



EL TEATRO DE RAMÓN GRIFFERO: DEL GROTESCO AL MELODRAMA

MARÍA DE LA LUZ HURTADO

Escuela de Teatro, Universidad Católica de Chile

El teatro de Ramón Griffero suele designarse como posmoderno y, más aún, como el introductor de esta forma teatral en Chile. Preocupados por las facetas innovadoras y rupturistas del teatro de Griffero en Chile, pocos han sido los esfuerzos por establecer sus articulaciones con la dramaturgia y la escena chilena y latinoamericana de este siglo. Al asistir a algunas funciones de **Río abajo**, su última producción y primera ubicada dentro del realismo, me pareció provocativo ponerla en un doble eje comparativo. Uno, en relación a la obra previa de Griffero, especialmente su trilogía (**Historias de un galpón abandonado**, 1984; **Cinema Utoppia**, 1985 y **99 La Morgue**, 1986), y otro, en relación a algunas obras y géneros clásicos del teatro chileno y del Cono Sur, cuyas raíces llegan a inicios de este siglo. De esta manera, usando a **Río abajo** como un pivote, se resituará el entramado de la obra de este director y dramaturgo en relación a nuestro teatro del siglo XX.

Constantes en el teatro de Griffero de los 80

Dramatización de espacios simbólicos

La situación dramática en la obra de Griffero de los 80 es la de protagonistas obligados (psicológica y/o socialmente) a estar en un lugar cerrado, situado en un tiempo y un espacio suprarreal, objetos de la acción opresora de otro grupo, ante el cual no tienen capacidad efectiva de respuesta. Los espacios son un galpón abandonado en los extramuros de una ciudad asolada; una morgue sin vínculos definidos con su entorno; un

cine de barrio en los años 50, impregnado del ambiente ilusorio y evasivo de sus films hollywoodenses; un departamento de alquiler en París, donde un exiliado chileno vive al margen de la vida parisina, expuesto al abuso del entorno de bajos fondos. En todas ellas, lo onírico se confunde con lo real, siendo tan tangibles y reveladoras las acciones y situaciones de vigilia como las evocadas por la memoria o por el sueño (mujer detenida-desaparecida del exiliado en **Cinema...**; los fantasmas de la Colonia y los Padres de la Patria en **99 La Morgue**).

Los lugares de representación usados por Griffero se alejan del teatro a la italiana, donde se siente más cómodo el teatro realista, para desplegarse en grandes espacios donde el escenario y las aposentaduras se modelan según las necesidades de la obra (época de El Trolley). **Historia de...** y **99 La Morgue** se proyectan en un sentido horizontal, permitiendo la presencia y acción simultánea de los personajes en la escena, teniendo cada uno de ellos una identificación con espacios y objetos concretos: **Cinema Utoppia** trabaja la profundidad, con ambientes que se suceden consecutivamente a modo de espejos: en hemiciclo las aposentaduras del público, envolviendo las de los actores-público de cine en su platea, para luego dar tres dimensiones al telón de cine-departamento del exiliado, el que a su vez deja ver por sus cristales la calle parisina. Ya en **Historias...** se había trabajado la idea de un espacio dentro de otro espacio, habitado por personajes cuya realidad contrasta entre sí. En este caso, se trata de un armario tras cuyas puertas se abre una nueva

profundidad, colmada de una ambientación barroca.

Griffero acertadamente afirma que él escribe una *dramaturgia escénica*: los espacios, los objetos y vestuario, las acciones y conductas no verbales, la música, el sonido y la iluminación por él imaginados en su momento de escritura textual y luego actualizados en la puesta en escena, crean una unidad expresiva que constituye un lenguaje total de la obra. En **Cinema Utoppia**, por ejemplo, la platea del cine, lugar de la fantasía, el amor romántico y lo decadente, los colores predominantes son el rojo, el negro y el blanco; en el espacio del cine (exilio en París) el azul y el naranja son los filtros de iluminación que confieren una sensación de lejanía, soledad e inquietud sin descanso. En **99 La Morgue**, las líneas rectas y duras de las camillas, el blanco de las sábanas, los delantales y los cuerpos desnudos o semidesnudos nos enfrentan al frío inocultable de la muerte y a los espacios irreales de la alienación, donde volúmenes, colores, sonidos, proporciones pierden su dimensión cotidiana. Las líneas geométricas puras que forman cuerpos y objetos, con sus equilibrios y contraequilibrios, son quebrados por elementos caprichosos que introducen un colorido y evocaciones de cabaret, una imaginería plástica jugada con ludicidad y carácter.

Personajes alegóricos en contrapunto

Las obras de Griffero tienen una estructura de protagonistas y antagonistas cuya oposición hace avanzar la fábula. Se trata de personajes alegóricos que representan ideas, valores, actitudes ante la vida y, desde esa pre-definición, se exponen a una situación. Trabaja con una amplia galería de personajes que ofrecen la variación de posibilidades en vez de abordar pocos personajes pero complejos.

Dentro de estos tipos, los protagonistas son los encargados de representar la posición y visión de mundo del autor, identificada con los sufrientes y desposeídos. Describe en las didascalias los rasgos centrales de estos personajes-síntesis, siendo recurrentes los de la pureza, la inocencia, lo infantil, tener ideales o utopías (Obesa: *lleva la inocencia y la alegría de un niño*; el Acomodador: *es la utopía*; Mariana: *la pureza*). O bien, su inocencia e ideales fueron abusados y, manteniendo

esta condición en el trasfondo, ahora están sumidos en la desilusión, el escepticismo, la soledad y el desamor. (Sebastián y el Marinero, en **Cinema Utoppia**).

Algunos de estos personajes proyectan su necesidad de afecto y confianza en un animal regalón que los acompaña siempre: un ratón (**Historia de un galpón...**), un conejo (**Cinema Utoppia**), unos peces rojos (**99 La Morgue**). Estos animales representan la inocencia y lo desvalido en forma exacerbada, al igual que los bebés, los ancianos, los retardados mentales. Hay también personajes suprarreales que han traspasado las leyes biológicas y sensoriales humanas, siendo su pureza exacerbada por la vulnerabilidad extrema de sus cuerpos: el Agua del **Galpón abandonado** habita en una tina con agua para poder vivir; "El" en **99 La Morgue**, resucitado con las palmas de las manos heridas (¿Cristo?), entró a ese espacio muerto, como tantos otros torturados y asesinados.

Hay personajes que participan de la irrealidad por su desplazamiento en el tiempo y por su ambigüedad, ya que su inocencia tiene el ropaje de la transgresión: en **99 La Morgue** la Abuelita o La Mujer de Corintio es una vieja paralítica confinada a una silla de ruedas y, en una permanente contradicción con su fisicalidad inerte, despliega una fuerza erótica enraizada en la historia de la humanidad, ligando deseo, culpa y castigo. En fin, la propia madre del protagonista puro, Germán, se materializa como proyección de la memoria de éste, siendo a la vez madre afectuosa y prostituta sacrificada.

En general, los personajes protagónicos tienen ansia de finura y belleza, de algo distinto a lo mediocre y cotidiano (propio de los artistas y de los intelectuales, seres marcados por un hálito de sensibilidad y autoconciencia del ser). Hay poetas, amantes de la literatura, del cine, de las artes plásticas... Su lenguaje, no sujeto a la parodia o la ironía, busca provocar una relación de identificación afectiva con el público.

Las características de estos personajes hacen patética su situación de estar lanzados en un mundo que los oprime con violencia. Sus antagonistas son personajes que reglamentan las conductas en forma arbitraria y absurda: aplican la coerción a los disidentes y tienen el monopolio del uso de la fuerza sobre los cuerpos;

ocupan una retórica persuasiva y legitimadora de su posición que contrasta fuertemente con su conducta; tienen una corte de allegados que creen posible congraciarse con el poder y escapar a su rigor; controlan la circulación y consumo de los bienes económicos, especialmente los de subsistencia (alimentos, agua). Su violencia, a menudo sádica, tiene ribetes sexuales depravados. Viven inmersos en la lujuria, la lascivia, la gula, los excesos ostentosos, la exhibición impúdica de sus apetitos. El grotesco es la estética más común de estos personajes, con resonancias ubuescas.

