatrice Picon-Vallin, íd., p. 340. [↑](#footnote-ref-330)
331. Íd., p. 341. [↑](#footnote-ref-331)
332. « Entretien avec les étudiants » (“Entrevista con los estudiantes”) junio de 1938. Citado por Béatrice Picon-Vallin, íd., p. 344. [↑](#footnote-ref-332)
333. Íd., p. 349. En otro momento (p. 351), Béatrice Picon-Vallin dice que la música está a la “base de la construcción del *Inspector”.*  [↑](#footnote-ref-333)
334. Íd., p. 342. [↑](#footnote-ref-334)
335. Es algo que remite una vez más a la obra inacabada, idea tan del gusto de Meyerhold. [↑](#footnote-ref-335)
336. Béatrice Picon-Vallin, óp. cit., p. 353. [↑](#footnote-ref-336)
337. [↑](#footnote-ref-337)
338. Íd., p. 372. [↑](#footnote-ref-338)
339. “El teatro chileno al fin del siglo” en *Resistencia y poder,* óp. cit., p. 140. [↑](#footnote-ref-339)
340. Según la nomenclatura historiográfica zinneana de una historia hecha, narrada del punto de vista del pueblo y de sus luchas. Ver Howard Zinn, *A People’s History of the United States,* 1980. [↑](#footnote-ref-340)
341. Compuesta también por Alejandro Miranda. [↑](#footnote-ref-341)
342. Este pasaje proviene del “día 4” y puede ser consultado a través del link siguiente: <http://xoomer.virgilio.it/sladethunder/OB_TE/Utopia.pdf>, p. 26. [↑](#footnote-ref-342)
343. Última frase de la obra, dicha por “Él”, p. 50. [↑](#footnote-ref-343)
344. *Fin del eclipse,* óp. cit., p. 36. [↑](#footnote-ref-344)
345. *Éxtasis o la senda de la santidad,* p. 33, <http://www.griffero.cl/obra9.htm> [↑](#footnote-ref-345)
346. Alfonso de Toro, óp. cit., 119. [↑](#footnote-ref-346)
347. ¡Y el teatro de Griffero continúa haciéndolo! [↑](#footnote-ref-347)
348. Tiene más fe en un cambio de las conciencias individuales, pero ese cambio tomara probablemente mucho tiempo en llegar. [↑](#footnote-ref-348)
349. Peter Mikhailovich Yartsev (1870-1930), dramaturgo, periodista, esteta y crítico teatral nacido en Moscú. Si bien fue una figura importante en el mundo teatral y cultural ruso en su tiempo, ha sido olvidado en la actualidad (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-349)
350. Vsévolod Meyerhold, *Ecrits sur le théâtre I,* óp. cit., p. 98. [↑](#footnote-ref-350)
351. Gérard Abensour, óp. cit., p. 404. [↑](#footnote-ref-351)
352. Dmitri Shostakóvich (1906-1975), importante compositor ruso, durante muchos años tuvo problemas con la burocracia estaliniana, la cual llegó incluso a prohibir su música durante un tiempo. Sin embargo, eventualmente recibió el reconocimiento del Estado Soviético (N. del T.). [↑](#footnote-ref-352)
353. Kukriniksi fue un grupo de tres caricaturistas y pintores soviéticos, compuesto por Mikhail Kupriyanov, Porfiri Krilov y Nikolai Sokolov. Se conocieron en la escuela de arte Vkhutemas, en Moscú, durante los años 20 (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-353)
354. Alexandr Ródchenko (1891-1956), pintor, escultor, diseñador y fotógrafo ruso, fue uno de los fundadores del constructivismo ruso (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-354)
355. Íd., p. 403. [↑](#footnote-ref-355)
356. Ibíd. [↑](#footnote-ref-356)
357. Íd., p. 404. Mayakovski, *La Punaise,* noveno cuadro, en *Théâtre,* Fasquelle, Paris, 1957, traducción al francés de M. Wassiltchikoff, p. 75. [↑](#footnote-ref-357)
358. Íd., p. 411. [↑](#footnote-ref-358)
359. Ibíd. [↑](#footnote-ref-359)
360. Íd., p. 413. Esto es lo que ella anuncia: “El futuro acogerá a todos aquellos que manifestarán al menos una cualidad que los emparentará al colectivo de la comuna: la alegría del trabajo, la sed de sacrifico, la perseverancia en la búsqueda, la felicidad de dar, el orgullo de ser un ser humano”. Mayakovski en *Théâtre,* óp. cit., acto IV. [↑](#footnote-ref-360)
361. Íd., p. 410. [↑](#footnote-ref-361)
362. Íd., p. 411. [↑](#footnote-ref-362)
363. Íd., p. 410. [↑](#footnote-ref-363)
364. Íd., p. 412. [↑](#footnote-ref-364)
