



**UNIVERSIDAD DE CHILE**  
**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA**  
**ÁREA DE LITERATURA GENERAL Y COMPARADA**

**Juego dramático y estrategias metadramáticas: la reflexividad en Beben  
de Guillermo Calderón**

Informe final para optar al Grado de Licenciado en Lengua y Literatura  
Hispánicas con mención en Literatura

**ANDREINA OLIVARI BAHAMONDES**

Profesora Guía:

Carolina Brncić Becker

SANTIAGO DE CHILE

2014

*Agradecimientos*

*A Damián Flores por su paciencia y generosidad*

*A Pablo Manzi por acompañarme siempre*

*A Ángela Ruiz por su apoyo y por escucharme*

*A Carolina Brncic por su dedicación y entrega*

# Índice

<b>INTRODUCCIÓN.....</b>	<b>1</b>
 <b>CAPÍTULO 1</b>	
IRONÍA, JUEGO DE ROLES E INTERTEXTUALIDAD:	
LAS ESTRATEGIAS METADRAMÁTICAS EN BEBEN.....	<b>4</b>
 <b>CAPÍTULO 2</b>	
CONTEXTO HISTÓRICO DE LA DRAMATURGIA DE GUILLERMO CALDERÓN.....	<b>15</b>
 <b>CAPÍTULO 3</b>	
LA “CAÍDA DEL MUNDO” COMO EJE ARTICULADOR DEL SENTIDO	
EN LA OBRA DRAMÁTICA .....	<b>26</b>
 <b>CONCLUSIONES.....</b>	 <b>55</b>
 <b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	 <b>59</b>

## *Introducción*

La dramaturgia de Guillermo Calderón surge en la primera década del siglo XXI con la obra *Neva* y posteriormente escribe *Clase*, *Diciembre*, *Villa*, *Discurso* y *Escuela*. Todas estas obras fueron estrenadas en Chile y dirigidas por él. A lo largo de toda su dramaturgia podemos encontrar variados recursos, estrategias dramáticas y temáticas que se vuelven constantes en la construcción de sus textos y que nos permiten comprender e intentar reconstruir la perspectiva y la intencionalidad que posee Calderón en su quehacer escritural y teatral.

Una de las características generales que se evidencian en sus obras, es el uso de la palabra como vehículo principal para la construcción de la ficción. Es a través del lenguaje, en el habla de las figuras dramáticas, que se va configurando y moldeando la realidad. Esta realidad entonces, adquiere por medio del lenguaje su propia lógica y forma de ordenar el mundo que se quiere representar. Es así como en sus obras nos enfrentamos a ficciones que se manifiestan como un espacio autónomo y cerrado en sí mismo.

A partir de este rasgo general en la dramaturgia de Calderón, es fundamental advertir un segundo aspecto en la construcción de sus textos. Éste es la puesta en tensión que realiza entre distintos hechos históricos, políticos e imaginarios sociales, y la ficción. En todas sus obras el referente que pertenece a la praxis real es puesto en crisis e incorporado a contextos y situaciones dramáticas imaginadas.

Estos dos rasgos o constantes que hemos enunciado brevemente nos permiten evidenciar que, por un lado, las obras exhiben una conciencia respecto del modo en el que están construidas y por otro, la relación y el tratamiento problemático que se articula respecto de la realidad empírica del lector/espectador y la ficción del texto dramático.

Nuestra investigación se centrará en el texto dramático *Beben*, la última obra publicada y la primera que escribe Guillermo Calderón para ser montada en el extranjero. Fue estrenada el año 2012 en Alemania en el teatro de la ciudad de Düsseldorf, traducida al alemán por Hedda Cage, representada por la compañía alemana del Düsseldorfer Schauspielhaus y dirigida por el propio dramaturgo. Para efectos de nuestra investigación, trabajaremos sobre el texto dramático original escrito en español que hasta el momento no ha sido representado en Chile.

Nuestra intención es elaborar una propuesta de lectura para de este texto, profundizando en el análisis de los rasgos de la dramaturgia de Calderón y a la vez, exhibir las particularidades de este texto dramático.

Propondremos que es posible analizar *Beben* a partir de su condición de autorreflexividad. Esto significa que la obra se exhibe constantemente como artificio, al mostrar los modos en que se produce y desarrolla la ficción. Este hecho nos permite proponer que, al problematizar y adquirir conciencia sobre estos modos, también se ponen en discusión aquellos en que se construye la realidad empírica del lector/espectador. Se plantea el problema de cómo representar y pronunciarse sobre la praxis real a través de la construcción de otra realidad cerrada y autónoma.

*Beben* se articula como una ficción en la que el paradigma mimético tradicional, aquel en el que el arte (y el drama) imita como reflejo la realidad, se invierte, y la ficción se exhibe deliberadamente como un constructo autónomo que se piensa a sí mismo. Esto deviene en un pronunciamiento y punto de vista crítico respecto de cómo operan las construcciones discursivas hegemónicas y representaciones simbólicas que organizan, construyen y definen nuestra praxis real.

Es por esto que el punto de vista crítico que el texto dramático propone debe ser estudiado en relación con las estrategias y modos en que se construye la ficción. Sostendremos la hipótesis de que en *Beben* se presenta un juego dramático que busca entregar una perspectiva crítica respecto de la realidad, desarticulando las construcciones discursivas y simbólicas que organizan y operan en la praxis real. Para esto se vale de procedimientos que producen distanciamiento y generan una actitud crítica y reflexiva en el lector/espectador. Dichos procedimientos corresponden a estrategias metadramáticas, mediante las que la obra alcanza su condición autorreflexiva. Dentro de estas estrategias, estudiaremos la ironía, el juego de roles, y las referencias literarias y a la vida real, y veremos cómo éstas operan a nivel de la estructura dramática y el lenguaje.

*Ironía, juego de roles e intertextualidad: las estrategias metadramáticas  
en Beben*

Una de las características más relevantes en la dramaturgia de Guillermo Calderón y que nos ocupará a lo largo del presente análisis es la problematización de la relación entre la obra dramática y la realidad empírica del lector/espectador; problematización que se extiende a la relación entre ficción o representación y realidad representada, y que deviene por último en un cuestionamiento de la manera en que el lector/espectador se ha relacionado con su propia realidad: concibiéndola y construyéndola.

Antes de proseguir y explicar a qué nos referimos con esto último, es necesario anclar la expresión ‘realidad empírica’, o lisa y llanamente ‘realidad’, a una definición única y consensuada. Entenderemos por ésta entonces, en adelante, aquello que surge simple o directamente de la percepción humana, o lo que se objetualiza en la propia subjetividad, sin que se recurra a ninguna noción o concepto previo; aun cuando el análisis de *Beben* nos conducirá, precisamente, al cuestionamiento de esta definición básica.

El pronunciamiento crítico de la obra sobre el problema de la realidad se articula a partir de una ficción que recoge y elabora acontecimientos históricos, hechos reales pertenecientes al contexto del lector/espectador, y los problematiza poniendo en crisis

nociones que aparecen naturalizadas e instaladas en la configuración de nuestra sociedad e identidad individual y colectiva. Esta puesta en crisis del referente revela, ante el lector/espectador, cómo la realidad se articula a partir de construcciones discursivas que modelan una visión determinada de realidad. Lo real, entonces, se vuelve un problema, en tanto se desestabilizan y relativizan los discursos oficiales que definen nuestro contexto vital, evidenciando su condición de constructo, y de hecho de lenguaje.

La obra suscita esta reflexión a partir de una operación consciente que consiste en exhibir y evidenciar sus procedimientos lingüísticos y principios estructuradores, reflejando a la vez el proceso mediante el que la realidad es construida a partir del discurso.

Lo que hemos llamado operación consciente de exhibición corresponde al ejercicio de la reflexividad; mostraremos que ésta funciona como principio estructurante de la ficción. Para efectos de nuestra investigación, definiremos la reflexividad como una estructura subyacente a la obra dramática que evidencia su condición de artificio a través de estrategias pragmáticas metadramáticas y metateatrales, en tanto el objeto de éstas es el drama mismo y su objetivo el distanciamiento crítico reflexivo sobre los modos de producción de la ficción y de la realidad.<sup>1</sup>

Evidenciar la condición de artificio de la obra dramática a través de estrategias pragmáticas implica que en el texto y en su representación escénica se presentan los

---

<sup>1</sup> Recogemos esta definición del curso Seminario de Grado: *Texto y Teatralidad en la dramaturgia contemporánea*.

modos en que se produce y se despliega la ficción. Este procedimiento exhibe, entonces, la autoconsciencia de la obra respecto de su estatuto de obra, y la intención expresiva de hacer explícitas ante el lector/espectador las convenciones y estructuras que sustentan el proceso en que se organiza y desarrolla la ficción.

En este sentido, las estrategias reflexivas generan en la obra dramática la inversión del paradigma mimético tradicional de raigambre aristotélica, en el cual el vínculo entre el teatro y la vida se expresa en que esta última es reflejo del primero.

La inversión del paradigma mimético implica que lo que la obra dramática devuelve al lector/espectador no es una imitación pasiva de la realidad en el sentido del drama realista, sino que se exhibe como una ficción autónoma y cerrada que se refleja a sí misma. Por ello, las categorías dramáticas como el tiempo, el espacio y los personajes, remiten a sí mismas y no se sustentan en las categorías que operan en la realidad, sino que bajo su propia lógica. De esta forma, el ejercicio mimético sigue operando en la medida en que el objeto de representación se vuelve la propia obra dramática, mostrándose como una realidad autónoma, en donde el mundo ficcional está auto-contenido en el drama.

Al representar una realidad auto-contenida que exhibe explícitamente los mecanismos con los cuales ésta se produce, la obra dramática genera en la percepción del lector/espectador un distanciamiento respecto de la ficción, en tanto se manifiesta claramente la conciencia de que lo que está percibiendo es un juego dramático. Este hecho lo aleja de la posibilidad de entrar en el pacto de la ilusión dramática ciega o

sumisamente, puesto que la ficción está constantemente exhibiéndose en tanto artificio. Esta conciencia y ruptura de la ilusión no sólo enfatiza el hecho de que se está ante un constructo estético, sino que permite generar la capacidad reflexiva en el lector/espectador respecto de cómo se construyen por una parte la obra y por otra la propia realidad.