Nos encontramos, entonces, frente a un friso de caracteres y sensibilidades humanas polares, organizadas en oposiciones binarias. En tanto seres ideales, estos personajes (salvo los del plano del cine en **Cinema Utopia**) no tienen definiciones culturales de tipo antropológicas precisas y su lenguaje oral es de orden universal-culto, sin costumbrismos ni localismos. Al modo expresionista, los personajes exteriorizan su mundo interior, su subjetividad enervada, en formas que lo resalta: maquillaje, vestuario, gestualidad no-realista. El lenguaje hablado se permite lirismos y formas poéticas de expresión, plenos de ambigüedad y citas culturales y estéticas, en continuos juegos de intertextualidad.

Estructura y evolución dramática

La simultaneidad de espacios y de acción, de niveles de realidad, se amplifica también en los tiempos dramáticos, que varían sin transición entre el presente de los personajes en la situación principal; pasado biográfico de los personajes; pasado mítico de personajes alegóricos; tiempo de los vivos y de los muertos; tiempo de vigilia y tiempo onírico; tiempo de la representación dentro de la representación, etc. Si bien en las primeras obras de Griffero había una tendencia a la sucesión de planos de acción o al paralelismo, ya en **99 La Morgue** (1986) éstos se contraponen, asocian, integran y repliegan permanentemente, hasta abarcar la condición humana en su universalidad.

Los personajes positivos se encuentran en estado de perplejidad y angustia por experimentar la ruptura con un pasado recordado con nostalgia, súbitamente

incapacitados de realizar sus proyectos e ideales y aislados de sus vínculos sociales, familiares, afectivos y políticos. La búsqueda de sentido y de pertenencia (identidad) se realiza a través de monólogos y apartes en que se activa la memoria personal, la que se remite a un punto particular de quiebre de esa biografía, dentro del devenir social. A modo de reliquias prehistóricas, estos personajes conservan objetos, hoy descontextualizados, que los ligan a ese pasado y dan testimonio de su autenticidad (cofres con poemas, libros antiguos, maletas, etc.).

Este desarraigo existencial, propio del absurdo, es confirmado y profundizado por la omnipresencia y accionar de los antagonistas: sus excesos y atrocidades golpean el cuerpo y la sensibilidad, la identidad y las proyecciones de futuro de los primeros. La confrontación se da en lenguajes absolutamente incomprensibles y de otro registro expresivo (el del grotesco exacerbado y paródico de tipo *ubuesco*, en los antagonistas, y de tipo sentimental y lírico en los protagonistas) confluyendo a un final brutal y trágico, que nos recuerda algunas obras de Jorge Díaz en tiempos de su *absurdo social* de los 60.¹

Al aumentar exponencialmente la violencia de los detentores del poder, aumenta correlativamente la privación existencial, social y material de los oprimidos. El choque con la realidad los hace abrir las compuertas de las memorias más íntimas y desoladoras (evocación por Germán de la madre -prostituta en **99 La Morgue**), en momentos que se confirma que lo más temido, hasta ahora anticipado en el sueño, es real: la novia de Sebastián efectivamente ha muerto en tortura y desaparecido; Germán certifica que el cadáver ingresado a La Morgue al final de la obra es efectivamente el de Pilar, la hija de La Mujer.

Un claro signo de que la violencia avanza indiscriminadamente es el sacrificio de los inocentes; primero los animales regalones salpican su sangre, desparraman sus vísceras, jadean ahogados. En **Historias...** se intenta dejar sin agua al Agua; luego Don Carlos, el máximo poder, revienta a Víctor, el guarán, contra la muralla para, en la siguiente escena y tras la exacerbación sexual en el baile, matar de un disparo al bebé. En **Cinema ...**,

el conejo regalón, Pomponio, es atropellado y su dueño entra al cine con las manos ensangrentadas. En fin, en **99 La Morgue** El Director, en la última escena, asfixia con sus propias manos a La Abuelita-La mujer de Corintio en su silla de ruedas, y reduciendo a Germán como un loco con una camisa de fuerza, mientras le bota el agua a sus peces rojos... La violencia cobarde e inútil sobre los animales regalones, vicarios símbolos del ser humano (tal como lo son los maniqués de Kantor o los muñecos del Periférico de Objetos argentino) impregna la situación de una deshumanización distanciadora.

Estos hechos extremos provocan las primeras rebeldías fuertes y colectivas de las víctimas (no podemos dejar de recordar nuevamente a Díaz en **Topografía...**:

Teo: Lo del Rufo tenía que pasar tarde o temprano, pero hay algo que revuelve la sangre y es lo del perro. Al Canela no lo mataron como a un perro. Lo mataron como a un hombre. Me dolieron las entrañas.)

La contrarreacción de los dominados se sustenta así dramáticamente: en **El galpón...**, persiguen y hacen huir a los cuatro dictadores, mientras prenden fuego a su símbolo: el armario. En **99 La Morgue** hay primero un ajusticiamiento metafórico del Director por parte de "El", el Cristo martirizado a continuación de lo cual Fernanda celebra la victoria.

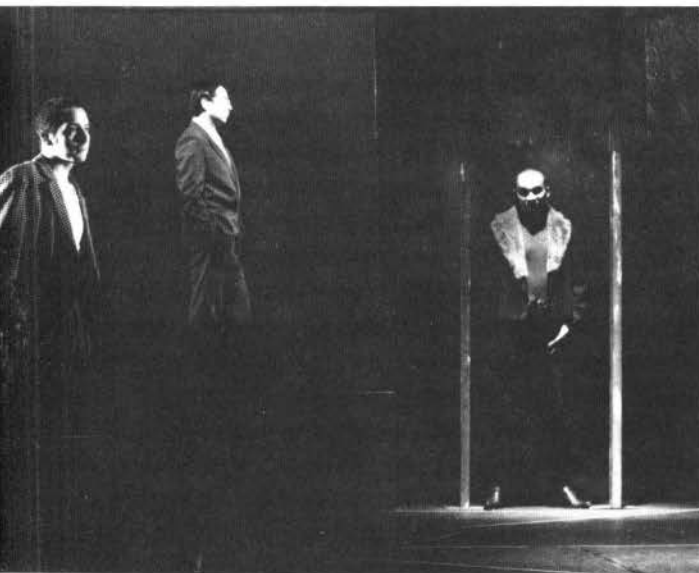
En el desenlace hay un destello de luz: aún queda un sentido de progresividad histórica propia de la modernidad, de duda pero finalmente de recuperación de la utopía. En **Historia de...**, tras sacrificar con el fuego y purificar el espacio del poder, aparece un hombre justo, ecuaníme, que trae la luz y la promesa de restablecer el orden y la justicia; en **Cinema...**, tras el

suicidio de Sebastián, acosado por el Propietario, la mafia de la droga y por la muerte de sus utopías, por primera vez las líneas paralelas de acción confluyen. Los espectadores del cine de los 50 en Santiago se introducen al espacio-tiempo del exilio parisino, certificando su realidad y percibiendo el propio exilio existencial y social. Su toma de conciencia ya es una promesa. En tanto, en el cine, el Acomodador deja filtrar la luz: *Algún día, tal vez, todo cambiará* (129). En **99 La Morgue**, mientras llevan a Germán atado, considerado loco por haber amparado al torturado, "El" ahora muerto, éste pregunta: *Qué harán los que vendrán, mamá, qué harán*, mientras Fernanda canta: *Más allá del sol yo tengo un hogar, un bello hogar más allá del sol*. (Mientras Fernanda canta y se llevan a Germán, las puertas de la morgue se entreabren y aparece la Virgen del Carmen). (167)².



Martín Balmaceda y Rodrigo Pérez en *Cinema Utopia*, del Teatro Fin de Siglo. Dramaturgia y dirección de Ramón Griffero, 1985.

Son finales ambiguos, en especial los de las primeras obras, (en las que los ajusticiamientos de los poderosos también pueden haberse realizado en el terreno del sueño), pero dejan entrever la necesidad catártica de que todo aquello pueda ser sometido, tal vez en otro tiempo y contexto, a un acto de descentramiento histórico, ahora realizado en el plano lingüístico y simbólico.



