

Giro poético/político en la reconstrucción del sujeto en la escena de la post dictadura chilena: Ramón Griffero y *Éxtasis o la senda de la santidad* ¹

María de la Luz Hurtado

Pareciera que hemos llegado a uno de los tantos bordes, a los límites de no creer o no poder contener al lenguaje, y por lo tanto, a los discursos que éste elabora. Es la sensación de ese abismo, la necesidad de la reconstrucción de pensamientos y de otorgar sentidos a nuestro existir, el motor del laberinto de la creación.

Ramón Griffero, Epílogo, *La dramaturgia del espacio*, 2011.

Desafíos de reconstituciones del sujeto en el vértice del fin del siglo XX

La inquietante experiencia de quedar expuesto al “vacío de la intemperie” ontológico y político (Grüner *El fin* 295) desestabilizó a muchos artistas e intelectuales en Occidente en los albores de la década de 1990. En Chile, la crisis de las utopías generó una hendidura en aquellos creadores que, a través de los 70 y los 80, se apoyaron en los grandes relatos como plataforma para las luchas antidictatoriales, con base en el pacto comunicacional establecido con los públicos. En este pacto, asumían “saber más,” “saber mejor” o a lo sumo, “saber lo mismo” que sus espectadores (Rancière), atribuyéndose una función de iluminación de sentidos, de forja de conciencias lúcidas o al menos de su reafirmación en los espectadores.

En este contexto, surge el dilema planteado por Cornago: “¿Cómo se articula la relación entre el presente de la escena y el pasado de ese aquí y ahora, cuando no se recurre a la construcción de una ficción o a la referencia a una historia asumida por una comunidad?” (265). El dilema pertinente para

un núcleo significativo de creadores teatrales detenidos en un punto concreto de la historia del país y el mundo fue, ¿cómo elaborar una escena ficcional desde sujetos tensionados por su necesidad de reconstituirse ante sí y los otros, urgidos al desplazamiento hacia zonas no transitadas previamente de ese modo por ellos y por sus públicos?

Los que en Chile asumieron su habitar en el descampado de las ideologías hacia 1990 tomaron años en superar sus mudeces, como ocurrió con el hasta entonces muy prolífico dramaturgo/director Ramón Griffero, quien estrenó siete obras entre 1981 y 1989 con su compañía Teatro Fin de Siglo.² Las realizadas entre 1988 y 1989 en las postrimerías de la Dictadura Militar fueron descarnadamente políticas, contestatarias, paródicas al dictador y a los arreglos de perdón y olvido. *Viva la República* (1989), por ejemplo, es celebratoria de lo republicano que advenía y de sus mártires propiciatorios.³ Quizás por eso Griffero demoró cuatro años desde la caída del muro de Berlín en reasumir su actividad en el teatro. Él califica este intervalo como “autismo creativo”, en tanto “este esquema de arte y compromiso con inconsciente-consciente colectivo latente, eje esencial del de dónde escribir, se derrumba de muerte súbita, cae junto al muro, y recordemos que el fin de la dictadura coincide con el fin de las pasiones ideológicas” (“La senda” 78).

Los macro relatos hechos trizas, al igual que el teatro político que saturaba la capacidad de vastos sectores de la sociedad de seguir mirando de ese modo la historia, prefiriendo volcarse a la recuperación de la “normalidad” en las instituciones y en la vida diaria, demandó a los creadores y a la ciudadanía un giro copernicano que hoy, tras 20 años y mirando a distancia, no se aquilata suficientemente. Pero, como reflexiona Cornago en relación a su pregunta anterior,

la historia no acabó, lo que se agotó fueron los discursos para dar cuenta de ella... son los lugares desde donde se hacían estos discursos los que han dejado de funcionar... lugares construidos sobre identidades de tipo colectivo, ya sean de carácter nacional, cultural, de género o de clase social. (263)

Los vuelcos producidos en las artes y en la conciencia social en esos años son conocidos. Por un lado, el desprecio por la teoría, la valoración de lo empírico, de lo referencial, entroncado con la operatividad del “artista como etnógrafo,” y por otro, el vértigo por las inmersiones en lo real, en las fuentes de la subjetividad, del “yo” mediante micro relatos de base biográfica y/o autobiográfica (Foster 175). Esto no necesariamente implicó un anti historicismo o una desterritorialización del relato y de la escena fictiva. Guasch

propone que “cierto retorno del ‘yo’... vinculado a ‘micronarrativas’ fundadas en historias de vida” suele inscribirse en un espacio/tiempo, al dejar la impronta concreta y material “de los estados sucesivos del campo en que esta trayectoria (de vida) se ha desarrollado” (13), transformando a la práctica artística y a la obra misma en un “operador de potencial performativo” (19).

El “destrabe” creativo de Griffero, como el de quienes se encontraban en similar situación, le requirió atravesar por un proceso de recomposición de su propia subjetividad, realizado en y desde el roce del aquí y ahora de la escena teatral/social, con aquel sujeto que estaba dificultosamente deviniendo en él y que estaba siendo alertado por ese crucial instante de peligro en que se sentía habitar.

En este contexto de perplejidad, el primer canal de exploración para Griffero fue la escritura narrativa. En 1994 publica el libro de cuentos *Soy de la plaza Italia*, en cuyo título por primera vez utiliza el pronombre personal como motor y lugar de la enunciación “(yo) soy...”⁴ Su confesión de identidad la adscribe a su pertenencia a una territorialidad urbana, a una zona particular de la ciudad de Santiago, “la plaza Italia,” lugar de confluencia de personajes heteróclitos que circulan derribando fronteras y estableciendo frotos y mixturas sociales, políticas, de género, de lealtades políticas, deportivas, de cultura pop, de localización geográfica, de pertenencia generacional. En especial, estas afloran allí de noche cuando la vigilancia y el orden diurno se eclipsan y se producen las apropiaciones de espacios mediante performatividades provocativas. O también de día, cuando “la gente” concurre espontáneamente a ese vértice de encuentro y ostentación a manifestar(se) de cara a lo social por algún suceso que la afecta y toca en lo más íntimo.⁵

Estos cuentos de Griffero emanan desde flujos de conciencia alucinados, tortuosos, que desmenuzan la ideación y ejecución de crímenes y pasiones brutales. Al modo del romanticismo grotesco, lo sublime se roza con lo horrible al hurgar en cuerpos y sentimientos violentadores y violentados, alimentados del sueño, del desvarío de la mente y de la pulsión incontenible del deseo, en un erotismo que ve desplazada su consumación y que explota en la muerte del otro o de sí.

Griffero rompe su “autismo creativo” cuando, motivado por la invitación a presentarse en un festival en Italia, transforma uno de esos cuentos, *La santidad*, en una propuesta teatral. La obra resultante es *Éxtasis o la senda de la santidad* (1994) y porta las huellas de su doble génesis: la de una escritura literaria soportada en el desborde de imaginarios y tropos poéticos y la de su re-vuelta (Kristeva) a la escena de la teatralidad. Realiza

para ello una intensa autorreflexión desde la “dramaturgia de la escena,” en la convicción de que “la poética del texto nos sugiere poéticas del espacio, lugares y visualidades insertas en su escritura; propone espacios mentales, atmósferas, estructuras de acción, voces o personajes: un lenguaje a representar” (Griffero *La dramaturgia* 76).