Pues una vez que el lector/espectador ha comprendido el estatus de autonomía de la obra, y su calidad de constructo o artificio, puede trasladar esta reflexión al cuestionamiento de la noción de realidad que hemos establecido en un comienzo, pues ésta también se revela a su vez como un concepto capaz de erguirse por sí mismo y mediante procesos discursivos. Podemos afirmar que el ejercicio de la reflexividad en *Beben* presenta como fin último el provocar esta reflexión, más allá de un mero esteticismo. Se trata de una reflexión crítica, en última instancia, respecto de cómo operan los poderes fácticos y discursos oficiales en nuestra construcción identitaria.

Como señalamos anteriormente, existen estrategias y procedimientos explícitos que operan al interior del discurso dramático y que permiten el despliegue de la reflexividad. Entenderemos como estrategias de reflexividad la ironía, en primera instancia, a partir de la obra crítica de Sergio Rojas y Pere Ballart, y dos categorías provenientes de la teoría del drama de Richard Hornby: las referencias literarias y a la vida real y la representación de un rol dentro de un rol; aun cuando el mismo autor no habla de reflexividad, sino de metateatro, mas estas son nociones que pondremos en relación en nuestro análisis.

A partir de la retórica clásica entendemos la ironía como una estrategia empleada para significar lo contrario a lo que se está enunciando<sup>2</sup>, sin embargo la abordaremos a continuación más bien a partir de lo que por ella se entiende en tanto figura de la reflexión. De esta manera aparece en el romanticismo alemán y particularmente en la obra de Friederich Schlegel, donde el recurso a esta figura se encuentra íntimamente ligado al proceso que experimenta la filosofía moderna en relación con el sujeto y su posibilidad de aprehender el mundo, rasgo este último absolutamente moderno. Como señala Rojas, la época moderna ha sido la época de la subjetividad, de la autoreflexión, del pensamiento del pensamiento.

“[La época de la] subjetividad, con el desarrollo de la modernidad, va progresivamente imponiéndose en la cultura occidental, en el trabajo de comprenderse a sí misma. Es decir, no se trata sólo de las distintas maneras en que se ha determinado filosóficamente la posibilidad de autocomprensión, sino del hecho mismo de que la autocomprensión haya llegado a ser una posibilidad constitutiva de la modernidad occidental. De hecho, lo occidental se ha definido precisamente por esa supuesta capacidad de autorreflexionarse” (Rojas, 1999, p. 9).

En este sentido, y de ello encontramos testimonio en la filosofía de Kant y de Fichte, la relación que el sujeto establece con la realidad se vuelca hacia la percepción del sujeto. La percepción del mundo depende de la consciencia subjetiva, y esta última tiene fundamento en sí misma. Este hecho enfatiza la noción de subjetividad en la

---

<sup>2</sup> Cfr. Bice Mortara Garavelli, Diccionario de Retorica, pag....

medida en que lo real deja de ser una certeza dada desde el exterior, pasando a ser, como dice Rojas, "asunto del pensamiento".<sup>3</sup>

El tratamiento de la ironía como figura de la reflexión fue una de las respuestas ante la pérdida y desconfianza de lo real. Se instala en la obra de arte como un procedimiento que explicita la conciencia del creador respecto de su actividad creadora, evidenciando la imposibilidad de abarcar y representar la realidad a través de la obra. Es así como en la literatura este recurso desestabiliza y rompe con la posibilidad de ilusión a través del lenguaje; uno que se muestra deliberadamente ante el lector/espectador como medio de comunicación, pero que al hacerlo expone sus propios límites. Se trata de un material limitado que construye a expensas de sí mismo un producto artístico. La obra literaria, entonces, reflexiona sobre su propio medio, el lenguaje, exhibiendo su condición de artificio, de ser sólo una construcción, una *cosa*. A propósito del discurso literario moderno señala Ballart:

“¿De qué forma puede expresarse con un medio positivamente limitado, como es el lenguaje, la fluencia y diversidad infinitas de la realidad? La única solución airosa, que viene dada precisamente por la ironía, consiste en admitir ese

---

<sup>3</sup> Esta autoconsciencia subjetiva aparece, como ya hemos dicho, en la base de la reflexión filosófica moderna y se vuelve, en autores como Kant o Fichte, en la única forma posible de conocer el mundo. Podría decirse que el objeto nunca es concebido como tal, sino que aparece como una manifestación de la actividad reflexiva, que manifiesta en última instancia al sujeto. Para Kant nuestro conocimiento de lo real no hace más que representar la proyección de la consciencia; para Fichte nada hay afuera de ésta, la realidad es una construcción del hombre, y todo fenómeno una manifestación del espíritu. Schlegel por otra parte, y evidenciando una preocupación que es propiamente romántica, reclama por la libertad de un sujeto que se repliega sobre sí mismo, anulando y destruyendo al mundo.

imposible, en tematizarlo y trasladarlo al nivel mismo de la representación” (1994, p. 68).

Podemos relacionar lo hasta ahora expuesto respecto de la ironía como estrategia de autoreflexividad con la propuesta de Hornby acerca del metateatro. En *Drama, Metadrama and Perception*, Hornby sostiene que todo texto dramático mantiene una relación de interdependencia con su contexto, relación que funciona en varios niveles. En primer lugar, afirma que la obra no refleja simplemente la realidad (como ya afirmábamos respecto de la inversión del paradigma mimético), sino que se refleja a sí misma. Podemos decir, entonces, que en este primer nivel la obra se relaciona consigo misma. En un segundo nivel se relaciona con el sistema de las obras dramáticas o literarias al que pertenece, y este sistema luego se intersecta, en un tercer nivel de relación entonces, con otros sistemas literarios, artísticos, e incluso toda actividad cultural. Es esto a lo que denomina complejo drama/cultura, uno que se encuentra en el centro de todo drama, y es a partir de este complejo, y no solamente de obras en particular, que interpretamos finalmente la realidad.

“Una obra es 'sobre' el drama como un todo, y más ampliamente, sobre la cultura como un todo; el complejo drama/cultura es 'sobre' la realidad no en un sentido pasivo de reflejarla solamente, sino en el sentido activo de proveer un vocabulario para describirla, o una geometría para medirla” (Hornby.p22)

Si bien toda obra posee la condición de ser metadramática, por estar inscrita e interrelacionada con un sistema artístico y cultural, hay obras en las que esta condición se explicita a través de estrategias paradigmáticas. De entre las que Hornby propone nos

referiremos ahora a las referencias (literarias y a la vida real) y a la representación de un rol dentro de un rol. Son estas estrategias las que permiten la condición metadramática de la obra en tanto contenido explícito e intención expresiva, y es entonces que la condición metadramática se convierte en un recurso autorreflexivo, de la misma manera en que la ironía opera como intención comunicativa.

Un ejemplo paradigmático del recurso a la referencia literaria es *El Gato con botas* del escritor romántico alemán Ludwing Tieck. Si bien la obra adapta un cuento infantil europeo recopilado por Charles Perrault, el texto contiene un sinnúmero de citas directas de otras obras literarias y parodias explícitas de la literatura que en ese momento histórico eran del gusto popular. A modo de ejemplo nombramos sólo algunas: La Flauta Mágica de Mozart, citas y parodias a autores de comedias y dramas superficiales y frívolos, citas de obras dramáticas de Schiller, Kotzebue y Shakespeare, y parodias explícitas a la falsa sentimentalidad de los dramaturgos de su época.

En *Beben*, la referencia literaria como estrategia metadramática se vuelve indispensable a la comprensión del contenido y mensaje que el dramaturgo desea expresar. Si el lector/espectador no reconoce dichas referencias, la obra pierde su sentido y finalidad. Las referencias literarias dentro de una obra dramática tienen un mayor o menor grado de efectividad dependiendo de que el lector/espectador pueda reconocerlas. Lo mismo ocurre con las referencias a la vida real.

La segunda estrategia reflexiva propuesta por Hornby y que nos resultará útil para el análisis de *Beben* es el 'rol dentro del rol'. Es necesario precisar de antemano que

entenderemos por rol, más que la noción tradicional de personaje perteneciente al teatro decimonónico, una figura o suma de funciones en términos de la propuesta de M. Pfister. Pfister reemplaza el término 'personaje' por el de 'figura dramática', denominación que permite un distanciamiento y diferenciación respecto del estatuto que posee una persona de la vida real, pues enfatiza su carácter artificioso.

“Las figuras dramáticas no pueden ser separadas de su contexto y se constituyen en la suma de relaciones de ese contexto: el contexto ficcional. Las condiciones sociales pueden influenciar o determinar la vida de una persona real, pero en el drama, el contexto de la ficción cumple en realidad la función de definir a la figura dramática” (Pfister.p161)

La figura dramática, entonces, posee una batería limitada de características que sólo se pueden determinar a partir de lo que ella dice y de lo que otras figuras dicen de ella. En este sentido, establecer una interpretación psicológica, causal y biográfica a la manera del teatro realista resulta imposible, en la medida en que el conocimiento que podemos obtener de las figuras dramáticas sólo se percibe en relación con el rol que estas juegan en el contexto de la ficción.

En la estrategia del rol dentro del rol nos encontramos con un personaje que representa a su vez un personaje, generando dos niveles ficcionales. Podemos recurrir a esta estrategia para echar una luz sobre lo que ocurre a nivel de la figura dramática en *Beben*; nos encontramos con roles representando un juego dramático que produce igualmente un efecto de duplicidad a nivel de la ficción. El lector/espectador asiste en primera instancia a una representación, nivel básico de la ficción y que constituye el

juego representacional de toda obra dramática. Mas los roles juegan a representar este papel exhibiendo explícitamente las reglas del juego, lo que produce un desenmascaramiento de la ficción y ruptura de la ilusión creada en el nivel básico de la representación. En este sentido, opera un ejercicio que desmonta la percepción del lector/espectador y subvierte la posibilidad de identificación absoluta con la figura.

Citando a Callois, recurriremos a la noción de *mimicry* para referirnos a lo que bajo ella se categoriza como juegos de representación. Estos consisten en "hacer visible el engaño, donde el sujeto juega a creer o hacer creer a los demás que es distinto de sí mismo" (cit. en Brncic. 2014.p.58) Es interesante notar que lo que se presenta en un juego representacional en términos de Callois no se aleja demasiado de lo que hemos observado respecto del recurso a la ironía, y es que ambas estrategias funcionan en la obra como herramientas para generar dos niveles de significación.