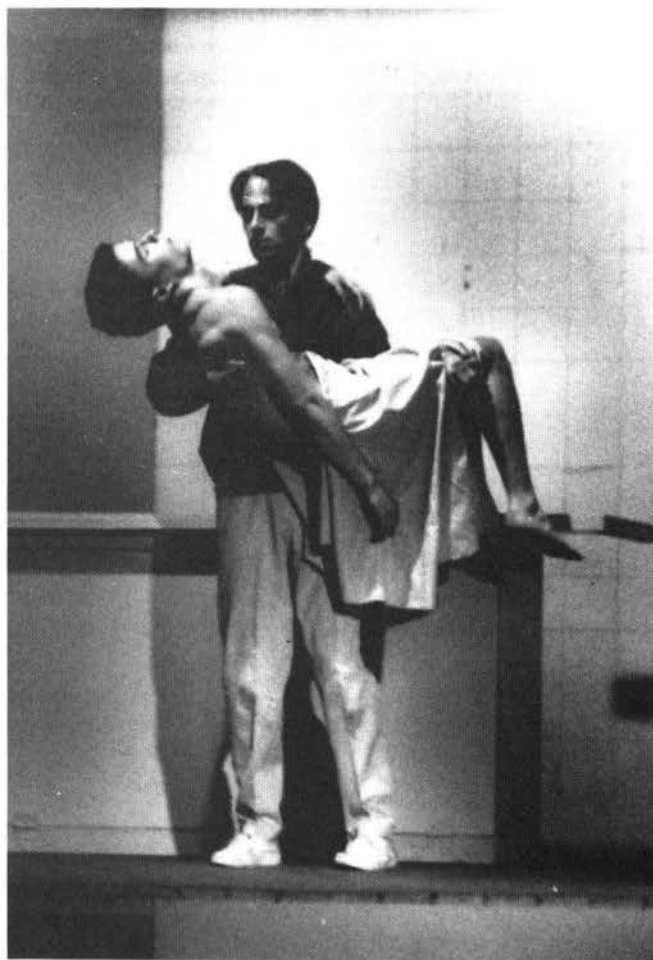
Extasis, dramaturgia y dirección de Ramón Griffero, 1994.

99 La Morgue, dramaturgia y dirección de Ramón Griffero, 1986.

Contexto de creación y recepción

La trilogía a que nos hemos referido fue realizada entre 1984 y 1986, tiempo del gobierno militar en Chile. No cabe duda que los elementos de denuncia y memoria que las obras tienen como hilo conductor —la reafirmación de valores humanistas de no violencia, más allá de dogmatismos y estructuras ideológico partidarias— están referidas a esta situación histórica. En todas las obras hay parlamentos que metafóricamente aluden al golpe militar, identificándolo como el punto de quiebre de la historia de los protagonistas. Incluso, en **99 La Morgue**, se cambia el retrato del Presidente que preside este lugar, siendo reemplazado por otro que identifica al brutal Director del establecimiento.

Su operación en el vértice de la contingencia, tomando partido por los protagonistas y sus valores, confrontándolos a antagonistas identificables, lo asimilan a un teatro social y político de los 60 y 70 y, aún antes, de los 20. Su hermetismo expresivo, su recurrencia a la metáfora y a la alegoría es también propio del len-guaje



teatral crítico en tiempos de censura. Hubo entonces una fuerte veta teatral que exploró en el absurdo, en el expresionismo, en la parodia y en lo carnavalesco, en el grotesco y la farsa, para expresar y confrontar las vivencias y configuraciones simbólicas activadas en esa circunstancia. Muy tempranamente José Pineda (**La kermesse**, 1974 y **El gran ceremonial**, 1977), Alejandro Sieveking (**Cama de batalla** (1974), Fernando Josseau (**Demential party** (1984), Gustavo Meza (los cuadros de su autoría en **Viva Somoza** (1980), Enrique Lihn (**La Meka**, 1984) y jóvenes de la ACU de la Universidad de Chile trabajaron en esta línea (**Baño a baño** (1978). También Jaime Vadell con el Teatro La Feria fue un incomprendido gestor que rozó prematuramente el teatro posmoderno a inicios de los 80 (**El zoológico de mármol** (1983). (Hurtado y Echeñique, 1993).

En este contexto, el teatro de Griffero logró una consistencia y una radicalidad expresiva muy alta, especialmente por su manejo escénico (no tanto así el actoral, por dificultades en expresarse en una convención tan marcadamente antirealista). De ahí su reconocido impacto en el medio teatral chileno. También en los espectadores, público joven ávido de códigos no sólo ideológicos sino también estéticos renovados, que asumieran la expresividad audio-visual del siglo veinte en toda su amplitud, dejando de lado los lenguajes ya consolidados de la disidencia político-teatral y cultural de los 70.

Griffero en los 90: aproximación al realismo urbano

El nuevo contexto ideológico político con que se abre la última década del siglo sume a Griffero en un

autismo de cuatro años...este esquema de arte y compromiso con inconsciente-consciente colectivo latente, eje esencial del "de donde escribir" se derrumba de muerte súbita, cae junto al muro y recordamos que el fin de la dictadura coincide con el fin de las pasiones ideológicas. (Griffero: 1995a, 78).

Su retorno al teatro a mediados de los 90 lo lleva

a transmutar su obra anterior a otras claves expresivas, aunque estructuralmente se mantienen ciertas constantes. Nos interesa en especial resaltar su aproximación al realismo y a ciertos géneros tradicionales latinoamericanos, los que tensiona y resignifica desde la expresividad y realidad de este nuevo fin de siglo.

En 1994 vuelve al escenario con **Extasis o la senda de la santidad**, cuyo planteamiento es indagar en la santidad como *utopía individual, como pasión, como motor frente al consenso y la uniformidad*. (Griffero, 1995a, 79). En esta obra, en vez de un espacio abstracto con una galería de desposeídos, desencantados o personajes anhelantes de algo diferente en oposición a los poderosos y violentos que los aniquilan, el protagonista es más individualizable. Vive en el centro de la ciudad en una familia burguesa, y es su propia pasión interior de sacrificio y solidaridad la que lo impulsa a transitar por distintos ambientes de los bajos fondos de la ciudad, encontrándose allí con los que sufren, anhelan, asesinan, corrompen o traicionan. También, con los que tienen otras opciones de sexualidad, de estimularse (droga), de pasar la noche. En este camino, que como una Divina Comedia lo conduce a distintos infiernos, finalmente contrae la enfermedad de los que viven en el límite en este fin de siglo: en una muerte buscada, expira por el sida, en éxtasis por haberse glorificado.

Abordar espacios urbanos en el corazón de la ciudad actual (la Plaza Italia, centro de la noche santiaguina *under*)³ lleva a Griffero a caracterizar ambientes a través del lenguaje oral, gestualidad corporal, vestuario, etc. de los personajes, los que, conservando modos de actuación grotescos, tienen ya rasgos socio-culturales reconocibles y más cercanos a la realidad del momento (en especial, de subculturas marginales, ya esbozados con el drogadicto-prostituto y el travesti de **Cinema Utopia**). También incluye en su *folklor* urbano a los adscritos a grupos religiosos con sus ceremonias, procesiones y letanías (han aparecido ya personajes evangélicos en **99 La Morgue** y retornarán en **Río abajo**).

Un año después, en **Río abajo**, Griffero se desplaza desde el centro de la gran ciudad a un block de edificios de una población periférica, cerca de un río. Es

un espacio social, económica y culturalmente marginal y sus personajes, aunque fuera de escena están conectados con otros lugares marginales (en especial nocturnos, probablemente los mismos de **Extasis** y equivalentes al *under parisino* de **Cinema...**), tienen al vecindario como su habitat natural. Este ha reunido una muestra de los personajes e historias posibles de encontrar en un suburbio cualquiera del Chile de los 90.

Río abajo vuelve, entonces, a la constante en el teatro de Griffero de reunir a una galería de personajes en un espacio único, con la diferencia que ahora éste no está distanciado en el tiempo y el lugar sino que corresponde a un *ambiente* definido históricamente. (El concepto de *ambiente* en el realismo lo utilizamos según Gassner). Consecuentemente, Griffero por primera vez trabaja el realismo, aunque persiste el tono grotesco en algunos de sus personajes (más acentuado en los antagonistas)

y el lírico-romántico en sus personajes positivos, fórmula en consonancia con su obra anterior.