En *La santidad*, un prisionero/enfermo mental realiza un intrincado relato en clave mística y religiosa ante sus jueces/ psiquiatras, buscando descifrar su ominosa vida de crimen y transgresión como una senda de sacrificio y purificación. Su relato sorprende y horroriza a sus silenciosos auditores hasta el giro final, cuando los seduce a su lógica y lo alaban como santo. En la ficción dramática de *Éxtasis*, Griffero libera la situación de encierro psíquico y espacial del hablante único, al llevar la acción al aquí y ahora actual del protagonista Andrés, quien recorre un itinerario biográfico desde su niñez hasta la muerte. Lo hace mediante discursos de autoexploración proyectados frontalmente al público o en su relación con los otros personajes que participan de su vida. La dirección de escena potencia las presencias y corporalidades de los actores, arraigándolas en matrices histórico-culturales desgarradas y fracturadas y en espacios y tiempos heterogéneos.

Se advierte en esta recomposición realizada por Griffero una necesidad de volver a hilar memorias, referentes, experiencias, posicionamientos del sujeto en el espacio privado/público, resituando discursos y problematizaciones ante sus nuevas demandas vitales, reintegrándolas en y con las históricas. Ambas dimensiones las trabaja desde la construcción identitaria del “yo” en una genealogía de la subjetificación (Rose). La (auto)exposición realizada por Griffero en ese difícil clivaje histórico lo pone en un terreno de riesgo personal y político, ya que desplaza los ejes habituales de su teatro —de corte meyerholdiano— hacia los religiosos entroncados con los eróticos y políticos al interior de cifradas claves (auto)biográficas en una cercanía, al modo latinoamericano, con Pasolini y Fassbinder (Stéphan).

Al verse requerido a explicar el punto de vista de su obra, Griffero asevera que él propone la santidad “como utopía individual, como pasión, como motor frente al consenso y la uniformidad” (“La senda” 79). ¿Es este, entonces, su modo de resistir a una época sin utopías, de reinstalar la necesidad de vivir con proyectos trascendentes a la inmediatez tras la “muerte de los grandes relatos”, reacio a sumarse al relativismo descreído de la vertiente conservadora del posmodernismo?

La deconstrucción que despliego aquí de la dramaturgia escénica de *Éxtasis* para iluminar esta interrogante la realizaré desentrañando las si-

guientes dimensiones que parecen significativas al respecto en esta obra de Griffero: su inscripción paródica en la sensibilidad barroca y en los relatos canónicos cristianos; su incursión en estéticas de la abyección; sus trabajos de memoria y de duelo en que confluyen alegóricamente los traumas por las muertes que afectan al género homosexual (SIDA) y las muertes de la dictadura militar y su construcción de lo homosexual en el arco de las otredades como acción política. Concluiré con reflexiones acerca de la pragmática de la obra en su contexto de emisión en Chile en 1994, en especial, de las disrupciones y provocaciones que ésta genera en lo social por sus quiebres a los cierres canónicos de la representación, descentrando los lenguajes desde las otredades que se hacen carne en y emergen desde las heridas a las utopías personales e históricas.

Una hagiografía barroca construida sobre lacerados cuerpos deseantes

Andrés, el protagonista de *Éxtasis*, mediante un relato episódico y fragmentado, asienta en su infancia y juventud de niño burgués las experiencias que fundan su imaginario, ideales y alteridades. Desde ese entorno primario sale al mundo en su joven adultez a continuar la construcción de sí mismo. Para ello, expone, explora y comparte con el público sus procesos de construcción de vida en tanto procesos de construcción identitaria, en fricción permanente consigo y con los otros, lanzado a deambular por zonas libidinales y espirituales que experimenta con fruición a la vez que con distancia. La experiencia es para él una fuente de conocimiento y de re-diseño de sus opciones vitales, centradas en el cumplimiento de su proyecto utópico: ser/parecer/representar a Cristo y a los santos. En su camino de pasión, alimenta a los pobres de cuerpo o espíritu en estado de carencia o deseo y cada intento frustrado mantiene abierta en él la dolorosa escisión entre lo espiritual, lo psíquico, lo social y lo corporal, incapaz de incluirse en las matrices de sujeto prefigurados por lo social para él, en especial, en los terrenos del género y la clase.

La construcción de la ficción, fechada en lo temporal entre las décadas de 1950 y 1980, trazo de tiempo coincidente con la biografía de Griffero (1954), se apropia, parodiándolos e hibridándolos, de macro relatos tomados del archivo y del repertorio performativo, visual y textual católico que marcó a los jóvenes latinoamericanos de esa generación. Anclado en ambientes y tradiciones pre Concilio Vaticano II, su entramado textual/escénico tensa dichas fuentes al vertebrarlas con los vericuetos de la psiquis gobernada por el “principio del placer” (Freud) que empuja al protagonista de lleno hacia



Andrés (Claudio Rodríguez) y su amigo Esteban (Ricardo Balic). *Éxtasis o la senda de la santidad*. Texto y dirección de Ramón Griffero. Santiago, Chile, 1994. Fotografía: Archivo de la Escena Teatral Escuela de Teatro UC.

el campo de lo real. Por lo tanto, el discurso adquiere a menudo el formato de una confesión de lo inconfesable al transformar en flujos abiertos los barramientos entre virtud/pecado, placer/sacrificio, caridad/abuso, redención/condena, pureza/abyección.

El principal archivo y repertorio activado es el del barroco latinoamericano. La obra se construye desde la agregación excesiva de elementos visuales y verbales en un gesto de fascinación por apariencias y sonoridades que estimulan y enredan las ecuaciones lógicas hasta marear y hacer perder el hilo de sus proposiciones, afinadas en pretendidos sustentos teológicos y racionales.⁶ En *Éxtasis*, los laberínticos caminos de los silogismos creados por Griffero y puestos en boca de Andrés, de tanto llevar el pensamiento al límite, precipitan al absurdo en razón, perforando el sentido común vigente en los campos culturales dominantes. Semióticamente, el barroco opera

mediante el deslizamiento de lo sintagmático a lo paradigmático, del signo al símbolo y de este a la alegoría. La artificialidad lucha por articularse con un referente que, al tiempo que lo convoca, lo desplaza. Lo heteróclito y diverso de los significantes permiten atisbar el caos de lo real en continuo entreveramiento entre naturaleza y cultura, entre apariencia, máscara y monstruo, entre los elementos del mundo terreno, los del celeste y los del inframundo. Las pulsiones primarias, lo escatológico, se exponen a la vista pública como ejemplo y espanto de los decursos de lo plural en los pliegues entre lo inmanente y lo trascendente.