De este modo, las estrategias señaladas permiten en *Beben* montar un juego representacional, cuyo efecto en el lector/espectador puede ser descrito como el efecto de "ver doble". Schlegel advertía en su *Gespräch über die Poesie* que "nuestro más profundo ser es esencialmente dramático, lo que nos hace siempre pensar como dos, desdoblarnos y ver nuestra consciencia desde fuera de nosotros mismos" (cit. en Ballart.p72) "Ver nuestra propia consciencia desde fuera de nosotros mismos" no es otra cosa que el acto de distanciarse críticamente respecto de sí mismo, llevar la autorreflexividad al plano de la propia experiencia y consciencia, ahora de sí y no solo ya de la obra. El que la obra dramática exhiba su condición de artificio y juego, permite

al lector/espectador la posibilidad de ver doble, es decir, permite un distanciamiento irónico y una autorreflexividad que en última instancia desembocan en autoconsciencia crítica: no sólo la obra es percibida como autónoma, sino que también el lector/espectador adquiere consciencia respecto de su propia autonomía reflexiva y libertad creativa. Lo último podría llevarnos a aventurar la idea de que la obra dramática, finalmente, representa la realidad, pero no lo hace directamente. Lo hace mediante un giro, un distanciamiento, que termina por representar la actividad creativa propia del hombre; siempre que sigamos a Schlegel en su afirmación de que la actividad humana es esencialmente representacional, dramática o lúdica. "De todo poema, aun el más popular como drama, exigimos cierta ironía; exigimos que acontecimientos y personas, es decir el juego de la vida sea concebido y representado como tal juego"(cit. en Ballart.p.68)

## *Contexto histórico de la dramaturgia de Guillermo Calderón*

Uno de los rasgos más relevantes que atraviesa toda la obra de Guillermo Calderón<sup>4</sup> es la puesta en tensión que realiza entre distintos hechos históricos, políticos e imaginarios sociales, y la ficción. En todas sus obras el referente que pertenece a la realidad, es puesto en crisis e incorporado a contextos y situaciones dramáticas imaginadas. Trabajar con y desde sucesos históricos, políticos y sociales, particularmente de Chile, implica que el punto de vista y lugar de enunciación del dramaturgo se instala a partir de un interés histórico y de la necesidad de pensar el teatro como un espacio para pronunciarse y problematizar la realidad contextual, su pasado, presente y futuro.

La estrecha relación entre la realidad y el teatro, la posibilidad de representar y pronunciarse sobre las problemáticas sociales y políticas, es una característica que ha signado a un importante sector de la tradición dramática y teatral de Chile. En este

---

<sup>4</sup> Guillermo Calderón nació en 1971 en Chile. En 1993 egresa de la Universidad de Chile como licenciado en artes con mención en actuación teatral y posteriormente viaja a Estados Unidos en donde realiza un magister en el Actor's Studio, estudios de cine en The City University of New York y estudió en Dell'Arte School of Physical Theater de California. El año 2006, luego de haber ejercido como actor y director, escribe y dirige su primera obra dramática: "*Neva*". Hasta la actualidad, ha escrito y dirigido seis textos además de su ópera prima: "*Clase*" (2008), "*Diciembre*" (2008), "*Villa*" (2010), "*Discurso*" (2010), "*Beben*" (2012) y "*Escuela*" (2013).

En estos siete años de trabajo dramático, Guillermo Calderón se ha posicionado como uno de los dramaturgos más relevantes del teatro chileno de la última década. Ha recibido variados reconocimientos y premios a nivel nacional, y a nivel internacional, ha sido reiteradas veces invitado a montar sus obras a festivales de teatro y a trabajar como dramaturgo en Nueva York, Londres y Berlín.

sentido, resulta necesario tener en cuenta el contexto histórico y teatral desde el cual, Guillermo Calderón, ha creado sus obras dramáticas.

Dentro del acontecer histórico y el desarrollo de la escena y dramaturgia chilena, Guillermo Calderón pertenece a la generación de dramaturgos que nacieron a partir de la década del setenta, y cuya producción y trabajo en el teatro se comienza a desarrollar y a exponer desde el año 2000. Sin embargo, nos parece necesario abordar el panorama histórico y artístico, desde la producción teatral que se desarrolló a partir de la década de los noventa. Estas dos últimas décadas del teatro chileno o estas dos generaciones, experimentaron –de formas distintas- el contexto postdictatorial y el regreso de la democracia. Es fundamental, comprender que durante la década de 1990 se vivenció el proceso de transición hacia la democracia, período inestable, de silencio y cautela en la reorganización del país. Y durante la primera década del año 2000, se experimentan procesos y conflictos políticos y sociales que, de alguna manera, surgen a partir de un momento en que los gobiernos democráticos ya están instalados y estabilizados, en donde el miedo y la censura quedan atrás. Es una década en la cual distintos sectores sociales expresan abiertamente sus demandas y en donde las consecuencias del proceso de transición política y el trauma de la dictadura, aún siguen presentes.

Como ya mencionamos anteriormente, la relación entre el acontecer histórico y el teatro, ha sido una constante en la tradición de la escena teatral chilena, y en estas dos últimas décadas, la memoria y la postdictadura han sido una de las temáticas con las

cuales dramaturgos, directores y actores han dialogado, repensado y cuestionado a través del arte de la representación.

En términos generales, el ejercicio de la memoria en la escena y la dramaturgia de las dos últimas décadas, da cuenta de cómo el pasado político fue un proceso complejo y determinante para la configuración de las generaciones venideras. En este sentido, hablar y pensar el pasado en Chile ha implicado, no sólo retrotraerse hacia los violentos sucesos que ocurrieron durante la dictadura militar de Augusto Pinochet, sino que también ha significado entender y experimentar las consecuencias y traumas que se han arrastrado hasta el presente. En este sentido, la memoria no supone sólo el trabajo de volver al pasado, sino que se vuelve un ejercicio en donde éste se relaciona con el presente, habita en él. Concordando con la investigación de Ludovica Paladini,

“El pasado, de hecho, no es un tiempo irreversiblemente detenido y congelado en el recuerdo según el modo de lo ya sido; es un campo de citas atravesado por voluntades oficiales de tradición y continuidad, y, a la vez, por discontinuidades y cortes, que borran cualquier deseo unificante de un tiempo homogéneo. El concepto de memoria utilizado hasta ahora alude precisamente a esta forma de entender las relaciones entre pasado y presente, según la cual el pasado no es sólo el tiempo pretérito, sino, también, actualidad que se manifiesta a través de la memoria, es decir un pasado presente” (2007, p.22)

En Chile, la historia, el pasado y la memoria adquieren relevancia en las generaciones posteriores en la medida en que la violenta represión y censura durante diecisiete años de dictadura militar, impidió y desarticuló toda expresión artística y cultural que se había desarrollado en el período del gobierno de Allende. Casi dos décadas de silencio y temor para toda expresión artística y cultural ligada a las ideologías y partidos políticos de izquierda. Hacia fines de la década de los ochenta,

Chile experimenta la difícil transición hacia el restablecimiento de la democracia. Este período, que se inicia en 1990 con el gobierno de Patricio Aylwin, se desarrolla con muchas dificultades. A pesar del importante y necesario regreso a una república democrática, este proceso político se vio marcado por la continuidad de rasgos políticos y económicos establecidos por Pinochet durante la dictadura. Basta mencionar la constitución de la república, la continuación y profundización del sistema económico neoliberal impuesto por Pinochet y su traspaso como senador vitalicio. Este momento histórico, ha sido tildado como el regreso de la democracia basada en el ejercicio de consensos políticos y marcado por una necesidad de superar el catastrófico pasado y proyectar su mirada hacia el progreso y la reconciliación del país. Palidini establece:

“Detrás de la política de la Concertación, entonces, se esconde la voluntad de eclipsar los traumas del pasado chileno, bajo la firme convicción de que un exceso de memoria podría debilitar la consolidación de la todavía frágil democracia (...). Por eso la política permite que la palabra “memoria” pierda el sentido del pasado y sufra el vacío de una falta de contexto, que la separa cada vez más del recuerdo histórico colectivo” (2007, p116).

Más allá de intentar comprender, profundizar y catalogar el complejo contexto político y social del período de transición democrática, lo cierto es que el pasado inmediato de los años noventa, es decir las muertes, torturas y desaparecidos no tuvieron un verdadero espacio institucional que posibilitara la reivindicación de los derechos humanos y la instancia de llevar a cabo procesos judiciales y de investigación.

De esta forma el tratamiento del pasado y la restauración de la democracia por parte de los discursos oficiales y gubernamentales, generaron en la década de los noventa, el sentimiento de desilusión, “no sólo en relación al pasado, con lo que puedo

ser y no fue, sino con el presente y el futuro, con lo que podría ser y no es, pero tampoco será” (Saiz, 2013, p. 9). Experiencia que se relaciona directamente con lo que Carvajal y Van Diest establecen como un “pacto entre neoliberalismo y tecnocracia, entre progreso, modernización y desmemoria, dejando una sensación de desengaño e insatisfacción en gran parte de la ciudadanía” (Cit. En Saiz, p. 9).

Enfrentados a este contexto histórico de postdictadura y desmemoria, la dramaturgia y la escena teatral de los noventa emerge con nuevas formas de trabajo y escenificación. En este sentido, el teatro responde y cambia su lugar de enunciación y sus mecanismos de representación. El ejercicio de la memoria, la desilusión y desengaño, propició la búsqueda por encontrar nuevos modos de expresión, luego de todos los hechos ocurridos durante la dictadura. “El tema ya no es si efectivamente se cometieron atrocidades durante el régimen militar, sino cómo dichas atrocidades están siendo interpretadas, comprendidas y traducidas en palabra e imagen” (Paladini, 2007, p. 18). Cómo hablar ahora que se puede hablar, sobre el pasado y el presente que se imbrican irremediabilmente.

Una de las características de la escena teatral de los noventa se vincula con la emergencia de nuevas formas de organización que están ligadas a la experiencia del trabajo colectivo. Actor y director adquieren la misma relevancia en el proceso de creación y escenificación. El trabajo colectivo se vincula a la búsqueda de distintos medios de financiamiento y de poéticas y lenguajes escénicos particulares.