Nuevamente juega Griffero con la multiplicación de los espacios relativos a diferentes niveles de realidad: están los espacios privados, diversos para cada personaje, correspondientes a sus habitaciones dentro del block de tres pisos (en un teatro a la italiana, su solución de expansión es en altura); los espacios de uso colectivo y semi-públicos, como las escaleras y pasillos; los espacios públicos, como la calle del frente, con su teléfono y su kiosco-almacén. Más allá, es decir, más cerca de los espectadores, está el espacio de la intimidad, de la complicidad emotiva, de los sueños y el desahogo, de lo subjetivo y extra-social, próximo a la naturaleza y a lo trascendente: es la ribera del río. Este espacio es usado exclusivamente por los jóvenes más puros, libres de la tutela de los adultos.

Río abajo, de Ramón Griffero. por el Teatro Nacional Chileno, de la Universidad de Chile, 1995.



Una primera característica de este vecindario es que no hay familias completas: ningún joven tiene padre y madre, habiendo también hijos sin padres y padres sin hijos. La carencia e inestabilidad afectiva, económica y social se vincula con esta circunstancia. Por otra parte, en caso de haber padres, éstos tienen un sexo opuesto al del hijo o hija, ambas, características típicas del melodrama social.

Sistema de oposiciones: el tiempo y la memoria

Dramáticamente, la obra se estructura en un sistema de oposiciones, también recurrentes en la obra de Griffero. Hay un eje horizontal, que divide a los vecinos por edad: jóvenes/adultos, y otro vertical, que los divide en términos de poder: víctimas/victimarios. En esta última oposición, hay una extensión de la categoría *victimarios* hacia el exterior, en un adentro/afuera del círculo de identidad de los vecinos.

Las oposiciones principales están cruzadas por una asincronía respecto al tiempo y a la memoria; es otra forma, más directa, de tocar el tema de **Cinema Utopía**: un Chile dividido en dos por el desfase en las sensibilidades y visión de mundo, acentuado por el gobierno militar. Todos los adultos están traumáticamente referidos a este hecho. Las dos mujeres mayores han perdido a un ser querido, dolor que es una herida abierta. La madre de Waldo, el protagonista, no acepta que su marido ha muerto y desaparecido. Lo espera a diario, le habla como si estuviera a su lado, mantiene anclados en el pasado el amor, el deseo y la utopía. Es una figura patética dibujada en esa sola tecla: su acción de limpiar y limpiar compulsivamente los espacios públicos del edificio simboliza su deseo inconsciente de borrar manchas, huellas del horror, mientras perpetúa el pasado en el presente cantando y bailando las consignas y los sonos simbólicos de los buenos tiempos (la Unidad Popular, Víctor Jara, Pablo Milanés). La Señora del Kiosco, por su parte, conmemora a su único hijo asesinado una noche de *protesta*, por prepotentes contramanifestantes en automóvil. A su vez, el hijo fue fruto del abuso o encuentro sexual con un agente de seguridad que los abandonó. Las evocacio-

nes nostálgicas o enrabadas de estas mujeres mantienen intermitentemente un contrapunto entre el pasado en dictadura respecto al presente de los 90, activando temas, estados anímicos y rupturas histórico-vivenciales que fueran el eje de su obra en los 80.

El otro adulto habitante del block es un ex agente de los servicios de seguridad del gobierno militar el cual, por una parte, alude directamente a su experiencia de torturador sádico, reconociendo el placer sexual que le procuraba. Esta información se entrega como un recuerdo festivo de *andezas* con su subalterno, mientras juegan póker, destilando un humor negro. Sus ocasionales descargos verbales respecto a su peso de conciencia (*A veces pienso que sería mejor estar preso, explicarlo por la tele* (21); su pertenencia a grupos evangélicos) no modifican para nada su autoritarismo conductual. Por otra parte, ha pasado de agente de seguridad a narcotraficante y mantiene fluidos lazos con su antigua organización.

Este agente-narcotraficante es el antagonista central de la obra y entra en conflicto con diversos personajes: con mujeres a las que oprime y abusa sexualmente, con un joven homosexual, con su propia hija, con la esposa del detenido-desaparecido y el hijo de ésta, Waldo. (Los otros antagonistas de la obra son todos los personajes que acceden a este espacio por la calle que viene de la ciudad: el Narcotraficante, el joven drogadicto y violador, los acompañantes ocasionales de las jóvenes).

El mundo de los adultos es uno ya definido en el pasado, siendo el presente una reiteración de las huellas y deformaciones plasmadas en ese tiempo. Coincidentemente, estos personajes utilizan un estilo de actuación similar a las obras grotescas de Griffero: remarcan su carácter de tipo, hablan a público frontalmente narrando sus vicisitudes y sentimientos, sin compromiso *realista* de su subjetividad. A este nivel, la obra mantiene su carácter de polarización contingente de la realidad, con una clara y previa opción del autor/director al respecto.

Juventud del aquí y ahora

El mundo de los jóvenes, en cambio, es dinámico

y son por tanto los que sufren la acción dramática, transformándose rápidamente en los protagonistas frente al público.

Todos los jóvenes del departamento están insertos con fuerza en el *aquí y ahora*. Ya que ninguno tiene hermanos y sus hogares están destrozados, su fraternidad es muy alta. No estudian ni trabajan, su sola preocupación es el amor, el sexo, el dinero, las fiestas, el cuerpo y el arreglo personal, la música, el baile. La liviandad cultural es total, sus referencias a lo más alcanzan a la industria cultural masiva y, cuando están en vena de algo más trascendente, sus fantasías son también muy tópicas (astralidad y extraterrestres). Su relativismo moral y desprejuicio son de raigambre secular. No están *ni ahí* con la memoria histórica de los adultos. Han gestado una subcultura de compañerismo y aceptación mutua colmada de rituales, con el correlativo rechazo a quienes abandonan el grupo por arribismo (sátira y despojo a *la nueva rica*). Obviamente, también tienen sus expectativas mutuas insatisfechas (el amor de Marcia por Waldo), o sensibilidades íntimas y rangos morales diferentes (Lorena vs. Marcia).

Si bien todos los jóvenes de este grupo son tratados con simpatía por parte del autor y director, atrayendo hacia ellos al público en su larga presentación de situaciones y personajes a través de escenas de ambiente y costumbres, hay dos protagónicos que poseen las características habituales de los personajes positivos de Griffero: Waldo, hijo del detenido-desaparecido, quien tiene necesidad de conectarse, en soledad y junto al río, con dimensiones más permanentes y telúricas de la existencia. Su sensibilidad poética le permite acoger y dialogar con el personaje suprarreal, un niño ahogado que viene por el río, suicida rebelde al abandono materno, que presagia a Waldo un destino de encuentro en esa otra existencia del río. Lorena, capaz de sintonizarse con Waldo desde su inocencia infantil, la reconocemos por llevar siempre consigo a un animalito. Esta vez es de peluche: Chip.

Los jóvenes viven en situaciones límites de sexo, bebida y drogas: Marcia buscándolas con fruición, Lorena siendo sobrepasada y abusada en su umbral de tolerancia y necesidad sexual, Waldo yendo a todas, sin com-

promiso real de sus emociones. El abandono y el desamor los invade y cada día más los sustitutos de placer son más frustrantes.

Conflicto melodramático y grotesco

Como en los melodramas sociales y sainetes grotescos, este precarísimo equilibrio se rompe, desencadenando el conflicto, cuando ocurre la traición a *la familia ampliada* y a la memoria colectiva por parte del mejor de todos, reflejo y esperanza de los secretos anhelos de trascendencia y progreso del grupo. El imán: hacer dinero fácil *por el atajo*, atraído por los cantos de sirena del materialismo. (Hurtado, 1986). El inductor en este caso es el que controla los hilos de la violencia y el dinero, el ex CNI y actual narcotraficante. A través de su subalterno, induce a Waldo a integrarse a la red y a Marcia (su hija) a que se ligue como pareja con este Narcotraficante. Ambos jóvenes traicionan a través de esta alianza algo simbólicamente preciado: Waldo a su padre detenido-desaparecido, Marcia a quienes ama verdaderamente, a Waldo y a Lorena.