Así, el personaje de Andrés exhibe un goce por la representación de la representación, invistiendo su cuerpo en tramas del arte barroco y renacentista, tensionando su ideal místico y su carnalidad potente al radicar la belleza en pieles, en proporciones, en musculaturas, en brillos y desnudeces afinadas en un narcisismo que se goza de su propio poder de darse a ver en el dolor del placer. Los personajes que forman parte permanente de la vida de Andrés (familia, vecindario, sirvientes, amigos) o que se cruzan casualmente en ella (los personajes de la noche),⁷ están contruidos de modo arquetípico, frecuentemente extrapolados al expresionismo y al grotesco mediante trazos gruesos injertados e hibridados con la comedia musical, el cine, el comic, las neovanguardias de las artes visuales de los 60 (Warhol), el kitsch y el punk de los 80.⁸

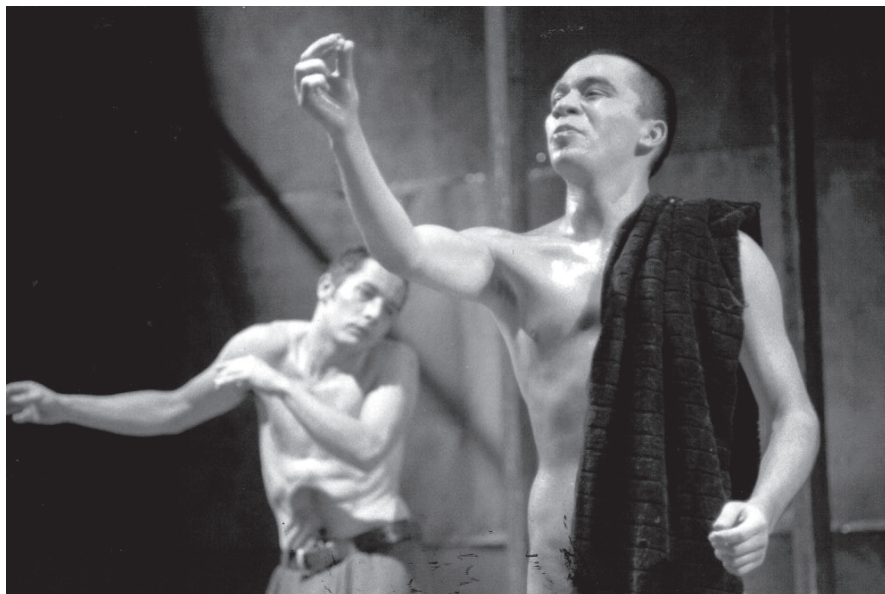
De aquí que las ruinas, los despojos y ecos del pasado se filtran y coexisten en el espacio/tiempo actual de la teatralidad, urdiendo las densas tramas de acción ficcional en un aquí y ahora inmediato. Por ejemplo, cuando Andrés goza y entra en trance en el teatro de su colegio al encarnar al personaje de Cristo en su agonía en el musical *Jesucristo Superestrella*, lo hace no por representar la escena del martirio según fue realizada en dicha cinta sino por realizar la representación de su representación, con su puesta en cuerpo de la pasión en toda su artificiosidad teatral. Ante las miradas que lo contemplan (en el espacio fictivo de la escuela y en el real del teatro), el actor/personaje exagera su goce libidinal de mostrarse como cuerpo sufriente que se pone en el lugar del otro (un Cristo en representación pictórica barroca) del otro (el actor de cine Hollywoodense), al tiempo que vierte en un torrente lingüístico la exploración de su modo de vivir la experiencia, en un discurso productor de subjetividad (Foucault).⁹

Asimismo, como en el barroco, la compleja propuesta teológica y ontológica se realiza a través de una pedagogía mediada por lo sensible. Grifero trabaja preciosistamente las distancias y ángulos de mirada y de posición

del cuerpo de actores y actrices en relación al público según las afectaciones que desea provocar en ellos, creando campos de estímulos que los animan como sujetos preñados de afectividad, vía regia por la que circulan sus producciones discursivas. El público es invitado a ser un co-constructor de la escena ficcional. Por primera vez en su trayectoria como director, Griffero no crea un dispositivo escénico corpóreo¹⁰ sino que utiliza de modo radical las posibilidades del espacio vacío. Con sustento en el lenguaje cinematográfico, los actores dibujan la geografía y crean las atmósferas de las escenas a partir del lugar desde donde actúan la ficción, potenciando sus estados emotivos, gestualidad, voz y manipulación de los objetos al cruzarlos con los sonidos y la iluminación que los atraviesan e intervienen. El espectador, ante ese espacio abstracto, es instado a construir en su mente la territorialidad antropológico-cultural que ancla la diégesis, según es remitido a sus memorias e imaginario por la puesta en espacio de los sonidos y del cuerpo de los actores.¹¹ Los personajes, en especial hacia el final de la puesta en escena, construyen una atmósfera de alta virtualidad que pareciera desenvolverse en su propia mente alucinada, accediendo a lo supra real.

Griffero ha calificado a *Éxtasis* como un *autosacramental*, aunque personalmente me parece más próximo a los *misterios* y *moralidades* que, a través de la teatralización en rituales comunitarios de episodios de la Biblia y de la vida de los santos, animan la devoción y los caminos de fe desde el medioevo español hasta el presente latinoamericano.¹² Griffero recupera estas fuentes, inscribiéndolas en la imaginería de la industria cultural de las décadas de 1950 y 60. El personaje de Andrés cita como inspiración a su senda de santidad las superproducciones cinematográficas de Hollywood sobre la vida de Jesús y de los primeros santos cristianos en el Imperio Romano y la lectura apasionada de las *Vidas Ejemplares*, revista española tipo historieta que circulaba entre niños y jóvenes de la década de 1950 en el mundo de habla hispana.

Los decursos dramáticos de estas historietas acentuaban los castigos y sacrificios físicos sufridos por los santos, sus caídas y desvíos en “mala vida”, su conversión y triunfo sobre el mal, las visiones, milagros y revelaciones que manifestaban su cercanía con la divinidad, expresada a menudo en cruel martirio coronado por la gloriosa entrada al cielo. El personaje de Andrés recorre estas mismas sendas de pasión modélicas: “las enseñanzas”, “las bondades”, “las mortificaciones”, “las maldades” y “el retorno”. En la secuencia de “las mortificaciones”, por ejemplo, los castigos al propio cuerpo tienen reverberancias sadomasoquistas, en la ambigüedad entre cuerpo/ofrenda y



Andrés (Claudio Rodríguez) y el Asaltante (Marcelo Abarca). *Éxtasis o la senda de la santidad*. Texto y dirección de Ramón Griffero. Santiago, Chile, 1994. Fotografía: Archivo de la Escena Teatral Escuela de Teatro UC.

deseo/placer sexual. Andrés sintetiza así su experiencia: “Subyugaré a esta carne, que se contamina con las células del deseo” (*Éxtasis* 214).