365. Mikhail Bulgákov (1891-1940), escritor y dramaturgo soviético. Soportó durante años el ostracismo impuesto por el régimen estaliniano, al cual siempre se opuso. Por mucho tiempo sus obras debieron permanecer guardadas en su escritorio sin poder ser montadas. Finalmente, Stalin le dio trabajo en un pequeño teatro de Moscú, para más tarde trabajar en el célebre Teatro de Arte de Moscú (N. de la T.). [↑](#footnote-ref-365)
366. Íd., p. 413. Citado por Gérard Abensour. [↑](#footnote-ref-366)
367. Béatrice Picon-Vallin, óp. cit., p. 91. [↑](#footnote-ref-367)
368. Nicolas Mangue y Fassbinder en *Cinématographe,* n°40, octubre 1978, p. 66. [↑](#footnote-ref-368)
369. Para revisar todas estas citas, consultar el siguiente vínculo: <http://enscene.ens-lsh.fr/IMG/pdf/BrochureSaison09web.pdf> [↑](#footnote-ref-369)
370. Fassbinder, *Anarquie en Bavière,* L’Arche, Paris, traducción del alemán al francés de Jean-François Poirier y Christophe Jouanlanne, p. 95. [↑](#footnote-ref-370)
371. « L’arrière-fable », en *Dits et écrits,* Gallimard, Paris 2001, colección Quarto, tomo I, p. 506. [↑](#footnote-ref-371)
372. Ver el artículo de Ramón Griffero publicado en 2007 y titulado “Las ficciones del otro”. Ver sitio web <http://www.griffero.cl/ensayo.htm> [↑](#footnote-ref-372)
373. *Le spectateur émancipé,* La Fabrique, 2008, p. 84. [↑](#footnote-ref-373)
374. Íd., p. 72. [↑](#footnote-ref-374)
375. “Las ficciones del otro”. [↑](#footnote-ref-375)
376. Íd. [↑](#footnote-ref-376)
377. Íd. [↑](#footnote-ref-377)
378. Óp. cit., p. 92. [↑](#footnote-ref-378)
379. Michel Henry, *La barbarie,* p. 169. [↑](#footnote-ref-379)
380. *Altazor Équinoxe,* obra escrita en francés. Ver en <http://www.griffero.cl/obra2.htm>, p. 1. [↑](#footnote-ref-380)
381. Aunque las minorías se hayan transformado, desmultiplicado, Ramón Griffero es meyerholdiano en tanto identificó ese otro futuro de lo minoritario e integró sus formas nuevas a su propia dramaturgia y puestas en escena. [↑](#footnote-ref-381)
382. Pseudónimo de inspiración hoffmaniana usado por Meyerhold, y propuesto por Kouzimne, para que el director soviético guardara el anonimato. Bajo este pseudónimo dirigió una serie de pantomimas inspiradas en la *commedia dell’ arte.* Lo usó también para firmar un texto en el que se oponía a un artículo escrito en 1912, el cual declaraba que el teatro no era un arte libre. En cierto modo, la identidad del doctor Dapertutto le permitía explorar otras vetas, llevando así una doble vida y, de cierto modo, una doble investigación estética (N. de la T). [↑](#footnote-ref-382)
383. “Alrededor de 1880, salen a la luz dos concepciones de la puesta en escena: una de ellas, fiel a la visión naturalista, pero profundizada, interiorizada, apela al trabajo de Antoine en el Teatro Libre (1887) y al impresionismo de Stanislavski […]; la otra, procedente de Wagner y del simbolismo, y que especula, con Gordon Craig, sobre la esencia del teatro –la *teatralidad*-, tiene por teórico a Adolphe Appia, quien inscribe las figuras de la actuación en un espacio casi abstracto”, Robert Pignarre, óp. cit., p. 444. Meyerhold, a inicios del siglo XX, hace triunfar una concepción de la puesta en escena (la segunda) por sobre la otra. [↑](#footnote-ref-383)
384. La expresión de la utopía como “transgresión de la historia” pertenece a Henri Meschonnic. Ver *L’utopie du juif,* Desclée de Brower, 2001, p. 11. [↑](#footnote-ref-384)
385. Ver la cita de Corvin en la introducción. [↑](#footnote-ref-385)
386. Jacques Rancière, *Le partage du sensible,* La Fabrique, 2000. [↑](#footnote-ref-386)
387. Jacques Rancière, *Le partage du sensible,* p. 44. [↑](#footnote-ref-387)
388. Todas las referencias citadas por el autor han sido directamente traducidas del francés al español, por lo que la bibliografía se encuentra, a excepción de algunas obras, en francés. En todo caso, gran parte de los textos citados por el autor no existen traducidos al español (en particular ciertos artículos de revistas o sitios web) (N. de la T.) [↑](#footnote-ref-388)