En términos estrictamente artísticos, en esta generación “lo que se produce es una redefinición del texto dramático que implica un alejamiento de él en su sentido clásico y se cuestiona su preponderancia, produciéndose un vuelco hacia la idea de espectáculo” (Saiz 2013, p. 13). Este abandono del sentido clásico del texto significa que hay una voluntad por desmontar la estructura dramática tradicional, la cual obedece a la estructura aristotélica de principio, medio y fin, a la lógica causal y desencadenante. La palabra como principal medio para la construcción y representación de las obras queda relegada a un segundo plano y enriquecida a través de otros tipos de lenguajes (corporales, visuales, sonoros, etc.). Es así como “ante la pérdida de las certezas y la sospecha por la palabra explicativa, se busca generar una escena caleidoscópica y multisémica que produzca energías psíquicas y corporales potentes para, desde ellas, acceder a zonas de lo imaginario y de lo sensible” (Hurtado, p21). La primacía de la imagen y la utilización de distintos lenguajes expresivos, se vincula al abandono de realizar puestas en escena que entreguen verdades y certezas sobre la realidad contextual al espectador. No se cuentan historias, sino que se trabajan con textos fragmentados y que sólo adquieren cuerpo en la escena. “Los lugares tradicionales de configuración de lo dramático como el personaje, la anécdota, la trama, la intriga y la unidad de sentido (...)” (Hurtado, p. 22), no les permite realizar el trabajo actoral y escénico que a ellos les interesa. En este sentido, el actor y su interioridad aparecen en escena, dejando a un lado el paradigma de construcción de personaje al modo del teatro decimonónico.

En la primera década del siglo XXI, la escena teatral chilena experimenta un nuevo cambio respecto de las propuestas teatrales de la década anterior. Esta

generación de nuevos autores, directores y actores se caracteriza, en general, por tener estudios universitarios de actuación teatral y por pertenecer a una compañía de teatro. Tal es el caso, de las compañías a las que pertenece Guillermo Calderón: “Teatro en el Blanco” y “La reina de Conchalí”. Otras de gran relevancia en la escena teatral son las compañías “Teatro de Chile”, “Teatro La Mala Clase”, “La Re-sentida”, “La Patogallina”, por nombrar algunas. Cada una de ellas trabaja en la búsqueda de un trabajo colectivo estable, poéticas y lenguajes propios. En este sentido, la generación del 2000 comparte ciertos rasgos y características, así como también se diferencian en muchos aspectos. La escena teatral de estos años es abundante y heterogénea, cada año hay al menos cien estrenos de autor nacional y sesenta de autor extranjero (Hurtado, p1).

Sin embargo, a pesar de la gran cantidad de puestas en escena, sí hay importantes características que, de alguna manera, nos permiten evidenciar cambios en relación a las formas de representar y de construcción de textos dramáticos. Una de ellas ha sido la tendencia de volver a valorar la palabra, “estaríamos frente a un retorno del texto” como dice María de la Luz Hurtado (2010), o mejor frente a una redefinición del texto dramático, concebida como una *escritura escénica*” (Saíz 2013, p. 17). Este rasgo propició la emergencia de nuevos autores dramáticos y escénicos, como Guillermo Calderón, Luis Barrales y Manuela Infante, cada uno de ellos con modos escénicos y de escritura muy distintos.

En términos generales, esta revalorización de la palabra, no implicó un retorno a las estructuras dramáticas del teatro tradicional de base aristotélica, sino que se

desarrolló un ejercicio –desde la palabra- que intenta desmontar las convenciones dramáticas tradicionales. Es así como “(...) entran en un cuestionamiento profundo los paradigmas que han sostenido el pensamiento y las acciones político – sociales y se ponen en entredicho “las relaciones realidad / ficción y texto / escenificación, apartándose de la búsqueda de la identificación del espectador con la escena como función del teatro” (Saiz, p. 17). Estos cuestionamientos en relación a los modos de construcción de las obras dramáticas y las formas de relacionarse con la realidad, generan dramaturgias que adquieren autonomía pero no independencia respecto de la escena. Son obras dramáticas con en las que “hay un pensarse en sí mismas como lenguajes, a través de una autorreflexión explícita, y a menudo irónica, acerca de sus propios mecanismos constructivos como obras teatrales y como escenas, en la inextricable relación entre representación y realidad” (Paladini, p. 160).

La generación teatral del 2000, evidencia un fuerte interés y necesidad de pronunciarse respecto del acontecer histórico. María de Luz Hurtado, establece que en esta generación hay un fuerte uso de intertextualidad y de hipotextos en los procesos de construcción de los textos dramáticos. Este hecho lo vincula como una forma de “poder re-pensar distanciadamente el trauma” (Cit. Saiz p. 18). En este re- pensar la historia, aparecen distintos recursos, temáticas y lenguajes que permiten encontrar un lugar de enunciación particular para poder pronunciarse y cuestionar la construcción de la realidad, de los discursos oficiales, del pasado y el presente.

### ***Guillermo Calderón***

Como hemos señalado, los textos dramáticos de Calderón se constituyen a partir de un contacto frictivo entre un referente histórico y la ficción. Así, por ejemplo, en *Neva* el referente es el “Domingo Sangriento” de 1905; en *Clase*, la “Revolución Pingüina” del 2006; en *Diciembre*, un futuro imaginado que hace referencia a la “Guerra del Pacífico”; en *Beben*, “El terremoto en Chile” del 2010.

De esta forma, todas las obras de Calderón se configuran a partir de dos espacios: uno extraescénico, constituido por el referente histórico y otro escénico, que representa una situación fictiva particular. El espacio extraescénico refiere siempre a un contexto de crisis social o política. Éste se introduce en la situación fictiva interrumpiendo la acción inicial, e instala al interior de la ficción las temáticas que de él se desprenden: la memoria, la historia política o la revolución. La acción inicial corresponde siempre a una situación que sin embargo a lo largo del drama no se resuelve, queda incumplida. La causa de esto es la irrupción del referente, que aparece tematizado en el discurso dramático. No se trata de más acción, o de un vuelco en ésta, sino del mismo discurso, que detiene y posterga permanentemente la acción. El referente es atraído a la escena a través del discurso y la relación (frictiva, como ya señalábamos) que se establece entre ambos configura y articula los textos dramáticos de Calderón. Es esta relación lo que finalmente se desarrolla en las obras.

A partir de esto podemos advertir que el espacio de la ficción se vuelve discursivo, y las categorías dramáticas se configuran a partir de la articulación de estos

discursos: las figuras dramáticas no son personajes psicológicos o tridimensionales, sino portavoces de discursos, relevantes sólo en la medida en que los representan; el tiempo se abre a la confluencia de los tiempos de los referentes; la acción se traslada al plano de un conflicto discursivo.

En todas las obras de Calderón se instala la pregunta por cómo se deben o pueden representar las catástrofes que han marcado nuestra historia; es una pregunta que trae consigo inevitablemente otra, aquella que cuestiona la función última del teatro, del arte de la representación. La obra de Calderón sitúa la posibilidad de una respuesta en lo que hemos referido como un replanteamiento del vínculo entre teatro y realidad. A través del tratamiento de este vínculo el autor revela el lugar desde el que se enuncia, es decir, cuál es su intención, y su propuesta: el teatro debe ser un espacio que cite al lector/espectador a una constante confrontación para que surja de éste la reflexión sobre su propia realidad. Esta reflexión y confrontación son posibles en la medida en que ocurra un distanciamiento crítico, por lo que el teatro debe quebrar con la representación como ilusión para convertirse en un espacio de discusión; en un espacio de tensión y problematización de los discursos generados por los conflictos que han marcado nuestra historia.

*Neva*, su primer drama, presenta por primera vez esta problemática, revelándola de forma explícita. La encontraremos posteriormente ya instalada desde la base en sus obras siguientes, y finalmente sólo insinuada en *Beben*, la más reciente.

El siguiente fragmento corresponde a un monólogo que cierra *Neva*. En él encontramos en su máxima expresión el despliegue de la ironía como estrategia que produce distanciamiento crítico, provocando en el lector/espectador autoconsciencia y reflexión respecto de nada menos, en este caso, que el quehacer artístico y la finalidad del teatro; aquello que hemos establecido como el cuestionamiento último o problemática fundamental de la dramaturgia de Calderón.

“Masha: (...) Afuera hay un domingo sangriento, la gente se está muriendo de hambre en la calle y tú quieres hacer una obra de teatro. La historia pasa como un fantasma, va a haber una revolución. ¿Y quién es tan imbécil para encerrarse en una sala de teatro para sufrir por amor y por la muerte? Me da vergüenza ser actriz. Es tan egoísta, es una trampa burguesa, un basurero, un establo de yeguas. (...) ¿Quieren hacer una obra de teatro? ¿Cuántas veces se puede decir te amo y no te amo? Me cansé. ¿Cuántas veces se puede llorar y clamar verdad en el escenario? ¿Y ser más reales y encontrar nuevo símbolos?” (Calderón, 2012, p. 51-52)

## *La “caída del mundo” como eje articulador del sentido*

### *en la obra dramática*

Para adentrarnos en las problemáticas que nos plantea nuestro objeto de estudio, será necesario realizar una breve síntesis de su argumento. Tras el terremoto en Chile en el año 2010, cuatro voluntarios alemanes pertenecientes a una ONG llegan a la costa de la zona central para ayudar a los niños damnificados. Los voluntarios utilizan nombres italianos con el fin de ocultar su verdadera nacionalidad, ante el temor al prejuicio de los chilenos. El conflicto se inicia cuando Anna, jefa de los voluntarios, encuentra a una niña chilena llorando. Ante esta situación, Anna enfrenta a Karin, Willi y María (los voluntarios), pidiendo explicaciones. A partir de este enfrentamiento entre Anna y sus subordinados se abre un diálogo en el que finalmente se revela que ellos provocaron el llanto de los niños y, en consecuencia, el enojo de sus padres; al relatarles un cuento de Heinrich von Kleist. Anna, la única que desconoce el argumento del cuento, exige a los voluntarios que le digan de qué se trata. El cuento de Kleist, que lleva por título “Terremoto en Chile”, narra la historia de una mujer que, en Santiago de Chile en el año 1647, se embaraza de su tutor a pesar de que su padre la había encerrado en un convento para separarlos. La mujer es condenada a muerte por haber cometido un pecado, pero instantes antes de la ejecución un terremoto destruye la ciudad y ella consigue escapar. En los cerros que rodean la ciudad ella logra reunirse con su amante e hijo recién nacido.