En la secuencia de “las maldades”, Andrés se zambulle en la noche de la urbe tardomoderna (¿de la Plaza Italia?) y, al modo de detenciones en las estaciones de la pasión, va recorriendo lugares de violencia, sexo y droga. Toma todas las alternativas que se le ofrecen en ese dantesco y grotesco viaje por los avernos, pero realiza las acciones como si fuera un otro cuya subjetividad estuviera suspendida al convertirse a sí mismo en un objeto para su propia mirada. El personaje es puesto en una escena que, tamizada por la media luz de la noche, rasga la pantalla para atisbar “lo real”. Discursos de soledad y nihilismo emergen de un Andrés que con pragmatismo brutal quiere mirar y actuar hasta beber la última gota de hez y de miel que le ofrece ese cáliz (invertido) del submundo nocturno.

La deconstrucción de los relatos ejemplares de la vida de los santos se realiza en *Éxtasis* en deslizamientos artaudianos, al penetrar y representarse en escena los huecos y hiatos que los relatos canónicos enuncian y anuncian para luego censurarlos, rodearlos, reprimirlos en su representación, dejando sólo las huellas de un acaecer inexplorado e inexplorable de esas vidas ejem-

plares. Lo dantesco, los *Caprichos* de Goya, los rostros grotescos del Bosco de los pecados capitales, los esperpentos de Valle Inclán, en especial, los de *Divinas palabras*, reaparecen en las atmósferas, imágenes, materialidades, idiolectos de la urbe moderna. Así, *Éxtasis* forma parte de ese contingente de obras surgidas en las décadas de 1980 e inicios de los 90 que:

rechazan ese antiguo mandato de pacificar la mirada, de unir lo imaginario y lo simbólico contra lo real. Es como si este arte quisiera que la mirada brillara, que el objeto se erigiera, lo real existiera, en toda la gloria (o el horror) de su pulsátil deseo, o al menos evocara esta sublime condición. A este fin se mueve no sólo para atacar la imagen sino para rasgar la pantalla-tamiz o para sugerir que ya está rasgada. (Foster 145)

La seducción de los cuerpos abyectos como significantes de la urbe tardomoderna

El recurso de la abyección es uno de los modos en que el arte posmoderno realiza el retorno a lo real en la construcción-reconstrucción de sus estados de violencia subjetivo/corporal. *Éxtasis* trabaja este modo de horadar las corporalidades a través de su “puesta al revés” de la carnalidad, al hacerlas eyectar el adentro hacia afuera (ab-yectar), perforando la carne, dejando a la vista sus vísceras y órganos de modo grotesco (Foster 152-54);¹³ también, dejando fluir los humores viscosos y líquidos desde el interior de los cuerpos. Siguiendo a Kristeva, Foster plantea que:

lo abyecto afecta a la fragilidad de nuestras fronteras, a la fragilidad entre las cosas en nuestro interior y en el exterior, así como del paso temporal entre el cuerpo materno (ámbito privilegiado de lo abyecto) y la ley paterna. Espacial y temporalmente, pues, la abyección es un estado en el que la subjetualidad es problemática, ‘en el que el significado se derrumba’; de ahí su atracción para los artistas de vanguardia que quieren perturbar sus ordenamientos tanto del sujeto como de la sociedad. (157)

En la erótica de Griffero, la violencia psico-física provocada por la pérdida tiende a manifestarse en abyección y así, la abuela, presa de espanto ante la vista y olor de la sangre menstrual y animal descompuesta que toma por un aborto fetal, lo desplaza hacia su inmisericorde artritis que busca aliviar haciendo que la sirvienta le quiebre huevos sobre el cuerpo. Al final de la puesta en escena, vemos el cuerpo artrítico deformado y semidesnudo de la abuela chorreando viscosas claras de huevo.¹⁴ Cuando Andrés copula como



Andrés (Claudio Rodríguez). *Éxtasis o la senda de la santidad*. Texto y dirección de Ramón Grifféro. Santiago, Chile, 1994. Fotografía: Archivo de la Escena Teatral Escuela de Teatro UC.

prostituto con una mujer menopáusica, ésta orina sobre su rostro, lo que lo humilla y horroriza. Ese acto expresa también, patéticamente, la incapacidad de la mujer de ser fecundada por Andrés y de experimentar cada cual la maternidad/paternidad a partir de dicho acto sexual. Hay también diversas acciones de sadismo y de sadomasoquismo narradas o representadas en escena que rompen la carne y dejan correr los fluidos corporales en un terreno ambiguo entre deseo/placer y dolor/ultraje/sacrificio.

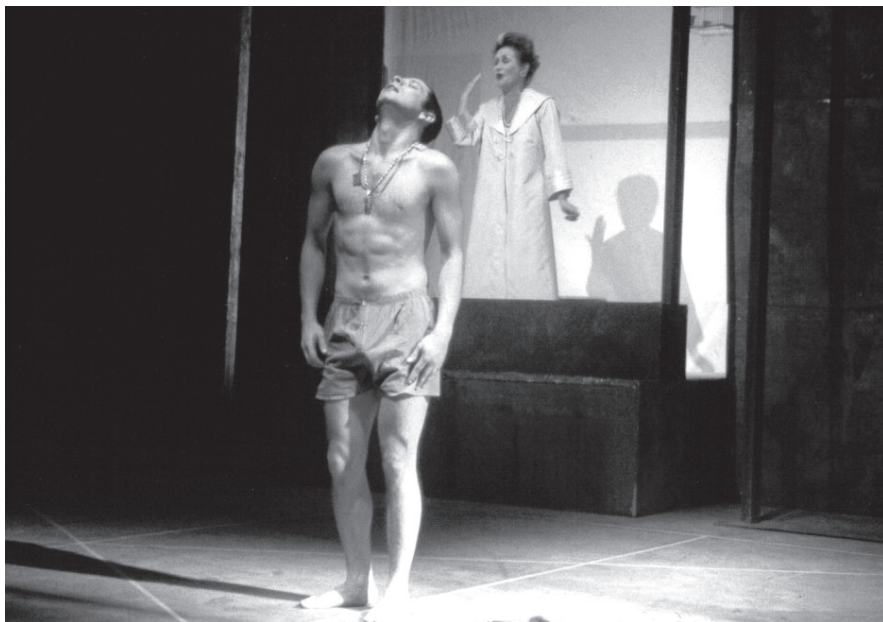
Grifféro conoce muy bien y trabaja en escena “el poder que puede alcanzar el cuerpo cuando, sin la menor concesión, transgrede la pose, el modelo, la moda desnuda” (Grau 209). Cabe preguntarse con Foster qué hay en el trasfondo de estas mecánicas de trabajo de la abyección si operan al modo que lo hicieron en los artistas de las vanguardias:

¿el artificio de la abyección nos ofrece la travesura edípica (Breton) o la perversión infantil (Bataille)? ¿Actuar sórdidamente con el se-

creto deseo de ser azotado, o restregarse en la mierda con la secreta fe de que lo más profano podría convertirse en lo más sacro, lo más perverso en lo más potente? (163)

Pienso que en este caso, Griffiero inclina su balanza más bien hacia Bataille. No es lo abyecto el único registro de la obra, entreverada con lo sublime. En las escenas en que Andrés personifica la representación de la pasión de Cristo y en las que se flagela para su mortificación, el actor (Claudio Rodríguez) logra estados cercanos a la transluminación grotowskiana. Griffiero dice citar en estas escenas al arte religioso del Renacimiento y Barroco de expresión de pulsiones y sensibilidades homoeróticas (Griffiero y Hurtado “Viraje”), dimensión históricamente negada por la crítica, pero que la actual mirada de género ha ido develando. Dicha recurrencia a la hagiografía carga esas corporalidades de poderosas resonancias y opera desmontando citas que abren y exhiben su lado silenciado o borrado.