Las reglas del juego se hacen más violentas y desiguales. Las advertencias de las dos mujeres con conciencia moral o de realidad (Lorena a Marcia y su madre a Waldo) son rechazadas, mientras los acostumbrados a resolver las situaciones a través de la fuerza hacen uso indiscriminado de ella. Marcia es golpeada y aislada. En Waldo se cumple el presagio: su metida en la droga lo lleva a relacionarse con jóvenes de *afuera* de cultura *heavy* que violan, abusan sádicamente de las mujeres y... desencadenan la fatalidad al robarle la droga. Su destino: ser ajusticiado.

El clímax es vertiginoso y los va involucrando a todos en una cadena sin fin. Se definen las pertenencias ambiguas (la Señora del Kiosco) y se revierten las deserciones (Marcia): la vecindad se divide en dos bloques ya irreconciliables, los victi-marios (ex-CNI, actuales narcotraficantes) y víctimas (Waldo, que simboliza las represiones y abusos sufridos por todos los demás). La cadena es la siguiente:

- Violación de Lorena por un drogadicto, siendo su primera relación sexual desde las reiteradas violaciones del padre en su niñez (su oso de peluche aparece

entonces como una necesidad de no entrar al mundo adulto, por miedo a la sexualidad masculina).

- Violación de la privacidad del edificio por los narcotraficantes; asesinato simbólico (destripamiento) del osito de peluche de Lorena; intransigencia frente a la diferencia (amenaza al homosexual).
- Asesinato de Waldo junto al río por los narcotraficantes.

Restitución del fluir histórico en la memoria

El desenlace dramático también se resuelve en una sucesión de escenas intensas, y tiene que ver con la transformación de los principales puntos de resistencia que impedían el fluir entre hechos del pasado y el presente. Estos nudos mantenían vigentes las principales oposiciones duales de la obra: adultos (padres)/jóvenes y víctimas/victimarios, atravesados por la negación de la memoria. Los recientes hechos de violencia y muerte activan ambas oposiciones:

- Eugenia, la esposa del detenido-desaparecido, se resiste a aceptar la muerte de su hijo Waldo, estrestando aún más su bloqueo psíquico y afectivo. En ese momento de máxima exposición patética frente al público, es provocada por Willy, el ex-CNI, frente al cual se yergue, matándolo como un acto de fidelidad amorosa. Al hacerlo, convoca su propia muerte y reconoce la verdad acerca de la de sus hombres. Este acto catártico de reconocimiento de la verdad la hace feliz:

(Willy va a quitarle la pistola, Eugenia dispara).

Eugenia: *Te lo prometí Manuel, ningún otro hombre me iba a poner sus manos encima...llévenme donde él, ya lo sé todo...estoy feliz...feliz.*

- En el eje de los jóvenes, la obra termina con la entrada de Waldo al mundo de los muertos *rio abajo*, acompañado por el niño ahogado y purificado por esa agua salvífica. En tanto, Lorena deja atrás su infancia, enfrentada al dolor de sus pérdidas: han muerto sus apoyos afectivos (osito, Waldo) y recupera la memoria del pasado: la violación del padre. Lorena es así otro joven puro de la galería de Griffero que se

incorpora al mundo adulto de los desengañados y víctimas de la violencia: Lorena: *Querido diario, hoy no quiero escribir.* (35). Tendrá ahora que descubrir otros lenguajes y soportes para expresar su nueva realidad.

Río abajo y la exorcización del poder

Griffero explora en **Río abajo** nuevamente el tema del poder, no tan sólo el del dictador y sus secueces directos sino el de la cotidianidad como una cultura del autoritarismo, del machismo y de la dominación económica, reproducida en las clases medias y bajas. A diferencia de muchas obras posmodernas, en Griffero persiste una visión dual de la realidad, antagonistas que concentran el mal y el odio, protagonistas abusados y destruidos. Pero es en el modo de significar al antagonista, al mundo del poder y la violencia, que **Río abajo** manifiesta diferencias fundamentales con la *trilogía* de Griffero. En esta, el poder era un mundo fuertemente grotesco, desmesurado, parodiado con acentos gruesos que lo empujaba a una irrealidad espacio-temporal, a una universalidad que, desde un lugar de extrañamiento visual y experiencial, rebotaba con fuerza en las imágenes históricas contemporáneas.

En cambio ahora, el realismo y alusiones concretas y reconocibles de estas figura en **Río abajo** le restan capacidad de incursionar en un imaginario suprarracional, manteniéndose a nivel de la apelación inmediata, con efectismo político redundante. El ajusticiamiento de Willy, por ejemplo, al realizarse en un código realista, especifica al máximo la contingencia de la acción y clausura la oposición dramática creada. En tanto, en la mencionada trilogía de los 80, aunque también se producía el ajusticiamiento de los poderosos, a continuación se negaba esta acción, en una ambigüedad de fuerte tensión dramática que dejaba abierta la contradicción.

Río abajo en el eje del melodrama de conventillo y callampas

Por otra parte, es interesante confrontar **Río abajo** con obras de autoría chilena ambientadas en espacios urbano marginales de la gran ciudad en distin-

tas etapas de su modernización capitalista: el conventillo de fines del siglo pasado y principios del XX y la *población callampa* a mediados de este siglo. Son obras escritas en clave de melodrama con un simbolismo naturalista en el primer caso y, en el segundo, de melodrama realista-psicológico con tintes grotescos y absurdos.

El melodrama social de principios de siglo, en su dimensión naturalista, elabora una muy acabada descripción del ambiente físico, biológico, social, moral, económico y psicológico en que viven los grupos más pobres de la ciudad que se hacían en los conventillos. Postula la inevitable degradación y destino fatal de estos grupos humanos, acosados por el hambre, la enfermedad, la fealdad de su entorno y la consecuente apatía y vicio (alcoholismo, juegos de azar). Las familias quebradas ven cómo la ausencia de un progenitor deja el resquicio para que estos males se desarrollen: las viudas, agotadas, no tienen fuerza para conducir su hogar (*Los perros*, Armando Mook, 1918; *Irredentos*, *Carcoma*, ambas de Acevedo Hernández, 1918 y

19). Por su parte, los padres viudos, sin sensibilidad ni delicadeza, llevan a las hijas a un ambiente disoluto, complaciente con el poderoso en dinero o en vínculos con el Estado (con los policías en el caso de *Almas perdidas*, Acevedo Hernández, 1919).

Para recalcar que se trata de un fenómeno social y no individual, estas obras delinean las vidas y personalidades de un gran número de personajes, que desde la familia nuclear se extienden a los allegados, a los vecinos, a los pensionistas, a los compañeros de trabajo, clientes, miembros de organizaciones sociales, etc. De ellos destacan al menos tres jóvenes: dos hombres y una mujer. Ella, pura, buena, inteligente, con ganas de surgir y de salir de ese ambiente que la amenaza de degradación. Ellos, ambos, la pretenden. Uno es un corazón gemelo de ella, autodidacta, culto, trabajador, solidario. El otro es el malo, el machista y pendenciero, que resuelve los conflictos con la violencia física (principalmente, acoso sexual brutal a la joven) y con la amenaza de ejercer sus influencias y poder contra ella, su amado

Almas perdidas, de Acevedo Hernández. TEUC, 1973.





Nelson Villagra, Yeya Mora, Nancy Shmauck, Vicente Santa María y Andrés Rojas Murphy en *Población Esperanza*, de Isidora Aguirre y Manuel Rojas. Teatro Universidad de Concepción, 1959.

y su familia de no ser complacido (recordemos también la trama básica de *El desquite*, de Roberto Parra).