La mujer es finalmente perdonada, mas al volver a la ciudad para asistir a la primera misa tras la catástrofe, el sacerdote la culpa de haber desatado la furia divina y provocado el terremoto en consecuencia. La gente reacciona a las palabras del sacerdote y una turba enfurecida termina por matarla, a ella y al padre de su hijo.

Cuando comienza a narrarse el cuento, los oyentes reaccionan poniéndolo en relación inmediatamente con su propia realidad y con el contexto de crisis en el que se encuentran. A partir de sus interpretaciones y juicios, se abre un debate que colma el discurso dramático, y éste último colma a su vez la acción dramática pues nada ocurre fuera de éste, dejando por ende inconclusa la situación inicial.

### *I. Estructura dramática: acción, espacio y tiempo*

En un comienzo asistimos a lo que parece ser la estructura tradicional del drama de base aristotélica: las categorías y la acción dramática se evidencian en tanto unidades. El lector/espectador identifica el espacio y el tiempo: un campamento de voluntarios en el contexto de los días posteriores al terremoto. Asimismo, la acción se articula a partir del conflicto entre dos fuerzas antagónicas en voz de Anna y Karin. El objetivo de la primera es proteger a los niños del campamento, para lo cual cree necesario enfrentarse a la amenaza representada por sus subordinados liderados por Karin, esto es: desmoralizar a los niños y en consecuencia a las víctimas en general del terremoto, contándole a los pequeños el cuento de Kleist.

Hasta el momento las categorías dramáticas se mantienen claras y la estructuración de los hechos (esto es: la acción dramática) se desarrolla según una lógica

causal.<sup>5</sup> Sin embargo este conflicto nunca llega a resolverse, y esto ocurre precisamente porque, tras la expulsión de Karin del campamento, las fuerzas en oposición van progresivamente perdiendo su carácter oposicional, se abandona la motivación por resolver el conflicto entre los chilenos y los alemanes, y el objetivo de Anna, que había sido expresado tajantemente como proteger a las víctimas del terremoto, queda en segundo plano tras la aparición de un nuevo conflicto que es ahora interno a cada figura dramática: a ellas también “se les ha caído el mundo.”

Karin regresa al campamento donde se encuentran Anna, Willi y María y los cuatro dejan de enfrentarse entre sí. El discurso dramático da lugar entonces a esta confesión por parte de cada una de las figuras:

“Anna: A mí también se me está cayendo el mundo.

María: A mí también.” (175)

Y más adelante, “Karin: El cuento es para que aprendan a pensar como yo. Como una persona a la que se le cayó el mundo.” (168)

---

<sup>5</sup> Esto corresponde, como sabemos, a la estructura del drama tradicional bajo la norma aristotélica, tal como lo explica en el siguiente fragmento Luis Vaisman: “El drama tiene un particular modo de configurar el mundo: éste aparece como un espacio tenso, como un espacio de conflictos y colisiones en el cual la vida humana es permanentemente lucha; la acción - eje y fin de lo dramático del mundo- reflejaría esta lucha, constituyéndose de este modo en acción dramática. (...) Pero la acción dramática propiamente tal ha sido caracterizada no sólo por estar estructurada en términos de un conflicto, esto es, de la oposición de fuerzas que persiguen objetivos en última instancia antagónicos, sino por tener este conflicto –sigue siendo la norma aristotélica relativa a la unidad de acción- principio, medio y fin, en suma, un diseño progresivo y unitario a partir de un esquema básico bipolar dinámico.” (9)

De este modo el argumento se revela de pronto como otro distinto al inicial, pues el lector/espectador percibe que la obra comienza a tratarse de otra cosa; adquiere la consciencia de que se está configurando otro conflicto y que por lo tanto el argumento apunta a un sentido nuevo. La acción dramática es el eje central que organiza el mundo del drama, mas éste se ha modificado, o incluso, podríamos decir, duplicado. La primera línea de acción se había presentado con un principio y un medio (el conflicto inicial), pero no alcanza un fin, puesto que es interrumpida por la aparición de un nuevo eje, que se revela ahora como el verdadero. Lo que la obra representa por medio de la acción y de las categorías dramáticas deja entonces de ser el contexto de catástrofe provocado por el terremoto en Chile, mas este sentido de catástrofe retorna ahora con más fuerza y de manera más inminente, representado en el terremoto interno, a través del nuevo eje del drama.<sup>6</sup> Esta duplicación y desviación en el plano de la estructura dramática y la consecuente aparición de un segundo sentido, que se superpone al primero y aparente, nos permitirá instalar la noción de ironía como estrategia que produce en la obra distanciamiento y reflexividad. Lo que nos había sido expuesto en un comienzo como el argumento y sentido del drama se derrumba, y el lector/espectador queda en desconcierto pues no entiende a qué apunta ahora la obra. Posteriormente analizaremos cómo se construye este nuevo sentido, a la hora de analizar el lenguaje y el juego de roles.

---

<sup>6</sup> Un indicio ineludible de este nuevo sentido se encuentra en el título del drama. *Beben* no es sólo una palabra del Español, sino también de la lengua alemana. *Beben* significa temblor, aunque no necesariamente temblor de tierra.

Las unidades de espacio y tiempo sufren también una alteración. En un comienzo habíamos dicho que el espacio correspondía al campamento y el tiempo a los días posteriores al terremoto. En primer lugar, observamos que el espacio se cierra de tal manera que se pierde el vínculo con lo que está ocurriendo fuera de la carpa donde se encuentran las figuras dramáticas, y si bien habíamos creído que se iba a representar ante nosotros la catástrofe del terremoto, a lo largo de la obra no percibimos más que señales de este exterior. El espacio interior, o la carpa, se abstrae del mundo circundante de la misma manera en que la representación comienza a cerrarse sobre sí misma, y de la misma manera en que también las figuras dramáticas trasladan el conflicto hacia la autorreflexión. Podría decirse que el espacio se despoja de su finalidad inicial, que sería proveer un contexto concreto y determinado para que las figuras dramáticas actúen en relación a él. Este contexto es sólo atraído por medio del discurso dramático, por medio de la palabra, de la visión e interpretación que cada figura dramática expresa respecto del referente, el cual comienza a volverse ambiguo, subjetivo y hasta inverosímil. Incluso es relativizado en la medida en que se revela que algunos de los hechos mencionados no ocurrieron realmente. No tenemos manera de acceder a este afuera, sin embargo, más que mediante el discurso dramático, la palabra, el lenguaje.

“Anna: ¿Me pueden contar lo que pasó afuera?  
Willi: Bueno. Mira. Aquí afuera vi un perro con una mano de mujer en la boca.  
¿Cómo supe que era de mujer? Porque tenía uñas pintadas. Rojas. Y venía con unos perritos chicos. Y cada perrito venía con un dedo de pie humano en la boca.  
Y otro perro negro traía uno cuero cabelludo humano en la boca. Pelo negro. Y

en un momento lo tiró al aire y le cayó en la cabeza. Como peluca. Y el perro se rió. Parecía un niño flaco.” (130)

El espacio exterior se vuelve grotesco, se desfigura y extraña. Adquiere otro sentido para la significación de la obra. Más precisamente, el espacio deviene un signo teatral: funciona como un signo, un punto de partida o soporte para que se articule, por medio de la palabra, la ficción en el espacio escénico o interior. De esta manera percibimos que el espacio es finalmente uno solo: el espacio construido por la obra, es decir un artificio, y con su propia coherencia, es decir autónomo.

En cuanto a la unidad de tiempo, observamos que si bien ésta se mantiene en primera instancia, sufre al igual que el espacio una reconfiguración. A partir del discurso dramático, otros tiempos son atraídos al texto, insertándose en un tiempo que finalmente se absolutiza para contenerlos a todos. Se trata de referencias a hitos que han marcado la historia política y social de Chile y Europa, pero éstas no aparecen de forma explícita, es decir, como referencias, sino más bien insinuadas, a modo de señales que lo que indican, más que el contexto citado en particular, es la crisis que en todos ellos se comprueba. Una crisis que es finalmente siempre la misma: la caída del mundo. Al igual que ocurre con el espacio, el tiempo funciona como un dispositivo que permite el paso de la referencialidad a la construcción de un tiempo propio de la ficción, y tanto estas dos unidades (espacio y tiempo) como la acción dramática, abandonan su función inicial para servir a la construcción de este nuevo sentido.

## II. Lenguaje:

Una de las características que atraviesan toda la obra de Calderón es la revaloración de la palabra como vehículo y soporte de la acción dramática. En este sentido, el lenguaje se torna un pilar fundamental para la significación de la obra. Como hemos visto hasta ahora, en *Beben* las categorías dramáticas se desprenden del discurso dramático, y este último constituye la textualidad primaria de la obra. Hay un claro predominio de ésta por sobre la textualidad secundaria, correspondiente al discurso acotacional. A continuación analizaremos de qué manera el lenguaje, específicamente a partir de esta textualidad primaria, contribuye a generar las condiciones de autonomía y artificio que ya hemos mencionado con respecto a esta obra.

La primera característica que observamos respecto del lenguaje es que éste no obedece a ninguna intención descriptiva, lo que responde evidentemente a la casi ausencia de discurso acotacional. Prácticamente la totalidad de éste está destinada a indicar el ritmo de los diálogos, que se encuentran constantemente interrumpidos por la marca [*pausa*]. Vemos entonces que la función principal de la textualidad secundaria no es describir o caracterizar las categorías dramáticas sino precisar de qué manera se ha de representar el discurso dramático. Analizaremos el discurso dramático partiendo por los diálogos, para referirnos luego a los monólogos.

El discurso dialógico está marcado por la *stichomithia*. Este recurso formal genera en el diálogo un flujo vertiginoso, que impide respuestas o réplicas extensas por parte de las figuras dramáticas: no hay espacio para entregar argumentos o reflexiones

respecto de lo que las figuras dramáticas plantean. Esta primera condición del diálogo genera en el lector/espectador un distanciamiento, que contribuye a romper con la ilusión dramática. No hay intención de imitar la manera en que se dialoga normalmente en la realidad, como lo hace por ejemplo el drama de la tradición decimonónica. El uso permanente de la *stichomithia* conduce a que el diálogo sea fragmentario, y no pueda estructurarse según una lógica causal y racional. Esta fragmentación se evidencia también en la puntuación y sintaxis: casi no hay conectores y éstos son reemplazados por puntos seguidos. Otro recurso observable es la repetición viciada de ciertas palabras y frases (el ejemplo se encuentra a continuación), lo que interrumpe el flujo del diálogo.