Planteo entonces que *Éxtasis o la senda de la santidad* se sitúa en el terreno de la refracción y seducción de la mirada, la cual “nunca es del orden de la naturaleza sino del artificio, nunca del orden de la energía sino del signo



Andrés (Claudio Rodríguez) y la Abuela (Margarita Barón). *Éxtasis o la senda de la santidad*. Texto y dirección de Ramón Griffiero. Santiago, Chile, 1994. Fotografía: Archivo de la Escena Teatral Escuela de Teatro UC.

y del ritual” (Grüner *El sitio* 323). La oralidad también opera como mecanismo de seducción. Griffero aplica aquí de modo radical su planteamiento de que en el teatro no se habla como en la vida, que sus personajes articulan verbalmente de modo poético, pleno de tropos literarios, lo que en la vida cotidiana se calla. En sus momentos de éxtasis religioso/amoroso, expresados en potentes imágenes y estados corporales, el personaje de Andrés no se abandona a la ectasia (propia del simbolismo) porque, al “no cesar nunca de hablar (en el discurso amoroso)... se trata de mantener la insatisfacción que alimenta el deseo: se trata de seguir prometiendo lo que está en otra parte; así, se combinan las dimensiones del ‘performativo’ y de la Utopía” (Grüner *El sitio* 354). En las frecuentes composiciones alegóricas que se construyen en *Éxtasis*, la exacerbación de lo oral se desliza hacia lo visual y viceversa, estableciendo una reciprocidad en la que “a menudo se tratan las palabras como fenómenos puramente visuales mientras que las imágenes visuales se ofrecen como una escritura que debe ser descifrada” (Owens, “El impulso” 208).

La confluente reparación del trauma político/homosexual en la escena alegórica del apocalipsis

El clímax y el desenlace de *Éxtasis* condensan la poética política de la obra al engarzar dos traumas que fantasmáticamente asolan al autor y a parte de la sociedad en este tiempo de la posdictadura chilena y latinoamericana. Me refiero a las heridas que siguen abiertas en la memoria colectiva —a pesar de su supuesta superación por los acuerdos políticos que se van tomando a la época— causadas por las muertes violentas de la represión dictatorial y por la amenaza catastrófica a la vida de homosexuales y bisexuales por la peste irrefrenable del SIDA, según indicaba el “discurso de verdad” médico en ese tiempo de eclosión de la pandemia. Estos referentes alimentan la última secuencia de *Éxtasis*, “el regreso,” completando la figura del Hijo Pródigo que compone el protagonista Andrés, parábola que opera como hipotexto de la obra.

En la ficción, Andrés realiza un acto de caridad en cumplimiento de las Bienaventuranzas; comparte la enfermedad y la muerte con su amigo Esteban que ha enfermado de SIDA, en quien él ve la personificación de Cristo. El camino para lograrlo es integrarse a la cadena de contagios voluntariamente, realizando el acto sexual con algún enfermo de SIDA que esté dispuesto a vivirlo todo en sus últimos días de vida. Se extiende un velo sobre el modo y momento en que se cumple el deseo máximo que late a través de toda la

obra: su amor y deseo sexual por Esteban. Este acto que liga indisolublemente amor y muerte es leído desde los códigos de las vidas ejemplares¹⁵ y transmuta a Andrés de infeccioso a purificado por el amor (homosexual). También representa la renuncia a la vida terrenal y la conversión de Andrés en soldado de Cristo.

Andrés efectúa su último recorrido por la maldad nocturna como miembro de un destacamento de militares posesos de la fruición macabra de asesinar clandestinamente a seres humanos indefensos bajo su poder, pero ahora, en estado de gracia, acciona, transformando hechos y circunstancias. En su visión alterada y al modo de la imaginería barroca de los monstruos del mal, Andrés es testigo de cómo el Capitán militar se metamorfosea en un horroroso engendro. Aquella lengua satánica bifurcada, que antes brotaba de su propia boca cuando luchaba entre la culpa y el deseo (homo)erótico, ahora está en la boca del otro, confirmando que el mal ha sido expulsado de él:

siento que mis pies se hundan en el fango, mis manos transpiran y se vuelven garras negras, veo a mi Capitán con una joroba en la espalda y su boca no tiene labios, de entre sus encías emerge una lengua bifurcada que seca su frente, sus ojos gigantes alumbran como faros.

Al fin he llegado al centro de las tinieblas. (237)

Desde el imaginario de los cristianos asesinados por soldados romanos en los albores del cristianismo,¹⁶ Griffiero arma la escena del asesinato político que perpetra este capitán satánico. Afectado por la imagen de la mujer, quien aparece en otro espacio/tiempo al realizarse un efecto de pantalla de cine desde donde ella eleva cánticos religiosos en místico estado de oración, Andrés sustituye a los militares que están por asesinarla. Es él quien dispara para que ésta muera envuelta en su halo de compasión santa, fundiendo su cualidad de heroína política con la de mártir sagrada. Dice Andrés:

mis narices se invaden de un perfume celestial, el olor de la santidad, un aura alumbraba su cuerpo. Para ella estaba reservado el martirio y tendré que ser yo el que tenga que fulminarla... *Se escucha el retumbar de los disparos. Una música celestial invade el lugar, Andrés lanza su fusil y se arrodilla frente a ella, dos ángeles la toman en sus brazos y se eleva al cielo.* (238)

Este momento epifánico de revelación, en que los signos de lo sagrado aparecen sensiblemente entre los vivos para identificar, confortar y reencarnar en cuerpo santo a los en estado de gracia y condenar en cuerpo y alma a los satánicos,¹⁷ y que finalmente compone el cuadro alegórico de la ascensión de la Virgen, culmina luego con una sucesión de cuadros alegóricos al modo

de retablos vivos. Esteban yace en agonía del SIDA en un lecho de blancas sábanas/mortajas como un Cristo en el sepulcro. Andrés le aplica con extrema sensualidad en sus zonas sensibles los óleos de la Extremaunción. Luego la sirvienta compone el cuadro de la *Pietà* con Esteban. Como Cristo en la cruz, Andrés entrega al amigo bienamado (Juan) al cuidado de la madre (María). En el cuadro final, Andrés aparece con electrodos en la cabeza que asemejan coronas de espinas y en una silla que es a la vez silla de ruedas de enfermo (de SIDA) y silla eléctrica (de ajusticiado por la policía militar). Está rodeado de testigos que buscan purificarse junto a él y Esteban. Como su amigo Esteban, Andrés muere en apoteosis de gloria y entra a la vida resurrecta cuando la voz de la madre muerta lo invita a apagar las velas de su ciclo terrenal, en la feliz armonía de una biografía completada en lo espiritual, lo amoroso y lo político público.

