

Memorias intranquilas, memorias pacificadoras. Potencia y vigencia experimental de *99-La Morgue* de Ramón Griffero¹

Uneasy memories, pacifying memories. Power and experimental validity of *99-La Morgue* by Ramón Griffero

Dr. Mauricio Barría Jara²
mbarriajara@uchile.cl

Resumen

La producción de memoria nunca es neutral. Los artistas escogen tematizar algunos aspectos y otros no y escogen formas de elaborar el relato. Los procedimientos con los que construimos el relato de la memoria no son indiferentes cuando pensamos su repercusión en la construcción de una memoria colectiva. No toda producción de memoria es crítica en sí misma, existen también algunas que vacían la densidad del pasado. Propongo hablar de memorias intranquilas y memorias pacificadoras para distinguir procedimientos que las obras ponen en marcha y detenerme en un recurso que considero emblemático de una memoria intranquila: la alegoría según Walter Benjamin y ejemplificarla en la obra *99-la Morgue* de Ramón Griffero, que trabaja sobre la posibilidad de construir un relato que logre mantener abierta la violencia dictatorial frente a otras opciones narrativas que tienden a suturar el trauma pacificándolo.

Palabras clave: Narrativas de la memoria; tiempo; Ramón Griffero; *99-La Morgue*; alegoría.

Abstract

The production of memory is never neutral. Artists choose to thematize some aspects and not others, and they choose ways of elaborating the story. The procedures with which we construct the narrative of memory are not indifferent when we think of their repercussion in the construction of a collective memory. Not all memory production is critical in itself; there are also some that empty the density of the past. I propose to speak of uneasy memories and pacifying memories in order to distinguish procedures that the works set in motion and to dwell on a resource that I consider emblematic of an uneasy memory: the allegory according to Walter Benjamin and exemplify it in the work *99-la Morgue* by Ramón Griffero, who works on the possibility of building a story that manages to keep open the dictatorial violence against other narrative options that tend to suture the trauma by pacifying it.

Keywords: Narratives of memory; time; Ramón Griffero; *99-La Morgue*; allegory.

Recibido: 04/04/2024. Aceptado: 19/04/2024

1 El presente artículo es parte del proyecto ECOS-ANID C19H04
2 Profesor Asociado. Universidad de Chile.

Hacia una estética del relato y del tiempo

Cuando abordamos la cuestión de la memoria pareciera ser insoslayable no referirse a la noción de relato. Hablamos de los discursos sobre la memoria o de los discursos de la memoria y en ello siempre estamos suponiendo la existencia de una forma en que estos se materializan y que habitualmente pensamos bajo la figura de una narratividad. Ricoeur (2000) nos ha enseñado, precisamente, que la narratividad es el modo en el que el lenguaje se hace del tiempo, entendiendo que cuando decimos lenguaje no podemos disociarlo de la noción de subjetividad, así pues, para Ricoeur la narratividad es el modo en el que nos hacemos humanamente del tiempo.

Entonces memoria, narratividad y tiempo constituyen una matriz a la que podríamos asignar modalidades como historia, testimonio o experiencia. Pero, cabe interrogar aquí, esta dimensión prioritariamente material que implica la idea de narratividad que deseamos llamar aquí simplemente relato. Desde este énfasis de la cuestión, entendemos que un relato no es equivalente al discurso, si por discurso decimos un conjunto de enunciados codificados significativamente, ni pensamos en el lugar de la enunciación en general, sino a la condición previa de todo enunciado que es la condición sensible de un relato, es decir, una determinada estructura de organización material de los componentes, signos o acciones, que luego conforman un discurso. Esta organización es la que hace inteligible el discurso en un determinado modo. En este sentido, pensar la condición sensible que define un relato (y que no debe confundirse con el medio por el cual se transmite: su soporte material) nos permite descubrir que una determinada forma de contar (u organizar el relato) provoca ante todo un determinado efecto que incide en ese contenido. Luego, si la memoria y la historia son formas narrativas, cabría pensarlas desde una estética de su configuración material. Para Hayden White (1992) la cuestión de la historia misma se juega en el problema de la narrativa, así entendida. La Historia no es un simple inventario o listado de hechos, sino el entrelazamiento de éstos en relación a un significado, es decir, una trama. Sin trama no hay historia (p. 24ss). Por ello, para el historiador no existe una diferencia esencial entre narrativa histórica y narrativa de ficción, en cuanto al mecanismo representacional que ponen en marcha, pues lo que aquí se juega es la relación entre relato y realidad y una serie de problemas concomitantes, a saber: por una parte, el de la verdad, la objetividad o subjetividad de esta representación, y por otra parte, la relación entre forma y contenido, es decir, si la narratividad es simplemente un vehículo de comunicación de los hechos o modifica los hechos, o los hechos son en sí mismo narrativos o el relato es neutral a la verdad de los hechos y que la verdad está garantizada por la correspondencia con el formato. El error – para White - es que los historiadores desde lo que podríamos llamar una actitud natural (ingenua) imaginaban por un lado que el soporte narrativo era simplemente un vehículo de comunicación de un contenido que eran los hechos y tendieron a naturalizar una determinada matriz narrativa (p. 44-46). Esta matriz es la que denuncian los trabajos de los posestructuralistas en tanto formas disciplinantes de la subjetividad que tienden a mantener la creencia respecto a que los hechos (mismos) comportan una calidad de ser-narrables en sí mismos y que esa condición obedece evidentemente a esta matriz, por lo que no habría que reflexionar el recurso, pues el recurso coincidiría miméticamente con lo representado: entonces se asumía que lo histórico tenía una determinada forma y era un determinado acontecimiento y no otros posibles. Y se imaginaba que el relato bajo esa matriz era garantía de objetividad y verdad. Los hechos solo se podían contar de ese modo, no eran imaginables otras secuencias de estos, los hechos mismos devenían unidimensionales.

Por eso mismo, es capital para White subvertir esta actitud natural y reflexionar sobre la propia narratividad, pues “cambiar la forma del discurso puede no ser cambiar la información sobre su referente explícito, pero sí cambiar ciertamente el significado producido por él” (p. 61) Es aquí donde la historia adquiere una condición crítica, pues la realidad a la que refiere puede ser representada de un modo u otro (contada de un modo u otro con una forma narrativa u otra) y eso no altera lo real de la realidad, pero sí su significado.