“Anna: perdón. / María: No importa. / Anna: Sí. Estoy... / Karin: Sí. / María: Sí. (...)/ Anna: Sí. Debe ser complicado. / Karin: Sí. / María: ¿Qué? / Anna: No sé. (...)/ Anna: No sé. Explicar eso juegos. En español. / María: Ah. / Anna: Sí / María: Sí.” (122-123)

Finalmente, encontramos un caso de paralelismo, que contribuye al extrañamiento pues introduce un fragmento repetido que interrumpe constantemente la narración de, en este caso, el cuento de Kleist:

“Anna: Me parece la historia más ridícula y asquerosa que he escuchado en mi vida. Y el solo hecho de que tú se la hayas contado a niños traumatizados que acaban de sufrir una catástrofe, me parece de una asquerosidad...

Willi: Espera

Anna: ¿Qué?

Willi: No ha terminado.

Anna: Sí. Perdón.” (151-152)

El fragmento anterior se repite cuatro veces, con sólo una variación. Esto produce, desde la perspectiva de nuestro análisis, la apariencia de estar presenciando un juego. La interrupción permanente del mismo fragmento parece funcionar como una regla necesaria para poder reanudar la narración. Al mismo tiempo que la regla, o la repetición, se hace evidente, la coherencia del diálogo se pierde. Todos estos recursos impiden al receptor entrar inmediatamente en el contenido del diálogo y lo obligan a adquirir consciencia del lenguaje, que se revela como artificio. La fragmentariedad del discurso dramático evidencia a su vez una crisis de la palabra: ésta se quiebra al igual que las figuras, las categorías y la acción dramática. A partir de esto podemos decir que el temblor (*beben*) es el sentido estructurador que atraviesa todos los niveles de la obra dramática.

Los monólogos, por otra parte (son sólo cuatro, uno por cada figura dramática), presentan características similares a las de los diálogos. Encontramos la fragmentación producida por la puntuación que reemplaza a los conectores, de manera que cada idea queda aislada. En consecuencia, cada fragmento, o cada frase aislada, funciona como una unidad de sentido, impidiéndole al receptor anticipar la siguiente. Esto produce el efecto de estar ante una palabra que se va pensando, y haciendo, en el presente dramático, pues no obedece a la causalidad lineal del discurso, en la que cada idea debiese colaborar con la que le antecede o sucede. El lector/espectador es atraído a este presente dramático con fuerza, y se produce la inversión del distanciamiento que habíamos observado anteriormente, pues si bien la palabra evidencia una crisis, es por

medio de ésta precisamente que el receptor penetra en lo que ahora se revela como el verdadero sentido del discurso dramático: la caída del mundo en cada figura dramática.

### *III. Juego de roles*

Como establecimos anteriormente, la ironía en tanto estrategia metadramática genera la condición doble de sentido en la estructura de la acción dramática, en el espacio, el tiempo y también en el lenguaje. Ahora bien, la estrategia metadramática del “juego de roles”, resulta fundamental para profundizar y explicitar la condición de artificio y juego que exhibe el texto dramático.

En este sentido, la naturaleza de las figuras dramáticas en *Beben*, en tanto portadoras de la acción, revelan una explícita intención de romper con la construcción de personaje al modo de las obras decimonónicas. Este hecho se desprende a partir de múltiples rasgos y características que, finalmente, nos permiten comprender que las figuras dramáticas están subordinadas al discurso y punto de vista que el dramaturgo desea transmitir por medio del texto dramático.

De este modo, las cuatro figuras no se presentan como individualidades con una profundidad psicológica, física y social que tienen como intención generar la ilusión de “ser” un ser humano. Willi, Karin, Anna y María, a pesar de poseer un nombre y una edad en particular, no tienen características que permitan definirlos como individualidades únicas y complejas, no poseen un pasado y un futuro determinado, no existen ni actúan en función de una causalidad de hechos que nos permitan reconstruir una biografía o una personalidad. Las figuras habitan una lógica que sólo existe y es

dada al interior del texto dramático. Es por esto que el lenguaje que poseen expresa la construcción de un orden “otro”. Como señala Abirached, en *La Crisis del Personaje Moderno*, “es el lenguaje de los personajes que moldea lo real a su conveniencia y suscita la representación del mundo.” (1994. p392).

La autonomía que poseen las figuras dramáticas respecto de los parámetros que operan en la realidad, nos permite plantear que la naturaleza de éstas está determinada por las nociones de rol y juego. Cada figura dramática debe cumplir una función al interior de la ficción, subordinándose a las “reglas del juego” que se proponen para la estructuración de la obra. De esta forma, las figuras se exhiben ante el lector/espectador como si estuviesen jugando un juego y en consecuencia, la acción dramática también se muestra como éste.

Cada figura dramática actúa (juega) y porta una función determinada en el texto dramático, por ejemplo: Anna cumple la función de generar el conflicto para que se revele la razón por la cual dejaron a una niña llorando y así posibilitar la aparición del cuento y su narración. María cumple la función de revelar que fue el cuento lo que hizo llorar a la niña chilena, y de ser la portavoz de los chilenos. Esta figura atrae hacia el espacio de la ficción, la voz de los chilenos que experimentaron el terremoto. Por un lado, la voz de la mujer que perdió su mano y por otro, la voz del niño chileno sin pelo. Karin cumple la función de oponerse a Anna, y defiende el cuento. Willi no porta la voz del chileno, sino que constantemente sale de la carpa y se enfrenta al espacio del terremoto. Él experimenta los saqueos y se relaciona con los chilenos. A su vez, Karin,

Willi y María cumplen la función de contar el cuento, siendo Karin la principal narradora.

Las funciones que debe jugar cada figura están supeditadas al objetivo último de la ficción, es decir: la instalación de una reflexión crítica respecto de las representaciones simbólicas que organizan la realidad. En este sentido, podemos decir que cada figura vinculada a una función dentro del texto dramático, opera como un elemento subordinado a la construcción textual. Así, la función de cada figura dramática podría ser intercambiable: Anna, por ejemplo, podría cumplir el rol de Willi o de Karin, o de María, porque lo que prima es la palabra que deben portar en torno a una función determinada para la configuración de la ficción, y no la exposición de individualidades únicas y complejas. El discurso de las figuras no posee subtextos, es decir que no hay una intención de otorgarles motivaciones implícitas y emociones que complejicen y particularicen su actuar.

Por otra parte, el juego de roles, en tanto estrategia metadramática y metateatral, permite exhibir ante el lector/espectador la conciencia y condición explícita del juego dramático; muestra la manera en que se produce la ficción, las convenciones y estructuras que la sustentan. En otras palabras, exhibe las reglas propias del juego y en consecuencia, se hace visible la condición de estar haciendo teatro.

De esta forma, las figuras dramáticas evidencian las reglas y convenciones que articulan la obra. Este hecho no sólo se vincula a las funciones que más arriba

apuntamos de cada figura, sino que se expresa en la manera y coherencia en que se va configurando *Beben*.

Por otra parte, observamos que las figuras dramáticas evidencian la condición de juego ya en el inicio de la obra. Sin existir una causa aparente, una de las figuras interrumpe el diálogo para hacer notar a los otros que deben llamarse por los nombres que se habían inventado para aparentar frente a los chilenos ser italianos y no alemanes:

“Willi: Sí, pero Anna, para qué seguir discutiendo

Anna: (*Interrumpiendo*) ¿Qué?

Willi: ¿Qué?

Anna: Salvatore.

Willi: ¿Cómo?

María: Immacolata.

Willi: Ah. Perdón. Perdón. Immacolata.

Anna: Sí.

Willi: (*A Karin*) Y ¿tú?

Karin: Maddalena.

Anna: No.

María: No, Maddalena soy yo.<sup>7</sup>

Karin: ¿Y yo?

Anna: Annunziata,

---

<sup>7</sup> Podemos detenernos un momento en esta línea para observar que la confusión respecto de quién es quién, o quién juega qué rol en el montaje de las identidades, contribuye a reforzar la idea de la intercambiabilidad de roles, que está en última instancia al servicio de mostrar que las figuras dramáticas no son más que piezas del juego.

Karin: Ah.

Willi: Annunziata, Immacolata, Maddalena.

María: (A *willi*) Salvatore.” (120-121)

Al igual que en un juego, las figuras dramáticas adoptan nombres falsos para ocultar su verdadera identidad, y en este su nacionalidad. Los nombres italianos poseen una evidente carga simbólica respecto de la religión católica. Esto se relaciona con la problematización que instala la obra respecto de dios y la religión, de la relación que poseen los chilenos con estas representaciones, y cómo éstas se desarticulan y reconfiguran cuando acontece la catástrofe y el mundo se cae. Volveremos sobre esto posteriormente.

Sin embargo en el desarrollo de la acción estos nombres falsos dejan de operar sin explicación alguna, y pierden la importancia que las figuras le dieron en un momento determinado. Esto provoca una evidente contradicción y distanciamiento en el espectador, puesto que se abandona explícitamente la causalidad y coherencia de la acción.

Otra contradicción explícita surge en relación al idioma que hablan los voluntarios. En un comienzo, Karin, Willi y María dan a entender a Anna que no hablan español, pero luego confiesan que lo hablan perfectamente.

“Karin: No exactamente. Porque lo conté en español.

Anna: Ah. Hablas español.

Karin: sí

Anna: Ah. No me habías dicho.

Karin: Ah. Sí. Más o menos.” (139)

En lugar de enfadarse por la mentira, Anna no los confronta, no exige siquiera explicaciones y permite que el diálogo continúe de manera que no se interrumpa la narración del cuento. A partir de esto, podemos entender que las contradicciones no son relevantes; es más: forman parte del mecanismo mediante el cual se revela en la obra que el juego tiene sus propias reglas.

No sólo el juego tiene sus propias reglas, sino que además éstas pueden ser modificadas en favor de éste, es decir, en favor de seguir jugando. O en favor de seguir narrando el cuento, pues es un requisito para el sentido del drama que el final de éste sea revelado. Este objetivo no se transa en favor de ningún realismo, entiéndase por esto: ningún acontecimiento que en la vida real pudiera efectivamente interrumpir la narración del cuento.