Junto al conflicto amoroso está el social: las condiciones de pobreza extrema y los abusos de los patrones conducen a la organización política, a la huelga, al levantamiento. Hay confusión ideológica y táctica, siendo los pobres aplastados con violencia por las fuerzas represivas. Esas muertes se suman o confunden con las de la rivalidad sentimental: o es asesinado el joven bueno por el malo, dejando a la joven desolada, o al revés, el bueno asesina al malo, con lo que el primero ha salvado a la joven del ultraje, a costa de convertirse en prófugo de la justicia. La desolación impera, aunque la confrontación permitió conductas heroicas, discursos didácticos, encuentros amorosos más allá de la vida o la muerte. Algo está claro: la felicidad en esta tierra no les está destinada a los pobres y huérfanos, situación injusta y patética ante la evidencia que entre

ellos se encuentran los más puros, inteligentes, carismáticos, fraternos. El medio y los poderosos los aniquilarán, aunque puedan salvar —en ocasiones— su espíritu.

Hacia 1960, hay una nueva *racha* de melodramas y dramas sociales en la dramaturgia chilena. Se ambientan fundamentalmente en los cordones de pobreza de la gran ciudad (poblaciones callampas, basurales) o en los barrios periféricos de clase media-baja. Los protagonistas nuevamente son los jóvenes, en quienes es más dramática la oposición entre los sueños y posibilidades y su tronchamiento a causa del ambiente. *Dionisio* (Alejandro Sieveking, 1962), *El wurlitzer* (Juan Guzmán A., 1964), *La niña en la palomera* (Fdo. Cuadra, 1967), entre otras, tratan de jóvenes desorientados, tentados por los cantos de sirena de los medios de comunicación (revistas *del corazón*, cine, radio) y del consumo ostentoso y moderno, y trazan su camino hacia la delincuencia, atajo para lograr sus objetivos. Padres



El Wurlitzer, de Juan Guzmán A.
TEUC, 1964.

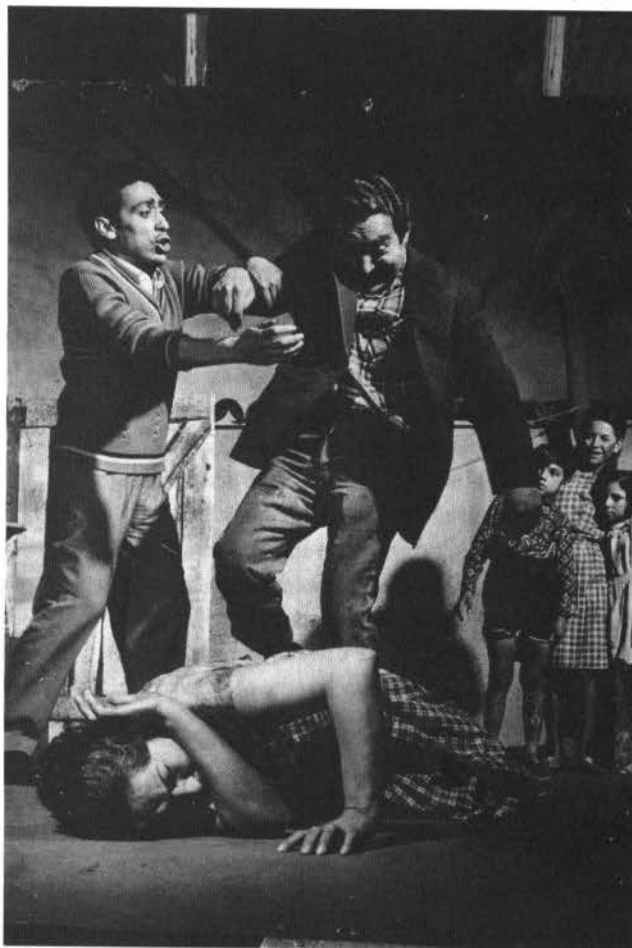
ausentes (alcohólicos, desgastados) o padres autoritarios no han podido formar el carácter de sus hijos en el esfuerzo, la honestidad y la castidad. Más pueden las patotas callejeras y el ejemplo de condiscípulas prostitutas (*La niña...*), el de bandas juveniles de delincuentes (*Dionisio*) y el de contrabandistas (*El wurlitzer*), junto a la promesa de sexo fuerte y algo de afectividad. Ya no tenemos a los puros absolutos vs. los malos absolutos: una potencialidad de bondad parpadea en estos adolescentes, tironeados por influencias contrapuestas, siendo más proclives a irse por el desvío.

No obstante, las obras dejan en claro que este camino es el de la perdición y la desdicha: los espectadores los ven con desaliento adentrarse por ese derrotero. También con culpa, tras demostrarse que la responsabilidad no es de los jóvenes sino de la sociedad en todos sus niveles, desde los padres a la escuela, desde los medios de comunicación al Estado. No ven a los personajes luchar consigo mismos como los hé-

roes trágicos, divididos en poderosas fuerzas de signo contrario. La lucha ahora es apenas un simulacro de resistencia. No hay pautas ni modelos positivos que puedan movilizar un auténtico conflicto en su interior: de aquí que la culpa se proyecta hacia el exterior, despenalizando al sujeto inocente y penalizando al espectador consciente. (Hurtado, 1983).

Un carácter más melodramático tiene **Población Esperanza** (1959) de Isidora Aguirre y Manuel Rojas. Diversos personajes que coinciden en una población callampa,

Dionisio, de Alejandro Sieveking.
TEUC, 1965.



tras ser arrojados del sistema o al querer insertarse en él, van exponiendo su situación y su bio-grafía a través de monólogos, apartes y diálogos. En torno al pilón de agua, el banco de la calle y el almacén se producen los desahogos, confidencias y rencillas, circundadas por los ranchos de algunos habitantes de la población, donde viven cogoteros, ciegos mendigos y lanzas.⁴ Desde esa especificidad, van comentando la situación de los protagonistas, ellos sí, dos jóvenes. Las dé-cimas iniciales nos adelantan su historia:

*El ladrón Estanislao/ sin padres,abandonaol
guacho, vago y haraposol sólo un ladrón ardiloso
le enseñó algo a ese niño./ Y ese fue todo el cariño
de aquel cabro tragedioso.*

*Del amor no supo nada/ de la moral ni una zeta.
Lo asesinó un cogoterol pegador a la maleta.
Fue lacho de la Violeta/ hombre guapo y de frentón;
Por sus venas un filón/ de noble sangre corría
Mas lo fregó la avería/ y no pasó de ladrón.*

Este Estanislao, roto con más agallas, hasta cuando roba es simpático el Talao (17) es un delincuente por sus circunstancias. Su bondad se manifiesta en que apadrina a un niño que ya ha estado en la cárcel y que parece seguirá sus mismas aguas si no recibe ayuda. Una visitadora social, Flora, lo estimula a salvarlo. Y a través de ese acto, a regenerarse. Por cierto, el amor que surge entre ellos será el mayor aliciente para cambiar de vida. Todos en Población Esperanza (el predicador evangélico, la prostituta, la lavandera, la vendedora de diarios, el cesante allegado) han puesto vicariamente su futuro de salvación en el Talao, el mejor de todos ellos. Pero el pasado ya ha cavado surcos, hay celos y pependencias pendientes. También un robo grande: se ha quedado con una maleta con el dinero de la droga. Cuando decide deshacerse de ella y empezar, con mucho temor, otra vida junto a Flora, es alcanzado por la bala de los narcotraficantes. Con él, en medio del patio de las ranchas, muere la esperanza de todos los callamperos, y especialmente la de Flora. Se lo habían advertido las décimas dedicadas a ella:

*La niña es visitadora/ y él es choro muy mentao (...)
El picaflor va a volar/ por encima de la rosa.
Abra los ojos, mi linda/ nacen pobres, mueren pobres.
Siempre se van por el hilo./ Y aunque a veces Triflora
saque pecho al engallarse/ terminará por quedarse
en el hoyo en que ha nacido/ si es que no queda
tendido en donde quiso encacharse.*

*(...)Cuando Flora con su amor/todo piedad y ternura
abrió el triste picaflor/ su recóndita dulzura
su existencia de amargura / pareció que iba a cambiar
Mas no sabía volar/ sus alas no eran muy fuertes
Y sólo encontró la muerte/ al quererse levantar. (5)*

Tras una lucha interna del protagonista, lucha que confiere a esta obra un carácter más dramático que otros melodramas—distanciado en otros pasajes por el humor negro y el toque de absurdo de los personajes que narran sus andares, llenando de imágenes verbales la escena— nuevamente el sino trágico se apodera de esta realidad. La denuncia social y el llamado a la responsabilidad del espectador es clara, incitándolo al cambio de sistema. Igual cosa ocurría hacia el año veinte, cuando con un trasfondo anárquico (ya no revolucionario como en los 60) se apelaba a la conciencia política, a la solidaridad social, al cambio del sistema, a reconocer la indisoluble unidad entre sujeto y sociedad.