Apelar a una dimensión estética de la historia y de la memoria, nos invita, por otra parte, a ampliar también los horizontes de lo que entendemos por relato, pues la historia/memoria la constituyen no solo relatos de tipo lingüísticos, sino modos de narrar que también suceden o se asientan en los cuerpos y en las acciones, la historia/memoria no se inscribe solo en un texto, también es la transferencia incorporada de un saber, lo que Taylor (2015) denomina un repertorio. Pero, el traspaso del archivo (lingüístico) al repertorio (encarnado) no es meramente el trasvasije de un medio a otro, implica un cambio paradigmático, una transformación en los modelos de construcción del conocimiento, lo que en palabras de Karen Barad (2023) significa un cuestionamiento al representacionalismo y por ende a la omnipotencia interpretativa del lenguaje ante la emergencia material de las cosas (p. 60ss). Poner el foco en la performatividad, entonces, nos brinda la oportunidad para pensar el relato de la memoria de otro modo. ¿Y acaso eso no implicaría subvertir las formas tradicionales de entender el lenguaje y por ende la escritura dramaturgica? ¿Cuáles serían las condiciones de esta posibilidad?

Por de pronto, relevar el hecho de que cuando caracterizamos el vínculo entre relato y memoria estamos presuponiendo una determinada manera de comprender el tiempo: entonces, si concebimos el tiempo bajo el paradigma lineal causal moderno, asumimos un modelo canónico de la narratividad que coincide con este paradigma, es lo que se suele llamar un teatro de modelo aristotélico. Pero si imaginamos que existen otros modelos de tiempo, -lo que en palabras de Mieke Bal (2016) llamaríamos heterocronías- éstos configurarían otros modelos de relato (o viceversa), entonces la pregunta por cómo hacemos la historia y cómo se construye la memoria se complejiza sensorialmente³.

Llega a ser claro que una estética del relato implica una estética del tiempo y por tanto un modo de producir la memoria como una experiencia. Por consiguiente, concebir otros modos del relato sería concebir otras formas de historicidad que develan la decisión que asume un autor de organizar los signos, acciones o acontecimientos de una tal manera lo que es ya una posición sobre la cuestión que intenta nombrar, recordar o exponer. El cómo compongo es la cuestión crucial anterior a lo qué compongo, y esto supone una decisión estético-ideológica.

Preguntamos si es posible concebir otros modos de relato, esto no significa simplemente proponer una nueva tipología de estilos, sino entender que tras una *forma de relato* se constituye ya un posicionamiento político sobre los hechos que intenta referir -una re-partición de los sensibles- y que tras ello se esconde una manera concebir la temporalidad como experiencia. Entonces, la pregunta que se le devuelve al arte no es sino la misma que

3 Y esto independientemente desde donde partamos, si por hacer la crítica al paradigma temporal de lo que derivan otros modos del relato, o al paradigma narrativo que supondría otros modos de configurar la temporalidad.

plantea White entre esa actitud ingenua y naturalizadora de los historiadores decimonónicos y la actitud crítica de una nueva historiografía, que en el caso específico de las artes escénicas, esta cuestión se juega, a mi modo de ver, en la pregunta por la dramaturgia, y el grado de autoconciencia de su ser-relato⁴.

Memorias en disputa

Sin embargo, los discursos sobre la memoria adquieren hoy una condición compleja. Innumerables autores entre los que podemos citar a Beatriz Sarlo (2005) o Andreas Huyssen (2001) han denunciado una suerte de obsesión de nuestra cultura contemporánea por la cuestión de la memoria. Obsesión que en el caso de Sarlo se manifiesta instalando al sujeto como fuente y fin de los discursos de memoria, enfatizando el lugar del testigo individual como el garante de la verdad del pasado en contraposición a la posibilidad de una memoria colectiva. O en el caso de Huyssen que apunta al hecho de cómo el pasado se vuelve el centro de las preocupaciones políticas y culturales de las sociedades actuales agenciado centralmente por la industria cultural y el marketing. Bajo la figura de un marketing masivo de la nostalgia o de la obsesiva automusealización de la vida cotidiana (Huyssen, p. 18) proliferan así, productos culturales que buscan satisfacer estas demandas por traer al pasado como objeto de consumo.

De esta manera, el discurso de la memoria también deviene un producto de mercado, para una sociedad que se place en tener experiencias volátiles y hedonistas y que se solaza en la nostalgia como un placebo. No todo discurso entonces sobre memoria comporta la misma densidad crítica o subversiva que esperaríamos. En este sentido, aventuro una distinción hipotética entre *memorias pacificadoras* y *memorias intranquilas*, según la *política temporal* que estos relatos desplieguen. En el primer caso entendiendo el tiempo pasado como algo concluido, el pasado como la condición- causa-finita de un presente, en el segundo entendiendo el pasado como no concluido como un todavía presente que destella de momento en momento algo que nos remite sin duda a la imagen dialéctica de Walter Benjamin.

Así mismo, se podría hablar de dramaturgias, que buscan reproducir sin más los marcos temporales dominantes del mercado. Los marcos temporales de la producción lineal del capital, de la reproducción serial de impresiones y efectismos. Economías temporales del drama cuyo objetivo es la máxima eficiencia de/en su recepción y no la apertura a una demora en la percepción o a una des-automatización de la misma. Dramaturgias que de forma eficiente controlan los efectos sobre sus públicos convirtiendo la experiencia en una vivencia narcisista y hedonista que entiende el tiempo como instantaneidad e inmediatez: que busca la satisfacción en el consumo de una imagen acelerada y desechable rápidamente por la que viene. Es el caso del *reality show*, de muchos *sitcom* televisivos, de la mayor parte de las teleseries que buscan simplemente explicar el mundo, anticipar una interpretación para cerrar la cuestión (*dramaturgias del espectáculo* podrían también denominarse). Y otras, que buscan develar este marco temporal o proponer otros marcos temporales (heterocronías). Habrá entonces *dramaturgias pacificadoras* de la memoria que buscarán

4 Sobre entender la dramaturgia como función relato véase Barría (2019, 2023).

explicar lo que sucedió sin dar cuenta ni problematizar sus causas, replicando lo ya sabido, por medio de un relato culturalmente estandarizado. Que se empeñan en contar una historia (tematizarla) y no en preguntarse cómo es posible contarla o *si es posible* aun contarla. Dramaturgias eficaces porque borran las marcas del disenso y no exponen las decisiones procedimentales de sus ejecutores, Las hacen aparecer como naturales, evidentes, partes de una memoria ya consensuada (Richard, 2001, p. 30-1), escrituras que no se dejan reserva alguna en pos de su consumo inmediato. Por otro lado, las *dramaturgias intranquilas* aquellas que ponen en crisis su propia posibilidad de representar el horror, lo insoportable o lo irreparable del trauma. Relatos que se desnudan ellos mismos como mecanismos que exponen su fracaso y en ello juegan su poder de resistencia. En estas dramaturgias la memoria no es sinónimo de algo pretérito y finalizado, corresponde. más bien, al insistente retorno de un real⁵. Es decir, son dramaturgias que cuestionan su política temporal exponiendo auto-reflexivamente su propia retórica, exponiendo las marcas de lo *inasimilable* del relato⁶.