Al dejar sobre la escena de *Éxtasis* el cadáver y el cuerpo en trance de muerte de los amigos/amantes en este umbral liminal entre amor/peste/suicidio/asesinato, Griffiero realiza un giro metatextual a la alegoría referencial clásica y romántica (Benjamin).¹⁸ Junto con duplicar este tropos, “le agrega otro significado a la imagen”, confirmando la estructura de palimpsesto de la



Escena final de *Éxtasis o la senda de la santidad*. Texto y dirección de Ramón Griffiero. Santiago, Chile, 1994. Sobre la camilla/sepultura Esteban (Ricardo Balic). De pie en primer plano, Andrés (Claudio Rodríguez). Fotografía: Archivo de la Escena Teatral Escuela de Teatro UC.

alegoría (Owens, “El impulso” 205). Como García Lorca en *El público*, Griffero agita las aguas de la cultura dominante al trastocar los componentes de género de la escena tópica de la fantasía amorosa occidental heterosexual¹⁹ y, más aún, al hibridarla con la hagiografía barroca. En una actitud posmoderna, parodia a la vez dicha escena mediante el hibridismo heteróclito de los objetos, tipos humanos, actitudes y ropajes que la componen, en un desplazamiento irreverente de los significantes de lo clásico citado.

Marcas de época: la política de traer al centro de la escena el discurso de los otros

Es un gesto político, tras décadas de su postergación por la absorción de lo político a la lucha por el poder del Estado, recuperar y explorar la subjetividad como espacio en el que se juegan los proyectos de lo humano en crisis. Así lo entiende Griffero:

la política en el siglo XX se valorizaba al estar aliada con el arte, pero anulaba a éste y a sus creadores si su quehacer lograba expandir su imaginario más allá de los márgenes de la política institucional, o si la mirada artística daba otra lectura a las ideas matrices del quehacer material... Hoy, que la política no representa ni propone alternativas en oposición a la ficción social del presente... el arte puede retomar el espacio no valorado de la expresión subjetiva individual, del hacedor solitario encerrado con fantasmas propios... donde sólo se puede decir que la única conciencia revolucionaria que liberará al hombre del yugo del consumo y del trabajo es la conciencia de la muerte, que es el inconsciente del lenguaje artístico. (*La dramaturgia* 40-41)

La conciencia de la muerte como inconsciente (revolucionario) del lenguaje artístico y lugar de procesamiento de fantasmas propios no la trabaja Griffero en *Éxtasis* a costa de la memoria histórico política reciente. Junto con resistir el “fin de las utopías” como nuevo dogma de los 90 que autoriza la emergencia del nihilismo y la subordinación de la ética y de los proyectos colectivos a lo individual pragmático, el dramaturgo y director chileno rescata la vigencia de los proyectos de vida sacrificiales²⁰ y encara el retorno del trauma de los asesinatos y torturas de la dictadura. Lo hace mediante una imaginada intervención redentora en la escena del crimen, planteando la necesidad de mantener también en la posdictadura una postura que desarticule activamente la posibilidad de repetición de tales acciones.

Si aún hoy la propuesta de Griffero de enlazar en un mismo tejido la construcción identitaria y de género (homosexual) con la histórica-política

es revulsiva de las sensibilidades y cánones dominantes, veinte años atrás lo era aún más. Entonces, interpelaba no sólo a la cultura burguesa tradicional sino indistintamente a la de las derechas y las izquierdas. A la histórica represión y amenazas contra la vida que sufrieron los homosexuales desde los poderes represivos de los Estados aún vigentes en esos años de fin de siglo XX,²¹ en los 90 se suma la amenaza de vida a estos por dentro del cuerpo, en su biología, por el poder del ejercicio sexual expresado en la mortífera aparición del SIDA.

En ese contexto, el procesamiento desde el arte de esta cuestión forma parte de una “época de gran indignación y desesperación por la crisis del SIDA, por el estado de bienestar en declive, por la enfermedad que todo lo invade y la pobreza que todo lo ocupa” (Foster et al 646). Abordar desde el arte la amenaza del SIDA fue un acto ético-político por la vida, según la ecuación de que, en esta materia al igual que en la relativa a la violación de los derechos humanos, el silencio es igual a la muerte (Foster et al 207).

La conflictividad del procesamiento de las diversidades de género está inscrita en los lenguajes. ¿Cómo elaborarla, siendo que sus términos están “cargados” (Lyotard)²², como recuerda Owens a propósito de la también emergente cuestión de feminismo y lenguaje? El del género es un término “marcado” por antonomasia, que opera por diferencias inequitativas. Ni lo femenino ni lo homosexual son la “mitad” conceptual de lo masculino: “existen los términos marcados y no marcados... (la decisiva/divisiva presencia/ausencia del falo) es la forma dominante de representar la diferencia y justificar su subordinación en nuestra sociedad. Debemos aprender cómo concebir diferencias sin oposición” (“El discurso” 100).

En *Éxtasis*, Griffero no trabaja la diferencia con oposiciones “naturales” sino que ubica a “los otros” en posiciones excéntricas recíprocas que no reconocen un modelo único y legítimo de diferenciación.²³ Esta actitud es parte de una nueva aproximación no dual, como explica Lyotard:

un pensamiento por oposiciones ... no corresponde a los modos más vivos del conocimiento postmoderno (35). El saber posmoderno no es sólo el instrumento de los poderes: refina nuestra sensibilidad ante las diferencias y refuerza nuestra capacidad para soportar lo inconmensurable. No encuentra su razón en la homología de los expertos sino en la paralogía de los inventores (texto de contratapa).²⁴

Postulo que a lo que apunta Griffero en *Éxtasis o la senda de la santidad* es a provocar en el espectador el descentramiento de la oposición canónica de lo privado/público desde una construcción identitaria que se ostenta sacrifi-

cialmente en tanto género (homosexualidad como inscripción en el cuerpo de la pasión y la muerte) y acción política (ofrenda de la vida propia para la redención del asesinado y torturado político). Ambas opciones, que por separado son subversivas, refuerzan y tensan esta carga cuando se retroalimentan del modo en que lo hace Griffero, cuya puesta en la escena pública de los discursos corporalizados de los “otros” desafía las narrativas dominantes desde construcciones identitarias que aspiran a una representación en el centro del espacio cultural y político chileno.