Todas estas obras verbalizan, a través de alguno de los personajes, canciones u otro mecanismo, estos postulados y visión de mundo. En definitiva, junto con una necesidad de expresión de los creadores estaba el deseo de develamiento de una realidad oculta, marginalizada, reprimida para la conciencia dominante, llamada a simbolizar una concepción filosófica e ideológica del mundo. Los tipos humanos positivos afro-raban, líricos y subjetivos, portando la esperanza y la identificación del autor y el espectador; más grotescos y toscos, los oponentes abusaban de la violencia respaldados en el poder del dinero, de las organizaciones armadas, de sus vínculos con las clases dominantes. El afán didáctico estaba presente en esta visión dual de las oposiciones binarias. Si en el principio del siglo la condición humana era una de las claves de la experiencia y



Abraxas Layseca y Ramón Liao en *Río abajo*.

del sino trágico junto a lo social y político, en las obras de la mitad del siglo había el predominio de una causal sociológica, liberando el pecado social al agonista, mártir del sistema, irredento por el amor.

Río abajo tiene muchas similitudes con estos melodramas sociales, en los aspectos recién señalados de fuerza del ambiente social, galería humana de habitantes de poblados marginales, familias incompletas, oposición padres/hijos, abandono del hijo a la madre y de la hija al padre, violencia intrafamiliar, acoso sexual, abuso de los representantes de las fuerzas policiales, oposición binaria de clases (odiosidad hacia los ricos y nuevos ricos), juventud con potencialidades positivas que van progresivamente siendo anuladas por el medio. La entrega al sistema en pos de recompensa material se da en las mujeres a través del tráfico de sus cuerpos (en

este caso, Marcia), incluso empujadas por los padres, y en el caso de los hombres, incorporándose a bandas de delincuentes (narcotraficantes, cogotos, ladrones, contrabandistas). La muerte final de los protagonistas y/o antagonistas es otra característica esencial del melodrama social, compartida por **Río abajo**.

Lo que va de un fin de siglo a otro

Obviamente, los alcances comparativos que hacemos entre **Río abajo** y ciertos géneros tradicionales del teatro latinoamericano buscan dejar en evidencia también lo específico y original de esta obra, que brota de las otras vertientes estéticas e ideológicas manejadas por Griffero, deudoras de su pertenencia plena a este fin de siglo XX. Algunas de estas diferencias resaltantes, como también readecuaciones, son las siguientes :

- Lenguaje oral conciso, económico, rápido, ritmo vertiginoso de la acción, en base a oposición o simultaneidad de secuencias fragmentadas.
- El lenguaje visual es pleno de significación y el oral no tiene la responsabilidad de explicitar los supuestos de la obra, cuestión en la que el melodrama canónico se toma largo tiempo y parlamentos. Es más, Río abajo pareciera, a primera vista, carecer de ellos.
- La postura de la obra está dada a través de la estructura de oposiciones dramáticas arriba señalada (adultos/jóvenes; memoria/presentismo; víctimas/victimarios; idealistas/pragmáticos, etc.), acercándose a este nivel a las oposiciones del melodrama de este siglo.
- La rupturas del realismo (elementos oníricos: niño ahogado que comparte un tiempo/espacio con los vivos) es un aporte novedoso en el género.
- Al no haber calificaciones morales o normativas de conductas, salvo muy ocasionales reconveniones (Lorena a Marcia, comentándole su promiscuidad sexual, y Eugenia a Waldo, preguntándole por los papeletos de droga y la pistola), no hay oposición dramática de personajes que intenten cambiar la conducta de aquellos atrapados por el sistema (los narcos) ni menos lucha interna de éstos entre algún concepto de bien o mal. Por el contrario, con un cierto cinismo o al menos pragmatismo crudo, los protagonistas positivos defienden sus opciones y avanzan rápido en su involucramiento con los que manejan dinero y poder:

Lorena: *Sabís, tú erei mi amiga, por eso te digo... andái super baja, no quiero decir puta pero...* / **Marcia:** *Tú, gorda, a mí me estái diciendo lo que tengo que hacer, ubicáte... querís que me quede parqueada como tú jugando con peluches. ¿Estái rayada o qué?* / **Lorena:** *En las fiestas te metís en los baños con los gallos y tú también andái en la onda del Waldo.* / **Marcia:** *Gózala, gorda, mañana te morís y qué hai probado, disfrútalo, disfruta lo que tenis, además si ni hai... !Qué sabís tú!* / **Lorena:** *Tú me creís tonta pero me da miedo que te perdái.* (26)

Eugenia, la madre, y su hijo Waldo se enfrentan por sus diferencias respecto a la memoria del padre y a los caminos de la droga y la violencia:

Waldo: *Deja a Manuel (su padre desaparecido) en paz por una OK.* / **Eugenia:** *¿Eres tú?* / **Waldo:** *Soy yo, yo, quién otro, sabís, me tenis agotado, loco, cachái loco... Entendís, qué vai a entender... si estái pegada.* / **Eugenia:** *Oídos, estos oídos no son míos, esas palabras no son tuyas... alguien está cambiando las cosas.* / **Waldo:** *Las cosas cambian solas, hay que entenderlas no más. Chau.* / **Eugenia:** *No tengo cinturón, Waldo, ni la voz ronca, uso faldas, tenis una pistola en tu pieza. ¿Por qué, Waldo?* / **Waldo:** *Me andái registrando, ahora te dio por esa, sigue en la tuya no más OK. (Eugenia va a detenerlo cuando él sale, la empuja. Eugenia canta* **En una plaza desierta** *de Pablo Milanés). (29)*

- A diferencia de los melodramas analizados, en Río abajo nadie maneja utopías, salvo la nostálgica Eugenia, minoritaria y anacrónica en ese contexto. Pero en el vuelco final de la obra su opción se avala fuertemente, cuando se transforma en la liberadora de la comunidad al ajusticiar al CNI-Narcotraficante.
- Es frecuente en el género melodrama, como vimos en los ejemplos arriba mencionados, la catarsis liberadora de la opresión y la injusticia mediante la muerte del malo, como en este caso de Willy. Este acto de justicia personal es aquí también social, porque en el hombre asesinado se concentra todo el mal que oprime a ese vecindario. Eugenia es la única con la fuerza para hacerlo, la que proviene de lo más hondo de su historia como esposa, militante y madre, comprobándose que el presentismo de los jóvenes y su alejamiento del pasado político es incongruente con su realidad.
- También es propio del melodrama la expiación de la desviación del protagonista, el bueno-caído, a través de su muerte. La conmoción emocional por su deceso se confunde en el espectador con la alegría de verlo santificado y acogido en el cielo (Golondrina, de N. de la Sotta y otros, en que la Virgen María o símbolos celestiales salen al encuentro del moribun-

do) (Hurtado, 1983). En el caso de Río abajo, Waldo es acogido, tras su asesinato, por un niño muerto (angelito), que lo guía en ese camino.

- La omisión importante que realiza Río abajo en relación al género canónico es que Waldo no se arrepiente: sólo está hastiado de este mundo y la muerte es para él un repertorio posible, que no lo complica de manera existencial ni religiosa.

Waldo: *Mátame, me da lo mismo, cuál es la diferencia, todo es para mejor, dicen, por algo llegan las cosas, será una novedad, es sólo costumbre, entiendes, estoy acostumbrado de estas manos, de mi voz, de comer, tendré que acostumbrarme de lo otro, nada más. Mátame, te confieso algo, me da más miedo el dolor que la muerte. (32)*

Waldo corrió el riesgo y lo asume hasta el final sin lamentos ni autorrecriminaciones; es parte del medio violento y secular en que se desenvuelve desde niño, el cual enfrentó sin sustraerse a ninguna de sus posibilidades (junto con ser poeta, amigo de Lorena y generoso con sus amigos y vecinos, se metió en la droga, en sexo bisexual, en *menages a trois*, etc.). Es decir, Waldo niega la habitual metáfora memodramática del *hijo pródigo*, en la que el hijo abandona a la madre viuda para entrar en la disolución moral y física para luego, encontrándose en el límite de la degradación, invocar y reconocer a la madre, compensándole el sufrimiento causado y volviendo al camino del bien.