99-La Morgue

A fines de enero de 1987 aparecía en la *Revista Apsi* 191 una columna de opinión que llevaba por título “Hacia un teatro autónomo” en la cual el director Ramón Griffero escribía:

Los nuevos códigos de la escena brotan de una marginalidad que no es más que un espacio autónomo que desafía las normas del comercio teatral, actuando no al margen del todo sino dentro de la atomización de este todo inspirado en la ansiedad de un niño que no quiere hablar como ellos hablan ni representar como ellos representan.

Lo que esta afirmación sostenía era que, si bien la lucha había que darla en la calle o en los espacios institucionales del poder, era prioritario también darla en el terreno de los imaginarios. Se trataba entonces no solo de producir un discurso contrahegemónico en lo temático, sino que construir un imaginario alterno expresado en otros lenguajes, en otras estéticas y sensibilidades.

“Dejar de hablar como ellos hablan” no era un capricho snob. Era un imperativo: había que dejar de hablar en la lengua del torturador en la lengua de los abusadores. Era un imperativo abandonar sus gramáticas, sus retóricas, hasta sus glosolalias si de salir del círculo de la sumisión se trataba. No podíamos reproducirla, sino al precio de quedar para siempre capturados por ellas, como en una sesión de tormentos sin fin. Romperla, hacerla añicos era ya un acto de insubordinación, una insubordinación de los signos como lo llamó tan atinadamente Nelly Richard en su libro homónimo (Richard,1994). La lucidez será aquí la clave y la lucidez tiene forma de ironía.

5 Juego aquí con un doble sentido, haciendo referencia al Real lacaniano y a lo real como la densidad de la historia.

6 Sólo a manera de ejemplos, pienso aquí en obras como las de Juan Claudio Burgos *Pie sobre espalda de niño* o *El café o los indocumentados*; en *La amante fascista* de Alejandro Moreno, *Ulises o no* de Benito Escobar, *Hombre acosado ante demonios en un espejo* de Rolando Jara; *Plaga* de Coca Duarte por mencionar algunas.

Una obra ejemplar de este deseo es, a mi juicio, 99-La Morgue de Ramón Griffero, cuya potencia está hoy plenamente vigente. Un ejemplo de resistencia concreta en un momento en que era mejor –como reza la canción de Sumo– no hablar de ciertas cosas. Para desplegar esta tesis sobre la obra propondré tres procedimientos que contribuyen a esta condición de *memoria intranquila*: la alegoría, el fragmento y la ironía.

a. Alegoría

Como en otros campos del arte de ese tiempo, algunas dramaturgias buscaron también estrategias para subvertir el habla del perpetrador y con ello abrieron la posibilidad de producir una memoria alterna, a contrapelo de los discursos dominantes. Uno de los procedimientos recurrentes fue la alegoría, cuestión que he propuesto en trabajos anteriores⁷.

Ahora bien, En el centro de esta discusión sobre la alegoría se encuentran las investigaciones que realizó Walter Benjamin⁸, quien reivindica la alegoría más allá de un procedimiento artístico y literario que se proyecta en el siglo XX a través de las vanguardias, a una forma de comprender el desarrollo de la historia humana, como una historia signada por la caducidad y la fragmentación en contra de cualquier pretensión de eternidad y unidad.

Para Benjamin, la alegoría, a diferencia del símbolo, nos vuelve sobre la facticidad del mundo y la materialidad que lo constituye. Mientras el símbolo implicaría inmediatez e instantaneidad, la alegoría implicaría detenimiento y réplica especulativa: un momento hermenéutico en el que se devela la mediación que constituye toda representación. Como afirma Benjamin la alegoría “no es convención de la expresión sino expresión de la convención” (Benjamin 2006, p. 393). Este carácter netamente autorreflexivo y finito de la alegoría es lo que rescata posteriormente Peter Burger (1997) para levantar su teoría de la vanguardia como momento de autoconciencia histórica del arte como institución. Bajo esta condición es que el arte se descubre como un artefacto, un ensamblaje de procedimientos que no necesariamente se entrelazan respecto de un principio de unidad u organicidad. Por el contrario, la obra inorgánica trabaja sobre el montaje de fragmentos intentando zurcir un significado cuyas costuras se cuelan por las fallas de su tejido. La obra es un montaje de pedazos, restos o materiales y textos culturales (Owen 2001, de Man 1990) que se conjugan para crear un simulacro de sentido y no una verdad en la forma de una verosimilitud como sí lo pretendiera la obra clásica/orgánica. De este modo rompe la idea de un sentido totalizante y original. Mientras la obra orgánica quiere ocultar su artificio, la obra inorgánica se ofrece como artefacto (Burger, 1997, p. 136), y por lo tanto su fuerza radica en su opacidad, en producir desaparición antes que la explicitación, silencio antes que un signo pleno.

7 Cf. Barría (2016 a). La alegoría, de hecho, fue una de las formas conscientes que asumió parte de la literatura y el arte durante la dictadura. En efecto, el concepto de alegoría será traído en varias oportunidades por teóricos del arte para explicar las derivas representacionales del arte posmoderno. Especialmente emblemático es el ensayo de Owens (2001) y el libro de José Luis Brea (1991). *Nuevas estrategias alegóricas*. Madrid: Tecnos. sin olvidar los trabajos fundacionales de Paul de Man. Y por cierto el texto de Idelber Avelar (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Cuarto Propio. Una importante deriva de este uso fue el de Neobarroco inaugurado por el escritor cubano Severo Sarduy y proseguido por autores como Omar Calabrese (1989), *La era neobarroca* Madrid: Cátedra o Sergio Rojas (2010). *Escritura neobarroca, temporalidad y cuerpo significante*. Santiago: Palinodia.

8 Principalmente en el Origen del drama barroco alemán y la serie de textos sobre Baudelaire y París del siglo XIX.

Conforme a lo anterior, el texto teatral alegórico no será aquel que utiliza “figuras o metáforas” alegóricas como recurso poético o retórico, sino aquella dramaturgia que autotematiza sus propias estrategias de construcción dramática, no mostrando la simple convención (metateatralidad), sino exhibiendo la técnica de su relato, los procedimientos o el dispositivo que la constituye con lo que la devela en lo que es: una decisión epistemológica de una política temporal sobre el relato. Es decir, dramaturgias cuyo asunto gira en torno a la pregunta sobre los propios límites del relato escénico, sobre cómo es posible todavía contar algo hoy, cómo seguir relatando frente a la catástrofe de la experiencia. Esta auto-ostentación de la regla de juego (de sus estrategias) se convierte en el asunto mismo de la puesta en escena, ya sea por medio de la presentación misma del proceso de construcción, ya sea que la obra autoreflexiona sobre su propia dramaturgia o la autotematice a través de la fragmentación del lenguaje o la irrupción del real o a través de la superposición artificial de diversos textos culturales que evidencian la costura del tejido textual⁹. En esta amplitud de estrategias, aquellos que todavía insisten en la escritura como posibilidad de la escena tiendan a extremar la sensorialidad del texto, la materialidad sonora y figural de las palabras y trabajen sobre lo fragmentario amplificando los espacios vacíos y el silencio frente a la explicitación o continuidad del relato. El lenguaje aquí sucede como una cadena de significantes sensoriales que diseminan las posibilidades de sentido y no primordialmente como un medio de transmisión de mensajes.