“El descubrimiento de la pluralidad cultural nunca es una experiencia inocua”, afirma Ricoeur (278). Que *Éxtasis* opera como tal campo de alteración quedó en evidencia en 1994 cuando la crítica silenció estos aspectos en su estreno en Chile, “donde la uniformidad de los medios no refleja la diversidad de las corrientes de visión... en un país donde la tendencia de adorar la cultura y temer al Arte se instaura” (“La senda” 80).²⁵ El bloqueo e invalidación sufrido por *Éxtasis o la senda de la santidad* puede así entenderse como reacción al desafío que se realiza de los sistemas de representación, mediante su anclaje en el barroco y la reconstrucción, desplazamiento y fluidización de sus cierres de la representación, comprometiendo lugares axiales de la cultura para procesar heridas de su tiempo. Heridas requeridas de reformulaciones identitarias mediante articulaciones de memoria y acto en otras formas de ficcionalización y teatralización de las historias de vida y de país, “dando paso desde la hagiografía a la radiografía de un fin de milenio” (“La senda” 81).

Pontificia Universidad Católica de Chile

Notas

¹ Este artículo es parte del proyecto “Poéticas/políticas de la escena en la transición chilena a la democracia: ocho obras paradigmáticas (1988–1994)” realizado por la autora gracias al Fondo de Desarrollo de la Docencia 2009-2011, Vicerrectoría Académica, Pontificia Universidad Católica de Chile.

² El también muy prolífico dramaturgo Juan Radrigán vivió similar situación, de cuatro años “exiliado en el silencio,” como él llamó a esos años de no escritura entre 1990 y 1994.

³ Aunque lo celebratorio es tratado por Griffero con la debida cautela, ante la premonición de la posible reedición cíclica de la catástrofe, según postulo en un artículo inédito próximo a publicar.

⁴ Sus obras teatrales tenían, por ejemplo, por título: *Recuerdos de un hombre con su tortuga* (1983), *Historias de un galpón abandonado* (1984), *Cinema-uttopía* (1985), 99 *La Morgue* (1987), *Fotosíntesis por no a la Rosa* (1988). Ver www.griffero.cl

⁵ El teórico de los espacios urbanos de la posmodernidad, Rodrigo Tissi, postula a “la plaza Italia” como el corazón político de las identidades urbanas no sólo de Santiago sino de todo Chile.

⁶ Para un notable desarrollo acerca del barroco latinoamericano en Sor Juana Inés de la Cruz, ver el trabajo de Mabel Moraña: *Viaje al silencio*, México: UNAM, 1998.

⁷ Los personajes que atraviesan su vida desde la infancia, ejerciendo una profunda gravitación en él, son: una abuela grotesca que figonea la vida sexual de los otros, imbuida de prejuicios, formalismos y supersticiones religiosas; una sirvienta joven e ingenua, enamorada de él; un compañero de colegio con quien sostiene una amistad sexualmente ambigua; personajes convocados mediante relatos de memoria, como un “pobre”, el encerador de la casa, quien lo rapta e inicia tempranamente en el sexo homoerótico, al igual que un sacerdote, que lo hace al interior de la iglesia.

⁸ Esta operación permite incluir esta obra dentro de la sensibilidad neo-barroca, según trabaja este concepto Omar Calabrese en *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 2008.

⁹ Foucault, preguntándose por la constitución de la subjetividad moderna, se remonta a una genealogía antigua, originada en la cristiandad conventual, la que habría ido constituyendo al sujeto occidental como un ser gnoseológico “orientado a la permanente verbalización y descubrimiento de los movimientos más imperceptibles de uno mismo; esta forma se transforma en victoriosa a través de los siglos, y hoy es dominante” (229). Confirma con ello su aseveración de que, en la genealogía del sujeto moderno, “hay una extraña y compleja relación... entre individualidad, discurso, verdad y coerción” (173-74). Esta coerción habría generado una cultura autorreflexiva y de confesión de quién uno es, con elementos fuertemente sacrificiales, vertiéndose dichos discursos en el transcurso histórico ya sea en la intimidad del confesionario, en lo semi-público de la asamblea comunitaria o en lo público de los medios de arte y difusión.

¹⁰ Hasta esta fecha, el diseño de sus obras había sido realizado por el talentoso diseñador y artista visual Herbert Jonckers. En *Éxtasis ... el diseño escenográfico* es de Carlos Vera y del propio Ramón Grifféro.

¹¹ Dice Grifféro: “En *Éxtasis ...* hay una cantidad innumerable de escenas en diferentes espacios virtuales... se construyen en el fondo del escenario, como en un telón del cine, y el cine está dentro, en el cuerpo del actor. Se trabaja con fundidos del cuerpo en el espacio para generar otro espacio. También hay una técnica de que el cuerpo funciona como *fade-in* y *fade-out* frente a la aparición de otro espacio. Por ejemplo, van tres personajes caminando por la cárcel hacia el fondo del escenario y llegan a un departamento y, al abrirse los cuerpos y cambiar la música, cambia la sensación del cuerpo y se está en un departamento. Ahí está el concepto de que el cuerpo se comporta diferente en cada espacio, en cada uno hay una emoción diferente” (Grifféro y Hurtado *Métodos*).

¹² Ver, por ejemplo, Andrade, Elba. *Iglesias, imágenes y devotos. Rito y teatralidad en la fiesta patronal de Chiloé*. Irvine: Gestos, 2012. Impreso.

¹³ Grifféro se había aproximado al trabajo del porno, en la frontera entre la abyección y lo obsceno, en su obra *Fotosíntesis por no o la Rosa* (1988) como modo de expresar la perversión de la violencia política del dictador y sus secuaces. La distinción entre lo abyecto y lo obsceno radica en que en esta última se expone crudamente el cuerpo, fuera de escena o sin escena que lo contenga, al contrario que lo abyecto que, en lo porno, por ejemplo, lo trabaja dentro de una grafía o visualidad que lo pone en espectáculo (Foster 152).

¹⁴ Antes, ha exhibido, agarrándose los con sus manos crispadas en grotesca y desafiante provocación sexual, sus pechos desnudos —que llama “estas masas”— a los vecinos, expuestos unos a otros en las vitrinas en que se han convertido sus ventanas, en la atestada y promiscua arquitectura urbana.

¹⁵ Un tropo clásico de la vida de los santos es su devoción caritativa de atender a los enfermos de enfermedades contagiosas incurables —lepra, fiebre amarilla, tuberculosis— resultando ellos mismos contagiados. La enfermedad aniquila sus cuerpos mortales y los translumina luego como señal de santidad, lo que se expresa en su aparición a los vivos como espíritus encarnados para realizar sus milagros de sanación.

¹⁶ Similar relación estableció la dramaturga chilena Isidora Aguirre en *Retablo de Yumbel*, 1986, entrelazando la vida de San Sebastián con la de los torturados y detenidos desaparecidos por la dictadura chilena y argentina.

¹⁷ Es interesante comparar esta poética posdictatorial de Griffiero con la de la novelista chilena Diamela Eltit, en sus transformaciones respecto a su obra realizada durante la dictadura. Según propone Avelar, en su *Lumpérica* (1983) Eltit elabora “una función potencialmente liberadora. La comunión de la protagonista con los cuerpos desvalidos de los mendigos en la plaza pública parece inventar una política y una sexualidad alternativa al terror que se cierne sobre la ciudad, terror filtrado por la violencia fálica... El motivo cristiano presente en *Lumpérica*, sometido a un herético y ateo eterno retorno, adquiere una posición dominante en la topología de *Los vigilantes* (1994)... en la cual se aleja del eterno retorno y adopta lo apocalíptico... en la temporalidad del último día ... como síntoma de la inmutabilidad del imperativo del duelo” (32-33).