“Anna: Bueno. Me parece la historia más ridícula y asquerosa que he escuchado en mi vida. Y el solo hecho de que tú se la hayas contado a niños traumatizados que acaban de sufrir una catástrofe, me parece de una asquerosidad...

Willi: Espera.

Anna: ¿Qué?

Willi: No ha terminado.

Karin: ¿Sigo?

Anna: Sí. Perdón.” (148)

El fragmento que acabamos de citar corresponde a la parte del cuento que es narrada repetidas veces, mediante el recurso del paralelismo, que hemos mencionado anteriormente. Por una parte, la repetición contribuye a echar abajo la ilusión de estar representando una escena de la vida real; por otra, a crear un sentido lúdico, o incluso absurdo. Por medio de esto la obra enfatiza su condición de juego; de uno que exhibe sus reglas, es decir, exhibe también su condición de artificio. El hecho de que las figuras dramáticas se muestren al servicio de este objetivo reafirma nuestra hipótesis.

#### *IV. Referencias Literarias*

El uso de distintos tipos de intertextualidad (entre ellas, la referencia literaria) es una de las características que opera en las obras de Calderón. Sin embargo, es en su primer texto dramático, *Neva*, y en el último, *Beben*, que la utilización de esta estrategia metadramática aparece como un soporte fundamental en la construcción de la ficción. En *Neva*, más allá de hacer constante referencia a las obras del dramaturgo Anton Chejov, existe un diálogo y trabajo intertextual con el cuento *Tres rosas amarillas* de Raymond Carver. Este cuento podría funcionar como un hipotexto en la medida en que opera, en *Neva*, en la estructura dramática; es decir que no es mencionado sino que interviene en el modo en que se articula la acción de la obra.

En *Beben*, el cuento “Terremoto en Chile” de Heinrich von Kleist funciona también como hipotexto, uno que contribuye y amplía el sentido e interpretación de la obra y resulta imprescindible a ésta. Sin embargo, al mismo tiempo se trata de una referencia explícita en boca de las figuras dramáticas: es mencionado, narrado y

comentado por éstas. La obra se relaciona entonces con el cuento de dos maneras: a nivel de la intertextualidad, por una parte, y a nivel de la acción dramática, por otra. Por un lado el sentido del cuento se relaciona con el sentido de la obra dramática, y lo completa; por otro, el acto de narrar el cuento por parte de las figuras dramáticas es esencial al argumento.

En cuanto a la manera en que las figuras dramáticas se relacionan con el cuento al narrarlo, podemos observar varios elementos importantes. En primer lugar se encuentra el rechazo expresado por Anna al escuchar una historia que le parece, en sus palabras, “asquerosa”. Sin embargo, al revelársele el final de esta historia ella concluye que se trate de un cuento “maravilloso”:

Karin: Lo que pasa es que hay una escena del cuento que es muy importante.

María: El final.

Karin: Sí. En la iglesia un hombre reconoció a Josefa. (...) y después ese mismo hombre le quitó la guagua la padre de la otra guagua. Y la tomó de las piernas. La agitó con fuerza y le estrelló la cabeza contra un pilar de la iglesia.

Anna: Ah.

Willi: Sí. (...) Hay gente que cree que hay que mostrar la crueldad del mundo.

Karin: Yo (...)

María: Queríamos ver la sangre.

Anna: Es un cuento maravilloso.

Karin: Sí.

Willi: Es un cuento para la gente a la que se le está cayendo el mundo.

Al declarar esto último las figuras dramáticas revelan que se han identificado con el cuento, o más precisamente, con su autor. Junto con esto se da a conocer que Kleist se suicidó luego de asesinar a una mujer enferma. Es un cuento para gente a la que se le está cayendo el mundo, y es necesario representar la crueldad del mundo.

Al narrar el cuento se advierte una información relevante pues se evidencia que Kleist escribió sobre un terremoto del mis seiscientos y tanto sin haber, aparentemente, conocido la ciudad de Santiago, que es donde se sitúa la historia del cuento.

“Karin: (A Willi) No me importa. Ya. Una niña, Josefa, se enamora del profesor en el año 1600. En Chile. Y aquí hay ciudades amuralladas. Y árboles. Es como tropical. Pero nada que ver con la realidad, porque esto es un desierto frío. Pero ya...” (139)

Y más adelante:

“Willi: Bueno, eso del paisaje tropical es una fantasía del autor, porque esto es un de un desierto frío.” (147)

Este hecho deja entrever que Kleist elabora una representación de un Chile que no se condice con la realidad. Es decir que el autor del cuento elaboró una representación “falsa”, una representación de un lugar que no conoce, una ficción. La obra instala el problema de cómo el mundo se puede construir a partir de representaciones que no están necesariamente vinculadas a la realidad y, pese a ello, se puede configurar como tal. A su vez, la construcción de representaciones puede surgir de otras representaciones que se han legitimado como realidad. Por ejemplo, el hecho de que en “Terremoto en Chile” aparezca la imagen de una tierra tropical nos permite plantear que el autor del cuento ha

generado una representación de Chile que surge a partir de otra representación a propósito de cómo el europeo ha construido la imagen del continente americano.

En segundo lugar, el hecho de que se enfatice constantemente que el cuento fue creado con anterioridad, instala la noción de que existe un original y que las figuras están narrando su adaptación. Es decir, que aunque el lector/espectador no conozca el argumento de “Terremoto en Chile”, el texto dramático exhibe explícitamente que las figuras están realizando una adaptación de un original, una representación que nunca es el original.

“Anna: ¿Eso está en el cuento?

Karin: No estoy segura. Por eso hacían en Chile.” (142)

Y luego:

“Willi: No. Eso es su adaptación

Anna: ¿Y hay mucha adaptación?

Karin: Casi nada” (143)

Al exhibirse la adaptación por parte de las figuras dramáticas del cuento de Kleist, se instala una segunda reflexión a propósito de las representaciones, y es que éstas, en su condición de constructo o hecho de lenguaje, pueden reconstruirse y reinterpretarse permanentemente.

De esta manera, observamos que la referencia literaria como estrategia metadramática en *Beben* cumple con dos funciones: por una parte, genera un distanciamiento, pues el lector/espectador reconoce el referente pero a la vez está

consciente de que éste no es representado fielmente; por otra, esta estrategia apunta a generar consciencia sobre la representación, es decir, autorreflexividad. El receptor comprende entonces que el efecto de la referencia literaria no está en descubrirla, sino en entender que ésta puede ser adaptada, reinterpretada y transformada. Se genera entre el referente y la referencia un doble vínculo: la explicitación del referente puesta en primer plano se desdobra exhibiendo el efecto de la referencia: la consciencia de que se encuentra ante un artificio, una representación.

#### V. *Referencias a la vida real*

Las referencias a la vida real en *Beben*, cumplen una función fundamental para generar una conciencia crítica y reflexiva en el lector/espectador. Como ya mencionamos, el referente histórico es atraído al espacio y el tiempo de la ficción por medio del discurso dramático. En *Beben*, la referencialidad a la vida real está vinculada a hechos históricos y políticos del pasado, sin embargo, muchos de éstos, aparecen como pequeñas interrupciones en el discurso dialógico y monológico, lo cual le otorga un carácter más bien críptico al reconocimiento de las distintas alusiones.

El referente histórico que se exhibe con claridad es el terremoto de Chile del año 2010. Éste funciona como un elemento estructurador de la acción dramática, en la medida en que instala el contexto de crisis, como punto de partida para desarrollo de la ficción:

“Willi: Yo venía caminando y vi que venía un perro. Y traía algo en la boca. Y se acerca...y era una mano. (...) Abrió la boca y soltó la mano. Yo la tomé me la

metí al bolsillo. Y el perro me miró. Y me habló. (...) Y me dijo: Bienvenido al terremoto en Chile.” (113-114)

Sin embargo, como ya dijimos, este referente que aparece en escena por medio de la palabra de las figuras, no sólo sitúa el contexto en donde se desarrollará la ficción, sino que es el que, finalmente, genera la tensión dramática de *Beben* y posibilita que el espacio de la ficción devenga en un espacio problemático, donde la realidad y la ficción están constantemente friccionándose. El referente del terremoto, al ser introducido en una ficción que está constantemente mostrando su artificialidad – y evidenciando, mediante todas las categorías dramáticas, la intención de romper con la posibilidad de reflejar pasivamente la realidad– le propone al destinatario una perspectiva crítica para volver a mirar el fenómeno material y simbólico del terremoto en Chile. Entendiéndolo como una *caída del mundo* que exige reconfigurar el imaginario en torno a las representaciones sociales y políticas que sostienen ese mundo.

Algo similar ocurre con las referencias históricas que se asoman sutilmente en el discurso y que como construcciones de la historia oficial, refieren a hechos de violencia y crueldad: “1945” (Fin de la Segunda Guerra Mundial y símbolo de la “caída de mundo” del pueblo alemán), “Empalamiento” (Mito histórico sobre la muerte de Caupolicán), “La Guillotina” (Maquina utilizada para aplicar la pena capital por decapitación asociada a la Revolución Francesa), “Colonia Dignidad” (Lugar emblemático formado por inmigrantes alemanes, que operó como centro de detención, tortura y hechos sistemáticos de crueldad en dictadura). Todas estas referencias reales se van sumando a la perspectiva que propone la obra, de manera que abre en el

lector/espectador el imaginario que tiene construido a partir de éstas. Ellas, al incorporarlas a la ficción, son contextualizarlas en la perspectiva de la obra y, por lo tanto, re-significadas.

### ***Interpretación y perspectiva crítica***

Hasta aquí hemos desarrollado de manera separada cómo operan las distintas estrategias metadramáticas dentro de *Beben*. Todas ellas se articulan en función del juego dramático. De esta forma, se hace necesario integrar el concepto de teatralización. Comprendemos como teatralización como “el ejercicio expresivo de producción y reafirmación de teatralidad que se materializa en el juego dramático y teatral, vale decir en la representación, con la finalidad de generar un distanciamiento crítico reflexivo que advierte el juego mimético como ejercicio performático al interior de la mimesis, esto es, su condición de artificio”<sup>8</sup>.