99 la Morgue montaje de 1987, Ramón Griffero autor y director. Eugenio Morales, Rodrigo Pérez, Soledad Gutiérrez- Verónica Arre. Compañía del Fin de siglo

9 Aquí encontramos una variedad que bien podría pensar como generacional, en un orden arbitrario podríamos mencionar a Rolando Jara, Benito Escobar, Juan Claudio Burgos, Alejandro Chato Moreno, Manuela Infante, Mauricio Barría, algunos textos de Coca Duarte, Ana Harcha, Alexis Moreno, Andrés Kalawski, Manuela Oyarzún, Carla Zúñiga y Bosco Cayo. También o sea que generen desplazamientos a otros campos disciplinarios de manera que ponen en tensión y contradicción el relato hegemónico de lo teatral disciplinario: diálogos con la danza (Iván Insunza en Teatro Kapital), con los nuevos medios audiovisuales como es el caso de Raúl Miranda.

Estrenada en diciembre de 1986, a fines del llamado año decisivo y luego del fracaso del atentado contra el dictador Pinochet, 99- *La Morgue* es la tercera parte de la denominada Trilogía de la Urgencia que inicia con *Historia de un Galpón abandonado* (1984) y sigue con la emblemática *Cinema-Utopia* (1985). La trama transcurre al interior del Instituto Médico Legal llamado vulgarmente la Morgue el día en el que tiene lugar el Golpe cívico militar y de forma inespecífica se desarrolla en los días posteriores. A ese lugar comienzan a llegar innumerables cadáveres a los cuales simplemente se les asigna como causa de muerte asfixia, ocultando con ello la real condición en que llegaban y las huellas de sus torturas. Evidentemente, todo esto relatado de forma indirecta, para “desorientar” a la censura del régimen. Podríamos decir que la estructura dramática se arma en torno a un triángulo de tres personajes: el Director representante del nuevo orden militar, Germán un médico internista que se encuentra realizando su práctica de especialización y Fernanda – enfermera o auxiliar del Instituto- que representa como en otras obras de Griffero la inocencia, aquello que la violencia extrema corromperá para siempre. En algún momento Germán ya no podrá con su conciencia y pondrá en evidencia que las autopsias hechas son fraudulentas lo que le significará su separación de la institución. A esta línea argumental central se le superponen algunas escenas que trabajan en otros planos ficcionales y temporales (como la historia de las hermanas Álvarez que ocurre en la época de la Colonia o la escena con Bernardo O’ Higgins, o las apariciones y transformaciones anacrónicas como la Abuela que se convierte en la dama de Corinto, un personaje alegórico de una tragedia griega que boga por la restitución de la polis (de la comunidad), otras apariciones como la Virgen del Carmen, Julio César o en la primera versión Macbeth. Todo este conjunto de citas e intertextualidades yuxtapuestas o superpuestas de forma anacrónica confunden pasado y presente, lo sagrado y lo profano, lo vivo y lo muerto, lo real y lo espectral, constituyendo el primer nivel de la matriz alegórica.

Sin embargo, en 99-*La Morgue* (2018) la alegoría es explícita ya desde el título de la primera escena “Alegoría de una interrupción”. En el colofón inicial del escrito, Griffero sitúa el contexto de violencia en el que se está estrenando este montaje dejando constancia de un cierto carácter de urgencia del mismo: “Porque había que recorrer las calles y los funerales pensando como aquel nuevo caído, mártir de una tarde, escucharía desde el interior de su urna, tantos gritos, tantas veces que lo llamaban presente, [...]”. (p. 13)

Y habla entonces de “un texto puzzle”, unido por una lógica de asociaciones de la imaginación para referirse a aquello que realmente está sucediendo en nuestro país. “Alegoría de una interrupción” significa hablar sobre el Golpe, pero ante todo, sobre su repercusión inmediata en el cuerpo social y en lo que se convierte el territorio de Chile ipso facto: una larga y helada morgue, en la que pervive una institucionalidad de fachada, las formas de una antigua república quebrada en la que emerge el autoritarismo del poder encarnado en la figura del Director suerte de emblema del dictador, que intenta poner orden o dar forma a la violencia de este estado de excepción. En este sentido, la morgue resulta la mejor alegoría para referir al espacio de esa excepcionalidad, donde tiene lugar el despliegue más arbitrario del poder del soberano, sin dios ni ley, y al mismo tiempo ambos. Pero la morgue es también el territorio de la excepcionalidad que implica la muerte: el tránsito de cuerpo a cadáver, de cuerpo a cosa. Pero en una morgue esta cosificación no logra sublimarse por medio del rito funerario que reclama el cadáver para convertirse en signo de vida. Por el contrario, la morgue se aparece como la cáscara de la ley, una suerte de Estado zombie en el que solo importa la forma y el procedimiento aun cuando esta forma y procedimiento.

En la morgue no hay ritualidad, sino administración: cuerpos como si fuesen exis-

tencias de un inventario, acopios de una bodega, cuerpos reducidos a su más radical condición de objeto inanimado. La morgue y su consecuente legalidad constituyen el paisaje más estilizado de un Estado necropolítico. El espacio constituye entonces ese segundo nivel alegórico de una mayor densidad aún.

b. Fragmentación

En efecto, para Griffero, el espacio es el articulador de toda su dramaturgia. No por nada su poética se nombra como *dramaturgia del espacio*¹⁰ y sus textos están empapados de esa cualidad performativa. Esto quiere decir que percibimos el espacio como el articulador cuando ponemos nuestra atención en la puesta en escena. En un análisis muy temprano de la obra de Griffero el investigador Alfonso de Toro (1996) se detiene en esta cuestión del espacio en *99-La Morgue*, realizando una descripción muy precisa:

El espectáculo tiene un espacio central, la sala de la morgue, y como indicábamos más arriba, éste está dividido en varios subespacios. Al frente del espectador se encuentra la gran sala del recinto rodeada de paredes verdes. En la parte del fondo de estrado, detrás de las puertas corredizas, se encuentra una plataforma elevada con la camilla donde se realizan las autopsias. Este lugar se transforma a su vez en un estrado donde se representan entremeses de los siglos XVI y XVIII. A su derecha, detrás de batientes en una especie de vitrina, se encuentra la habitación del prostíbulo de la madre de Germán, luego un corredor y la habitación de Germán que en sus momentos libres se dedica a la pintura.