¹⁸ Al igual que en ésta, los amantes social, psíquica y simbólicamente imposibilitados de sostener su amor en el tiempo en estado de exacerbado éxtasis sellan con la muerte del suicidio su aventurosa vida. Similar roce suicida y de vértigo hacia la muerte experimentan los héroes libertarios del *Sturm und Drang* y del romanticismo alemán que desafían temerariamente el Orden del poder político y del eros mediante la pasión en y por la palabra en tanto acto performativo. La relectura benjaminiana y pos-benjaminiana a este tropos romántico y al del barroco alemán propone que estas precipitaciones en la muerte de los protagonistas serían no tan solo una crítica a la imposibilidad de cumplir y salvar sus utopías personales y políticas en la historia, sino también, una expresión de la impotencia de la palabra y del acto para seguir accediendo a lo Real, de seguir desafiando la Ley simbólica tras haberlo realizado por un gran y centelleante instante poético (Grüner *El sitio* 354).

¹⁹ Griffiero reafirma de este modo que esta modélica escena final a lo *Romeo y Julieta* —en la que el fragor amoroso transgresor culmina con la vista de los cuerpos muertos o en el acto de morir de los amantes, rodeados por afectados padres, parientes, sirvientes, amigos y hombres públicos que aceptan y celebran sus vidas como ejemplificadoras— ha sido realizada durante siglos por dos hombres púberes, y no por una mujer y un hombre.

²⁰ Dice Esteban, el amigo íntimo de Andrés: “unos quieren ser héroes, otros santos, parece que todos necesitamos morir con alguna aureola en el cráneo” (229).

²¹ Recuérdese la persecución a los homosexuales durante el fascismo, pero también en la Unión Soviética, en China y en Chile durante la Guerra Fría y, más próximo en el tiempo y el espacio de la obra, en la Cuba de Fidel Castro.

²² “La frontera que separa los sexos no separa dos partes de la misma entidad social” (Lyotard en Owens “El discurso” 102).

²³ Griffiero discute que se postulen como marginales las posiciones de género no heterosexuales. En *La manzana de Adán* de Alfredo Castro y Teatro La Memoria (1990), una de las primeras obras teatrales, si no la primera que en Chile tiene por tema central la homosexualidad, ésta es trabajada desde lo marginal: se funda en testimonios de travestis de un prostíbulo pobre de un pueblo del centro-sur de Chile.

²⁴ Lyotard: “Le savoir postmoderne n’est pas seulement l’instrument des pouvoirs. Il raffine notre sensibilité aux différences...” (8). En el texto de Cátedra que aquí utilizo se traduce en pg. 11 como: “El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más **útil** nuestra sensibilidad ante las diferencias”. *Raffine* es traducible a “refinar”, como aparece en la contratapa de Cátedra. El término “útil” de su traducción en la pg. 11 debió quizás ser “sutil”, e imagino que una errata invirtió el concepto. De ahí mi cita desde la contratapa.

²⁵ Esta resistencia contrasta con la positiva acogida que la obra tuvo en 1993 en Veroli, Italia, donde fue celebrada por los sacerdotes del monasterio en el que se estrenó.

Obras citadas

- Avelar, Adelber. *Alegorías de la derrota: la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Barthes, Roland. "De la obra al texto." *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Trad. Carolina del Olmo y César Rendueles. Ed. Brian Wallis. Madrid: Akal, 2001. 168-74. Impreso.
- Benjamin, Walter. *El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán*. Trad. J. F. Ycars y Vicente Jarque. Barcelona: Península, 1995. Impreso.
- _____. *El origen del drama barroco alemán*. Trad. José Muñoz Millanes. Madrid: Taurus, 1990. Impreso.
- Cornago, Oscar. "Dramaturgias para después de la historia." *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*. Eds. Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija. Murcia: Centro Párraga y Cendeac, 2011. Impreso.
- Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Trad. Alberto Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2001. Impreso.
- Foster, Hal, Rosalind E. Krauss, Yve-Alain Bois y Benjamin H.D. Buchloh. *Modernidad, antimodernidad, posmodernidad. Arte desde 1900*. Londres: Akal, 2006. Impreso.
- Foucault, Michel. *The Politics of Truth*. Ed. Sylvère Lotringer & Lysa Hochroth. Nueva York: Semiotext(e), 1997. Impreso.
- Grau, Olga. "El encapuchamiento de la memoria." *Políticas y estéticas de la memoria*. Ed. Nelly Richard. Santiago: Cuarto Propio, 2000. Impreso.
- Griffero, Ramón. "Éxtasis o las sendas de la santidad." *Diez obras de fin de siglo*. Santiago: Frontera Sur, 2010. Impreso.
- _____. *La dramaturgia del espacio*. Santiago: Frontera Sur, 2011. Impreso.
- _____. "La senda de una pasión." *Apuntes* 108 (1994-95): 78-82. Impreso.
- _____. "Poética: la dramaturgia del espacio." *Apuntes* 119-20 (2001): 75-82. Impreso.
- _____. *Soy de la plaza Italia*. Santiago: Los Andes, 1994. Impreso.
- Griffero, Ramón y María de la Luz Hurtado. "Métodos de dirección." Diálogo entre Griffero y Hurtado registrado en audio. 2001. Inédito.
- _____. "Viraje poético/político en la transición a la democracia chilena." Diálogo entre Griffero y Hurtado registrado en video. Proyecto FONDEDUC. UC. 2011. Inédito.
- Grüner, Eduardo. *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. Buenos Aires: Norma, 2001. Impreso.
- _____. *El fin de las pequeñas historias. De los estudios culturales al retorno (imposible) de lo trágico*. Buenos Aires: Paidós, 2002. Impreso.
- Guasch, Anna María. *Autobiografías visuales. Del archivo al índice*. Madrid: Siruela, 2009. Impreso.

- Kristeva, Julia. *Sentido y sinsentido de la rebeldía. Literatura y psicoanálisis*. Santiago: Cuarto Propio, 1999. Impreso.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra, 1989. Impreso.
- Owens, Craig. "El discurso de los otros: Las feministas y el posmodernismo." *La posmodernidad*. Ed. Hal Foster. México: Colofón, 1988. 93-121.
- _____. "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad." Wallis, Brian, ed. *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal, 2001. 202-35.
- Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Ricoeur, Paul. "Civilización y culturas nacionales." *History and Truth*. Evanston: Northwestern UP, 1965.
- Rose, Nikolas. "Identidad, genealogía, historia." Hall, Stuart y Paul du Gay, *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Stéphan, Jérôme. *3 teatros de vanguardia. Meyerhold-Fassbinder-Griffero*. Santiago: Arcis, 2011.