- El melodrama suele tener una intención didáctica y moralizante bastante explícita. Como veíamos, Río abajo no califica las conductas de los jóvenes y más bien parece complacerse en ellas. Sin embargo, nuevamente el desenlace se encarga de calificar estas conductas: el destino trágico de Marcia y Waldo deja en claro las consecuencias dramáticas de esta forma de vida y opera en forma aleccionadora. Y, al igual que los melodramas sociales de los 60, más que culpar a los jóvenes por ello deja establecido que lo ocurrido es consecuencia fatal del medio en que se desenvuelven y de la intertempida historia de este país.

En el eje del grotesco criollo

Por otra parte, las inclusiones grotescas dentro del realismo también vinculan a Río abajo con el grotesco criollo rioplatense, el que justamente se ahorra los discursos moralizantes para distanciarse con la ironía, el humor negro y la violencia desquiciada. Le serían perfectamente aplicables a esta obra de Griffero las consideraciones de un crítico respecto al funcionamiento dramático de la violencia en el grotesco criollo argentino de los 60:

En sus obras, el poder toma hábitos de varios colores. Se ve en el ejercicio de una sociedad insensible, un sistema anónimo, el sexo, el hambre por y para el uso del dinero y una figura hostil tipo Caín: "Potestas radix malorum". El poder y el dinero son utilizados como elementos de dominación, opresión y humillación. (Driskell:26)

También, el abordar a temas de vecindario de clases medias-bajas a través de un realismo con caracteres grotescos pone a Río abajo en el eje de este género, de vasta tradición y raigambre en el Cono Sur americano. Género tragicómico, mediante una suerte de distorsión del realismo, metaforiza la condición de los grupos sociales sin perspectivas de incorporación al sistema económico político, cuyas vidas se malgastan brutalmente al parodizar los mecanismos dominantes de generación y mantención del poder social. Los personajes prefieren el humor negro acerca de sí mismos al sentimentalismo. Por otra parte, su condición precaria los hace caer en excesos de diferente índole, los que se resuelven dramáticamente en escaladas de violencia, que destruyen y matan las esperanzas y la vida de los personajes. Como buen sainete, hay referencias directas a la contingencia política ya que, aunque marginales, los lazos de estos personajes con el acontecer de la ciudad y del país son vivos.

Finalmente, al sainete criollo le interesa hundirse en la memoria colectiva de estos grupos sociales y preguntarse por la cuestión de su identidad. De ahí que, aunque no sea propiamente costumbrista, su realismo en el decir y gesticular apunta a establecer códigos de

identificación y reconocimiento de elementos particulares de esa identidad, especialmente, a través de la construcción de personajes *tipo*. El revelamiento del lenguaje oral propio de estos personajes de arrabal en el borde y cruce de culturas (el cocoliche, el lunfardo, en el caso argentino), es también un trabajo sobre la identidad en constitución. **Río abajo** es, de las obras de Griffero, la que más claramente elabora el tema de la memoria y el de las idiosincrasias locales a través de su habla particularizada (dialectos marginales), su gestualidad, vestuario, identificaciones tópicas (música), etc., cuyo hibridismo se manifiesta en la inclusión degradada de palabras y frases clichés en inglés, que explican incluso el subtítulo de la obra, intertexto parodiado a nivel sudamericano de (**Thunder-River**).

No es de extrañar, entonces, que esta ubicación de **Río abajo**, a media distancia entre el melodrama social, el grotesco criollo y el teatro posmoderno, se haya encontrado con un público masivo inédito en otras obras de Griffero. Ha entrado en un cauce central de la cultura teatral latinoamericana de este siglo, que va desde el fin de siglo pasado a este. Similar fenómeno ocurrió con **La negra Ester**, melodrama social en su estructura dramática, la que se encontró y sigue encontrando con un público masivo y pluriclasista. **Población Esperanza** y **Almas perdidas** también tuvieron en su tiempo creativities innovadoras en sus puestas en escena, siendo espectáculos vivos en su teatralidad integral. Es desde las rupturas en continuidad que se forjan tradiciones teatrales firmes, profundas, en diálogo con la sociedad y sus lenguajes.

1. Nos referimos especialmente a **El lugar donde mueren los mamíferos** y a **Topografía de un desnudo**. En esta última, la indagación tras la muerte de los marginados de los espacios del poder, su ritualización, la estructura caleidoscópica del tiempo-espacio, de los vivos- muertos; la fría brutalidad con que los burócratas del Estado describen *científica y objetivamente* los hechos de sangre; en otras obras, como en **Ceremonia ortopédica** (1976), el uso del armario gigante de seis puertas como lugar de acción-represión, donde la exacerbación de las pasiones sexuales es parte de la lubricidad del poder, etc. Se asemejan

también en ese lenguaje de diferente valor, expresionista, subjetivo, íntimo para el desposeído y el sufriente; paródico, vulgar, monstruoso, desmesurado en el caso del opresor. Ver Hurtado, 1983, 55-64.

2. Es necesario aclarar la ambigüedad que tiene la figura de la Virgen del Carmen, ya que ella es también Pilar, la mujer detenida-desaparecida que desea hablar acerca de su historia.
3. Esta obra está basada en el relato de Griffero **La santidad** publicado en su colección **Soy de la plaza Italia**, Editorial Los Andes, Santiago, 1994.
4. **Población Esperanza** fue montada por el Teatro de la Universidad de Concepción (TUC) en 1959, con la dirección de Pedro de la Barra, siendo protagonizada por Delfina Guzmán y Tennyson Ferrada. Causó gran impacto por ser una de las primeras que abordó realísticamente el tema de la pobreza marginal, en vísperas del auge de la Democracia Cristiana y de la izquierda, con sus proyectos de Promoción Popular y vía socialista de desarrollo. Hizo exitosas giras a Santiago, Buenos Aires y Montevideo.

Bibliografía

- Aguirre, Isidora y Manuel Rojas, 1959: **Población Esperanza**. Libreto.
- Díaz, Jorge, 1967: **Topografía de un desnudo**. Ed. Santiago, Stgo.
- Driskell, Charles, 1981: **El poder, los mitos y los ritos de agresión: tres obras teatrales de Eduardo Pavlovsky**, en **Teatro Argentino de hoy. I. El teatro de Eduardo Pavlovsky**. Ed. Búsqueda, Buenos Aires.
- Gassner, John, 1967: **Teatro moderno**. Ed. Letras, México.
- Griffero, Ramón, 1992: **Tres obras de Ramón Griffero**. IICITL/ Neptuno Editores, Stgo.
- _____, 1995a: **La senda de una pasión**. Revista Apuntes N°108, Stgo., 78-82.
- _____, 1995b: **Río abajo (Thunder-River)**. Libreto.
- Hurtado, María de la Luz, 1983: **Sujeto social y proyecto histórico en la dramaturgia chilena actual**. Cuaderno Ceneca N°46, Stgo.
- _____, 1986: **El melodrama, género matriz en la dramaturgia chilena contemporánea: constantes y variaciones de su aproximación a la realidad**. Revista Gestos N°1, Irvine, 121-130.
- Hurtado, María de la Luz y Loreto Valenzuela, 1983: **El melodrama**, Revista Apuntes N°91, Stgo. 3-78.
- Hurtado, María de la Luz y Claudia Echeñique, 1994: **La dramaturgia chilena entre 1970 y 1990**. Informe Proyecto CONICYT Cien años de teatro en Chile, Inédito.
- Pelletieri, Osvaldo, 1990: **El teatro argentino del sesenta y su proyección en la actualidad**, en Pelletieri: **Cien años de teatro argentino**, Editorial Galerna/IITCTL, Buenos Aires.