Estos espacios se van sucediendo alternativamente, dentro de una recurrencia intencionada. Las escenas centrales de la morgue (con cadáveres por examinar o escenas de tortura) son interrumpidas por las escenas de diálogos entre Germán y Fernanda y recuerdos del pasado: Fernanda y su infancia evangélica; Germán y su infancia con su madre; escenas de entremés o escenas del Director quien toma el papel de emperador romano o los de Lady Macbeth y las escenas de la abuela en su papel como la mujer de Corinto. (p. 132)

El relato se va sucediendo de acuerdo con la disposición espacial. Cada zona del escenario funciona como una suerte de encuadre o plano cinematográfico donde se desarrolla una secuencia determinada. El componente cinematográfico sigue estando presente al igual que en sus obras anteriores. Sin embargo, lo interesante es que Griffero logra algo que el cine no puede hacer: la simultaneidad de hecho de estos planos, puesto que trabaja segmentando el espacio real de la escena. Así, la fragmentación del texto responde ante todo a la segmentación del espacio escénico y viceversa. Por lo mismo, el comentario que realiza de Toro sobre el tiempo resulta relativo, pues si bien nosotros reconocemos culturalmente que la historia de las Hermanas Álvarez corresponde a un “pasado”, lo cierto es que su lectura nos remite al presente de nuestra espectación. En otras palabras, la fragmentación rompe el tiempo cronológico y la estructura de causa y efecto relevándola por un *efecto de simultaneidad* total que nos provoca pensar que la historia, la memoria no es un pretérito perfecto, sino un presente fantasmático, habitado por espectros que se nos aparecen en cada rincón

10 Sobre esto véase Griffero (2011)

de nuestros espacios cotidianos, en la medida que agucemos la mirada. Los fantasmas están en un estado vibratorio, en cierto modo dormidos para los sentidos, hasta que nuestro “sexto sentido” se activa. La memoria es presente, por ello la interrupción permanente del relato central (la situación de la morgue) entra en un dialogo dimensional paralelo con las escenas antes descritas. En el desarrollo de la obra estas dimensiones comienzan a hacerse porosas a tal punto que llegan a coexistir en el mismo espacio-tiempo hacia el final de ésta. Pero, este efecto de simultaneidad nos provoca pensar una segunda cosa, a saber, que la violencia que vivíamos en ese momento era una resonancia de violencias antiguas y que seguirán proyectándose del mismo modo en lo por-venir.



99 *La Morgue* montaje de 2016. Ramón Griffero autor y director, Paulina Urrutia, Carmina Riego, Italo Spotorno, Verónica García Huidobro, Lucas Balmaceda

El espacio articula entonces tiempos simultáneos gracias al uso de la fragmentación como técnica dramática. Y si bien, ésta es una figura de lo alegórico, lo cierto, es que este procedimiento ha sido extensamente debatido fuera de sus posibles filiaciones alegóricas. Autores como Sarrazac han propuesto hablar de la crisis de la fábula como el fin de la metáfora del “bello animal” para referir a la fractura de la composición del relato unitario. La fragmentación, en este sentido, es un índice de la dramaturgia contemporánea. Tal cual lo plantea Coca Duarte (2023): “un procedimiento del texto teatral contemporáneo que se manifiesta como una discontinuidad radical de las acciones presentadas en escena. En términos generales, esta se comprende en oposición a una configuración unitaria de la acción” (p. 102). Para Duarte el surgimiento de lo fragmentario también está ligado a determinados procesos históricos que describe de la siguiente manera: “...la modificación radical de la experiencia y la desarticulación de los discursos hegemónicos luego de las grandes crisis de sentido propiciadas por sucesos históricos catastróficos como la Shoah en Europa y las dictaduras en Latinoamérica” (p. 99)

Este correlato situado es central. Las transformaciones de los lenguajes artísticos son producto de un diálogo directo con su contexto. No hay aquí ni una capacidad de anticipación ni reacción. Los procesos sociales, configuran la urgencia de nuevas representaciones

y viceversa. El punto es que no necesariamente toda la producción artística de un momento es sensible a estas transformaciones y en muchos casos conservan las formas tradicionales generando aparentemente un diálogo con el presente, cuando en realidad lo que hacen es des-historizar el relato y hacer anacrónicos sus formatos.

La fragmentación es pues una respuesta a una condición epocal más profunda: a la experiencia del fin de las utopías, del fin de un sentido teleológico de la Historia. Sarrazac da con una clave cuando escribe "...el fragmento designa el carácter incompleto o inacabado de una obra; en este caso... lo esencial no parece encontrarse en lo que queda o en lo que ha sido compuesto sino más bien en lo que no nos ha llegado en lo que falta" (p. 103, citado por Duarte).

La fragmentación es una forma de traer a presencia una ausencia, algo que falta. De realizar la imposibilidad de nombrar al hacer fracasar todo intento de tramar una narración continua y verosímil de la realidad. La fragmentación es un síntoma del trauma, del mismo modo que lo son el balbuceo y la tartamudez. La dramaturgia tartamudea y se convierte ella misma en acción dramática: una escritura performativa en un sentido cabal, pues en su propia operación gráfica (que en el caso de Griffero es también al mismo tiempo escénica) hace suceder el lance agónico de esa imposibilidad (de ese impoder fundacional). En definitiva, el fragmento es el modo en que escribe la memoria.

No es raro, entonces, que lo fragmentario module la obra completa de Griffero. Aun cuando su referente primario lo encontremos en el cine y en la idea de montaje (Eisenstein), de ahí que, en sus primeros textos denomine a sus escenas "secuencias"¹¹, a partir de *99-la Morgue*, adquiere un sesgo más barroco. Por de pronto, la alusión a la idea de Jornadas que nos recuerda a *La vida es sueño* de Calderón de la Barca – acaso otra intertextualidad cifrada – pero más que literaria nos parece que su referente es visual. En el colofón inicial Griffero apunta:

Y las imágenes parecieran ser la filosofía de estos años y por el placer de ver estas filosofías en la escena. / Y por el placer de destruir sus imágenes. / Y sin quererlo llegamos a la primera indicación de este texto, llenarlo de imágenes sin nombre de pensamientos, sin verbo. Es un texto puzzle de múltiples dimensiones, unidos aún por la lógica de las asociaciones, que se pueden llevar hasta el infinito de la imaginación del espectador, o hasta el finito de nuestra capacidad de representación (p. 13).

Al igual que en *Brunch* (1999), esta obra se estructura a la manera de un *salón de espejos*¹². Si bien, cada área del espacio coincide con una situación dramática, la relación entre estos espacios tiene algo especular. Cada dimensión es al mismo tiempo reflejo y refracción de la otra. Hablábamos antes sobre las violencias que constituyen la retícula de nuestra memoria histórica y cultural. En un artículo del 2007 Griffero escribe:

11 Cf. *Historia de un galpón abandonado*.

12 Véase Barria 2016 b

Le dernier volet de cette trilogie d'urgence est 99 La morgue, créée sous l'état de siège en 1987. C'est peut être l'œuvre la plus violente, en réponse à la violence ambiante qui s'amplifiait alors. La trame de base de cette pièce est la réalité quotidienne d'une morgue avec son staff hiérarchique : le médecin chef falsifiant les autopsies des torturés, s'adonne à la nécrophilie alors que les Pères de la Nation, paralytiques, végètent sous la table d'autopsie.

Une histoire épique où la superposition des plans spatiaux se double d'une superposition des plans historiques, et il en est de même pour les personnages : ainsi par exemple la grand mère, dans un fauteuil roulant devient une déesse grecque réincarnée. (Griffero, 2007)

De algún modo todas estas referencias disparadas como reflejos fantasmales de una memoria, o como si fuesen retazos de un sueño o una pesadilla, nos remiten a la violencia de ese presente, pero también al nuestro. Jérôme Stéphan (2011) habla de una violencia originaria (p. 53) que sería la que Griffero "representaría" en esta y otras obras, acaso la violencia de un sistema de explotación global llamado neoliberalismo y que la dictadura vino a imponer con rigor constituyendo el experimento crucial del sistema. De este modo, cada una de las escenas refleja de forma prismática posibles momentos de la historia de esta imposición. En primer lugar, la figura del Director, una clara alegoría del Dictador, y que en la primera versión de 1987 terminaba envistiéndose del personaje de Lady Macbeth, la asesina de reyes, enfrascada en una lucha con la Mujer de Corinto, cierto emblema de la justicia y quien denuncia insistentemente la ilegitimidad del poder del Director.¹³ Luego, encontramos el tópico de la traición que llevó al Golpe militar en la escena del "Prócer". Del mismo modo, en "La Historia de las hermanas Álvarez", en la que Delfina declara su amor por el Músico. Su hermana se lo impide, haciéndole entrar en razón, aduciendo razones religiosas. El Músico es la alegoría del amor, pero es también el placer, una dimensión también robada bajo ese estado de sitio. La música es una forma de transgresión de la norma, transgresión del cuerpo en la sensibilidad. Imagen recurrente en Fernanda quien atiende a la Abuelita en silla de ruedas. Fernanda es un personaje tipo en la obra de Griffero. Representa algo así como la naturaleza alienada, la inocencia, la tierra sobre la que cae el mayor peso de la violencia (de la lucidez). Ella se evade recordando a sus evangélicos, trayendo la escena romántica de las hermanas. Es un personaje equivalente a Mariana en *Cinema-Utopia*, o a Carmen en *Historia de un galpón abandonado*. Fernanda es como el recuerdo vago de una época de inocencia perdida. Tenemos luego la escena de la tortura que es, de alguna manera, el reflejo de la escena de necrofilia del Director, y le sigue la escena del "Prócer y su Esposa" imagen del padre de la patria traicionado, desconstrucción de la apropiación pinochetista de la figura de O'Higgins. Esta secuencia cierra con el ensimismamiento del personaje central, Germán, en su pintura. Por otro lado, la permanente referencia a la religiosidad, como forma de dominio de la conciencia, y matriz de nuestra cultura.¹⁴ En este caso es notable: la ironía sobre la figura de la Virgen del Carmen como salvadora de la patria o la inocencia alienada de esos Evangélicos que para no ver el horror cantan.

13 La figura de la Mujer Corinto resulta paradigmática de este uso de alegórico. Un personaje que no es cita directa de ningún personaje trágico y, sin embargo, es al mismo tiempo una cita en sí misma: ¿acaso una especie de alegoría de la democracia derrotada? O una profeta u oráculo de la historia. Hay que recordar que Corinto fue la única ciudad-estado que sufrió su destrucción por parte de las tropas Romanas el 146 a C. Fue un ejemplo de violencia genocida.

14 Cf. Pedro Morandé (1984). *Cultura y modernización en América latina. Ensayo sociológico acerca de la crisis del desarrollismo y su superación*. Santiago: Imprenta Pucará

Violencias entonces, que se refractan en este gran espejo onírico que es la Morgue que es, a su vez, el reflejo mortuorio de la ciudad de Santiago en ese verano de 1987, en pleno estado de sitio, luego del atentado a Pinochet, y la detención de innumerables personas¹⁵. De alguna manera esta especularidad se proyectaba hacia afuera de la sala. Había una continuidad de campo entre el adentro y el afuera. La magistral escenografía de Herbert Jonkers con esa alusión al art déco y al expresionismo alemán lograban una imagen lúgubre de una película de terror (*Poéticas del espacio escénico*, 2006) eran la imagen refractada del páramo que era nuestra ciudad¹⁶.

Finalmente, esta forma de tramar la historia genera un efecto de simultaneidad, ya lo decíamos, es decir, no es una dramaturgia que se construye bajo la idea de sorpresa, o de suspenso. La sorpresa supone un relato informativo-continuo y la capacidad del espectador de ir anticipándose, de tal manera que va cargando las escenas con su propia expectativa. La intensidad ocurre mentalmente por la sumatoria que genera nuestra memoria. En este caso, no hay un desarrollo dramático pleno de la intriga ni de los personajes, de hecho, son más bien preguntas las que quedan luego de ver la obra. Es una obra que no cierra. Nos obliga a suspender la comprensión, pues la alegoría interrumpe el continuo de la representación. Esto, que podría leerse como un fallo en la técnica de construcción, es sin duda, uno de sus principales valores y da cuenta de la emergencia de un modelo dramático muy diferente al que dominara en la década de los 60 del siglo XX. Una dramaturgia que se hizo cargo de la violencia vivida y no solo la refirió.

Finalmente, el efecto de esta manera de componer hace aparecer, precisamente, el tiempo en nuestra percepción, una duración dilatada, que es la que Griffero, incluso subrayaba en su primera versión. Hacer aparecer el tiempo significa que la dramaturgia no pretende controlarlo del todo, que la economía temporal que imprime la fragmentación especular o alegórica no cierra el sentido, permite el juego libre del espectador. Es interesante detenerse sobre este último asunto, pues, en plena dictadura se trataba de impedir que la ilusión nos envolviera, porque de alguna manera el teatro era el lugar de un despabilamiento de la representación oficial que el régimen imponía cada día por medio de la Televisión y una parte importante de la prensa escrita. Despertarse era un objetivo. Cabe preguntarse qué ocurre hoy.

15 En ese mismo artículo citado de Combat Magazine Griffero escribe: L'espace et l'écriture s'y trouvent imbriqués comme dans un casse tête chinois. La morgue avec ses réfrigérateurs cache derrière ses murs d'autres espaces scéniques. C'est également un espace où les morts, "les disparus", peuvent reprendre la parole. La morgue comme métaphore d'un pays imprégné du culte des morts et comme lieu interdit, camp de concentration jamais vu, où cependant on parvient à vivre des instants de joie et d'innocence. (Griffero, 2007).

16 Recuerdo muy bien el día que fui a ver esta obra. Un día muy soleado. Con mis 19 años caminaba por un barrio que no había visitado nunca. Un barrio antiguo y peligroso en mi cabeza. Todo se veía derruido, como una postal ruinosa de tiempos antiguos, como aquello que recordaba haber visto cuando visitaba con mi padre los Museos de Quinta Normal. Había leído un comentario de Cinema-Utopia en Revista la Bicicleta ya entonces leía esa ruina como marginalidad. Al entrar al Galpón del Trolley sentí esa continuidad de campo. El espacio sombrío no era sino una suerte de reflejo de ese afuera soleado y triste. El afuera se traspasaba al adentro y viceversa. Algo me produjo esa experiencia, algo inolvidable hasta hoy. 99-La Morgue funcionaba, así como una metonimia de ese afuera, del mismo modo que en su remontaje el año 2016.



99 *La Morgue* montaje de 2016. Ramón Griffero autor y director.
Rafael Contreras, Verónica García Huidobro.

c. Ironía y lucidez devastada

Pero acaso despabilarse no fue una opción, era ante todo una exigencia. Romper con la representación, con los modos naturalizados de la representación fue un deber ineludible ante lo incommensurable de la violencia vivida o ante la inminencia de su posibilidad en nuestros cuerpos, lo otro era sumirse en un sueño alienado y petrificador. Lo ineludible fue entonces esta lucidez catastrófica. Pero “la lucidez es el rasgo central de la ironía” afirma Valeriano Bozal (1999), y la ironía parece ser el último recurso de un arte que resiste al imperio banal del mercado. Más que una ideología, o una figura retórica, la ironía constituye una actitud política, una forma de interrupción del discurso que obliga una detención y un distanciamiento, pero sin escapar de aquello que quiere ironizar. La ironía plantea un doblez y no una evasión, de alguna manera le devuelve densidad a la propia realidad. Bozal escribe:

La ironía no mira para otro lado no se concibe como una experiencia distinta, alejada de aquello que ironiza. Si alguna virtud tiene, es que no deja de su mano a lo otro: lo conserva, pero lo conserva como objeto de su mirada. Lo pone delante, pero ahora con una figura distinta de la que pretende. La ironía no rechaza lo ironizado, sino que, poniéndose a distancia, descubre que lo que éste dice no es tal... (Bozal, p. 99)

La ironía plasmada ferozmente en la serie de “Los desastres de la guerra” de Goya o en sus “Pinturas negras” no tiene nada que ver con un tono liviano y tendiente a la comicidad evasiva. Por el contrario, comprendemos con Goya que la ironía es el recurso de una *lucidez devastada* por los acontecimientos. Así también, en las obras de Griffero, los personajes encarnan esta crisis de la representación en un sentido irónico. No necesariamente en sus comportamientos, pero sí en las situaciones en que Griffero los coloca: personajes que pierden su inocencia y son arrojados a la intemperie, sin salvación, sin posibilidad de escape y que logran sobrevivir a través del automatismo de rituales sociales vaciados de

contenidos, pero al mismo tiempo sintomáticos de esa ruptura sin arreglo: asistir una y otra vez a una sala de cine, pintar una y otra vez el cuerpo de un ejecutado, hablar incontinentemente mientras se acerca el momento de la ejecución. De algún modo, la ironía constituye una estructura clave de la poética de Griffero que adopta, muchas veces la forma de un triángulo: el destructor de ilusiones (El Director) el sujeto devastado (Germán) y la inocencia alienada que se mantiene o ¿resiste? (Fernanda), que es posible ver replicada en otras obras como *Cinema-Utopia* o *Brunch*, pero igualmente de forma no tan exacta en *Éxtasis* o *Río abajo*. Un aspecto poco tratado, pero quizá leído algunas veces bajo la figura del grotesco (Stéphan, de Toro).

Ahora bien, esta alusión a lo irónico se sustenta todavía en algo más fundamental. Para Paul de Man existe un vínculo directo entre alegoría e ironía. En un ensayo sobre esta relación, Vicente Raga (2007) lo enuncia del siguiente modo:

Ambas, alegoría e ironía se caracterizarían por encarnarse en signos que siempre apuntan a algo diferente del sentido literal, un algo jamás alcanzable. La disrupción o discontinuidad entre signo y significado sería el rasgo central de ambos conceptos bajo la descripción claramente semántica de de Man. Esta disrupción, entendida como un estar diciendo siempre otra cosa distinta de la que se dice, como un denegar constante los intentos de fijar un significado estable, recto, como una negatividad infinita y absoluta, es en lo que consistiría la ironía demaniana. (p. 493)

Para Raga lo particular de la definición de de Man es que ya no entiende la ironía como una simple figura retórica (lo mismo cabe decir sobre la alegoría), sino que trasciende a una condición misma del discurso, a una actitud o a una ética de la representación que implica una desestabilización completa de nuestros modos de leer y entender un texto. Una suerte de interrupción de la comunicación, que le ocurriría tanto al autor como al receptor:

Al primero se le escaparía el lenguaje, la escritura, perdería su dominio. El texto hablaría más allá de las intenciones del autor, tendría su libre curso, y éste, aunque quisiera, no podría decir nada inequívocamente [...]. Al segundo, el receptor o comunidad receptora, [...], se le abrirían varias vías de lectura. Así pues, desaparecería la lectura única, auténtica, verdadera, y al lector sólo le restaría un criterio de coherencia tropológica, con la que juzgar entre las diversas alternativas. (p. 494)

La ironía pone en escena el doblez opaco (o el silencio) que se encuentra en todo texto irónico, y con ello hace resplandecer aquello que no puede nombrarse, aquello que falta y que la ironía de cierta forma indirecta logra reflejar. Es en esto, tal vez, donde se encuentra la mayor potencia hasta hoy de esta obra de Griffero: de trabajar sobre una memoria de lo irreparable. Podríamos leer en este gesto una fatalidad trágica, pero el modo de exposición de los personajes y la trama nos obligan a pensar en el reverso alegórico que implica siempre una tragedia en la época de la muerte de dios: del fin de los metarelatos, del fin de la historia y del sentido. Fin de la fe en las palabras y su poder de construir realidad y sentido. En este reverso, de la historia como sucesos de una fatal fugacidad, las situaciones que propone en relación al protagonista Germán nos parecen centrales. El sujeto de la autoconciencia es el sujeto fisurado y roto por su propia historia: por la crianza paradójica de una madre prostituta (que habla italiano) ¿acaso otra alegoría?, la necrofilia romántica y barroca con el cadáver de Él (un ejecutado político) que no logra pintar, es decir, hacerlo vivir otra vez. Los emblemas tan queridos por Griffero la pecera y los pececitos – que luego

retornan en Brunch, acaso como alegorías de la inocencia submarina de las personas comunes que finalmente mueren. Germán es el personaje fracturado y por ello solo él puede tomar conciencia de lo que hay más allá de todo simulacro, de aquello que realmente está ocurriendo: que las personas no mueren por inmersión, que los exámenes forenses se falsifican. En un gesto que acaso replica *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, Germán es capturado en una camisa de fuerza para enseñarle que la realidad no es más que un gran simulacro del que no podemos huir¹⁷. Simulacro construido por el poder y que es al mismo tiempo la condición misma de ese poder. Intentar romper el simulacro y no obstante volver a él. Como una pesadilla barroca, como una caja de espejos, que deforman y conforman la imagen de las cosas. Al final, solo queda un hueco por donde algo transpira, más bien supura, algo odiosos y putrefacto: el retorno del trauma, la presencia fantasmática de la memoria de lo irreparable. El fracaso de todo intento de resistir a esa producción del simulacro que es la política real y que hoy llamaríamos *fakes news* (no es raro que quienes la producen son los mismos que antes), y sin embargo, resistir. Asumir lo inútil de la heroicidad, y al mismo tiempo convertirse en parábola, en ejemplo del fracaso, pero donde el fracaso se constituye en un campo abierto para la imaginación: una ironía encarnada. Una memoria de lo irreparable, una memoria intranquila, implica comprender que volver sobre el pasado ya no es volver, sino apenas girar oblicuamente la mirada para percatarnos que eso que creemos recordar es hoy también nuestro presente. El tiempo –intuimos– no transcurre linealmente, el tiempo es una insistente vibración que nos conmueve sin pasar nunca del todo. La memoria es esa insistencia material del tiempo que va y viene y que solo por un acto de mala conciencia podríamos querer negar. Esta obra de Griffero precisamente materializa la memoria, logrando que este texto y su montaje sigan reverberando con la misma fuerza que en ese entonces.

17 Al igual que le personaje de Esteban en Bruch esta lucidez devastadora lo convierte en objeto sacrificial (cf, Barría, 2016b) Es inquietante en este sentido la referencia a Dorian Gray en esa insistencia de pintar la muerte para rehurla y finalmente darse cuenta de que es lo único que hay.

Referencias Bibliográficas

- Bal, M (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, Madrid: Akal.
- Barad, K, (2023). *Cuestión de materia. Trans//materia realidades y performativo queer de la naturaleza*, Barcelona: Holobionte
- Barría Jara, M (2016 a) “Estrategias alegóricas y figuras sacrificiales en la dramaturgia chilena reciente. La urgente pregunta por la comunidad”. En: *Otras Cartografías — Otros Mapas Teatrales (Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas)*, Eds. & Reds. Diméo Álvarez, C; Dubatti, J. LA CAMPANA SUMERGIDA, Bielsko-Biala pp.135-155.
- Barría Jara, M (2016 b) “Violencia sacrificial y banalidad de la historia. Una lectura alegórica de almuerzo de mediodía o Brunch de Ramón Griffero”. Revista *Anales de Literatura Chilena*, n° 25, junio 2016 pp. 117-140.
- Barría Jara, M. (2024). «Tramar el tiempo, recuperar la experiencia. El quehacer de la dramaturgia en el teatro». Revista *De Humanidades. Santiago*. n.º 49, enero de 2024, pp. 285-12, doi:10.53382/issn.2452-445X.782.
- Barría Jara, M (2019). “Dramaturgia: genealogías de una categoría, estatuto de un concepto”, *Revista Aisthesis* 65, julio/2019 pp 153-167
- Benjamin W (2006). “El origen del drama barroco alemán” en *Obras Completas (Libro 1, vol 1)*, Madrid: Abada editores.
- Bozal, V (1999). *Necesidad de la ironía*, Madrid: Machado Libros
- Bürger Peter (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Ediciones Península.
- de Man, P. (1990). *Alegorías de la lectura. Lenguaje figurado en Rousseau, Nietzsche, Rilke y Proust*. Barcelona: Lumen
- de Toro, A. (1996). “La poética y práctica del teatro de Griffero: Lenguaje de imágenes”, en: A. de Toro/K. Pörtl (Eds.): *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*, TPT vol. 5, Frankfurt/M.: Verlag Klaus Dieter Vervuert, 1996, pp. 113-138.
- Duarte, C. (2023). *Escribir la escena, trazar el presente. Estrategias dramáticas del teatro chileno 2007-2017*. Santiago: Cuarto Propio.
- Griffero, R. (1987). “Hacia un Teatro autónomo”, Opinión. *Revista APSI* 191, Del 26 de enero al 8 de febrero. 1987 p. 48
- Griffero, R. (2007). “Théâtre chilien: Les chemins d’une passion”. *Combats Magazine*, 8 octubre 2007 En www.griffero.cl Consultado 27 de febrero 2024.

- Griffero R. (2011). *Dramaturgia del espacio*. Santiago: Frontera Sur Ediciones
- Griffero, R. (2018). 99 *La Morgue. La iguana de Alessandra*. Santiago: Cuarto Propio.
- Griffero et alt. (ed) (2006). *Poéticas del espacio escénico – Herbert Jonkers – Chile 1981-1996*. Santiago: Frontera Sur
- Huyssen, A. (2001). *En busca del futuro perdido Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Owens, C. (2001). “El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad” en Wallis Brian (ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Raga Rosaleny, V. (2007). “Alegoría e ironía: Paul de Man y la ironía posmoderna”. *Thémata. Revista de Filosofía*. Núm. 39, 2007. pp 491-497
- Ricoeur, P. (2000), *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Rojas, S. (2000). “Cuerpo, lenguaje y desaparición”. En *Políticas y estéticas de la memoria*, Richard, Nelly (ed). Santiago: Cuarto Propio
- Richard, N. (2001). *Residuos y metáforas. (Ensayos de crítica cultural sobre Chile de la Transición)*. Santiago: Cuarto Propio: 2001.
- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos*. Santiago: Cuarto propio
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y primera persona*. Buenos Aires, Argentina: Editores siglo XXI.
- Stéphan, J. (2011). *3 Teatros de vanguardia. Meyerhold-Fassbinder-Griffero*. Santiago: Editorial ARCIS
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- White, H. (1992). *El contenido de la forma. Narrativa, discurso y representación histórica*. Barcelona: Paidós.