A través del juego se juega a hacer teatro, con ello el teatro se transforma en un espacio propicio para jugar y dentro de ese juego generar reflexiones en relación al problema de la representación y su vínculo con la realidad: ¿Cómo representar la realidad, cuestionarla, criticarla? En este caso el dramaturgo representa la violencia, la memoria, la sangre, construyendo un juego dramático que distancia la experiencia e inhibe la ilusión dramática.

---

<sup>8</sup> Definición elaborada en el Seminario de Grado, desde la noción de teatralidad expuesta por J.Féral (véase “Acerca de la teatralidad”, 2003)

Este ejercicio muestra expresamente que se está haciendo teatro, en donde se exhiben las convenciones y estructuras que sustentan el proceso de generar ficción. Por lo tanto, el juego se presenta como la posibilidad de construir una ficción que posee una coherencia autónoma, donde el texto dramático se espejea a sí mismo exhibiéndose como artificio y reafirmandose como tal.

El juego genera una duplicación en la percepción del lector/espectador. Esta ficción, que se despliega como artificio y se está tensionando constantemente con referentes históricos de la vida real, se presenta como una estructura con una lógica particular y autónoma que al ser advertida por el lector/espectador distancia la referencia a la vida real y la re-presenta de manera “extrañada” de modo que éste pueda reflexionar sobre ella. De esta manera, proponemos que *Beben* pretende ser reconocida deliberadamente como juego para que la ficción sea explícitamente el vehículo que genere la posibilidad de ver doble. El destinatario, al reconocer una referencia de la vida real en la ficción, la ve puesta de otra manera y entiende que el juego está ahí para hacernos reflexionar de otra cosa que no es la ficción misma.

*Beben* nos plantea un problema sobre cómo se articula la realidad a través del mundo simbólico y qué ocurre cuando esta articulación entra en crisis. Las figuras dramáticas de *Beben* así como los personajes del cuento “Terremoto en Chile” se ven enfrentados a la tensión del derrumbe del mundo simbólico y material, lo cual instala una necesidad de reconfigurar la realidad en un contexto en que el mundo “se ha caído”.

Podemos decir que la referencia literaria al cuento “Terremoto en Chile”, además de exhibir el dispositivo irónico de adaptación de un relato, opera como una microestructura en tanto replica en el contenido del cuento la problemática que enfrentan las figuras dramáticas de *Beben*.

El cuento, que ha sido adaptado por las figuras dramáticas para contárselo a un grupo de niños víctimas del terremoto, y luego aparentemente adaptado nuevamente para contárselo a Anna, devela el sentido del concepto *beben* como “temblor” no sólo terrestre sino también interno. Podría comprenderse, por lo tanto, como la caída no sólo del mundo material sino también del mundo simbólico.

El cuento enfatiza el problema de la obra dramática: ¿Cómo se re-configura la realidad luego de vivir la experiencia de que se “caiga el mundo”? Proponemos que *Beben* cuestiona la manera en que se articula el mundo simbólico, donde las representaciones que construyen la realidad son a veces interpretadas y reproducidas por los sujetos de manera tautológica y alejada del presente. La crítica no está situada sólo en el ejercicio de representar, pues configurar representaciones es algo que tal como demuestra, la obra, se está ejecutando permanentemente. Es más bien el conflicto entre la petrificación del mundo simbólico a través de las representaciones de las estructuras hegemónicas (en este caso, la religión) y la reconfiguración permanente del presente mediante “la experiencia de la vida”. Cuando ocurre una experiencia de derrumbe del mundo simbólico establecido por los sujetos, hay una necesidad de reconfigurar y transformar el vivir inmediato. El mundo simbólico hegemónico se pone en crisis

cuando los sujetos se ven enfrentados al “temblor interior”, lo que obliga a reconfigurar el mundo que se destruyó. En el relato de las figuras dramáticas sobre el cuento, se habla de que todos quedan un poco “hippies” luego de la catástrofe, e inmediatamente las prácticas y la forma de ver el mundo se modifican, a tal punto que Josefa piensa que el pueblo ya olvidó lo que pasó con ella y el profesor. Sin embargo, cuando van a la misa se dan cuenta de que el cura interpretó la catástrofe como un castigo a la comunidad por las prácticas de Josefa, es decir, se impone la representación hegemónica. Esto explica lo que más adelante mostrará el texto: existe un mundo simbólico hegemónico generado por instituciones que se pretenden totalizantes y petrificantes. Cuando a un sujeto se le “cae el mundo” simbólico o material se ve en la necesidad de reconfigurarlo, por lo tanto, el mundo simbólico particular está en una relación dialéctica con el mundo simbólico hegemónico, del cual surge una nueva configuración, como el caso del niño chileno que relata María. En él, luego de experimentar la caída del mundo material, opera esta reconfiguración dialéctica donde se tensionan la mirada de la representación hegemónica y su experiencia particular sobre la catástrofe, de lo cual surge una nueva perspectiva: construye su propio Dios.

“Yo creo que dios es un patán. Un regalón de la mamá. Un desorganizado. Dios predica pero no practica. Pero en el fondo él sabe que todavía lo quiero. Porque es mi dios. Mío. Mío. Mi tata. Mi viejito con barba. Es tan bueno que va a entender si lo sigo queriendo sin perdonarlo...Yo en Dios creo más que nunca” (180)

Algo parecido ocurre en los personajes del cuento. La experiencia que viven en el cerro luego del terremoto los separa del mundo simbólico, es decir que dejan de operar en ellos todas aquellas construcciones discursivas que, hasta ese momento, habían

configurado sus modos de actuar en la praxis real. De esta forma, luego de la catástrofe, Josefa y el profesor se replantean su vida en el presente.

“Karin: ...Entonces el señor le dice, estoy acampando. Tengo un fueguito, tengo huevitos ¿Por qué no se vienen a comer una cosita? ¿En serio? Sí. Pucha, encantados. Muchas gracias. Y van. Y van. Y van y se hacen amigos de esa gente. Y de la señora herida. Y conversan. Se ríen. Buena onda. Cuentan anécdotas. Hablan del terremoto. Y obviamente están un poco traumatados, pero bien. Ya pasó. Porque ya pasó todo. La ciudad está en el suelo, pero ya pasó.

Anna: ¿Pero se dan cuenta de que ella es la condenada a muerte?

María: Sí. Totalmente. Pero no les importa.

Karin: Exactamente. No les importa. No les importa porque los conocen personalmente y saben que son pecadores, pero los encuentran increíblemente buena onda.

María: Porque después de la tragedia ya nada es lo mismo.

Karin: Eso iba a decir. Es como que el terremoto, la tragedia, cambia todo. Como que de un día para otro todos están un poco hippies. Comen en el suelo, no les importa mostrar la pechuga en frente a desconocidos. Y también perdonan a los pecadores...” (149 -150)

En definitiva, la “caída del mundo” tiene que ver con las expectativas que impone el mundo simbólico respecto del presente. Las expectativas hacen que la acción del presente esté depositada en otra cosa, en el futuro. Por lo tanto, la naturalización del mundo simbólico extraña el vínculo con el presente. Es así como los personajes del cuento, luego del terremoto al re-articular su realidad, vuelven a ver, re-miran el mundo y eso permite que Josefa y el Profesor, pese a ser denominados pecadores, son interpretados desde la dialéctica entre la representación hegemónica (“el pecador”) y la representación particular (“mi nueva vecina que le dio pecho a mi guagua”).

En este sentido los cuatro monólogos evidencian y proponen la misma reflexión. En el caso de Karin, el mundo ya se le había caído, por lo tanto, ella cumple la función de explicar y graficar lo que genera la idea de la “caída del mundo”:

“Karin: (...) Cuando no se cae por fuera, se cae por dentro. Acostúmbrense. Hay bombas que caen del cielo. Hay gente que les mete los dedos a los niños. Ese es el ser humano. Así que prepárense. Pueden reconstruir la casa y volver a cantar cumpleaños feliz, pero la vida no es para tanto. Bajen las expectativas. La vida es sufrimiento. Así que no se vayan a decepcionar de nuevo. Acostúmbrense al golpe, a la gripe y al mar. Acostúmbrense a la vida (...)” (186)

Esto introduce la clave para comprender los otros tres monólogos. Es decir, que hay construcciones simbólicas articuladas por instituciones hegemónicas que operan en la praxis real de los sujetos y que les impone una manera de vincularse con la realidad, construyendo expectativas que responden al mundo articulado por las mismas instituciones.

“Karin: (...) Y esa persona dice: Voy a escribir un cuento. Para que la gente que lo lea, sepa que la devastación de la ciudad es igual a la devastación del cuerpo. Y a todos se nos devasta la ciudad del cuerpo o la ciudad del alma. Se nos devasta por mirar el cielo. O por leer mucho. (...)” (186)

A María se le cae el mundo porque la idea y representación que tenía prefigurada respecto de la infancia se derrumba, por lo tanto debe volver a mirar y reconfigurar a través de lo que le dice el niño chileno:

“María: (...) Tenemos un montón de juguetes de plástico. Todos son duros. Ningún juguete que uno pueda abrazar. Y nos tiene súper entretenidos. Yo nunca había jugado tanto ni había visto tanta magia. (...) Y si uno no quiere jugar viene una tía y te abraza. Y te habla cerquita y pone cara de pena. Y te dice: ¿Quieres hacerme feliz? Sí. Y uno vuelve. Pero no porque quiera volver, sino por hacerle

un favor a ella. (...) Y yo quiero llorar solo. Y tranquilo. Sin que venga una rubia a hablarme de cerca y a decirme que está triste porque yo estoy triste. (...)” (180)

A Anna se le cae el mundo porque se le destruyeron todas las expectativas que tenía sobre la solidaridad. A pesar de todo lo que hizo por el débil, éste tiene una reacción que no se condice con la representación que Anna tenía. Es decir, la expectativa de que todos interpreten la ayuda como “una generosidad pura” y encontrarse con una interpretación distinta: la sospecha y el rechazo.

Willi tenía una idea del saqueo como un acto de expropiación y de rebeldía. Sin embargo al experimentar junto con los chilenos la experiencia del saqueo, se le derrumba la expectativa y la construcción simbólica que tenía sobre el pueblo chileno:

“Willi: (...) Cuando vine a Chile pensé que me iba a encontrar con la clase obrera. Con los pobres politizados de Latinoamérica. Pero no. Mis amigos que corren con televisores son rebeldes por una hora pero cuando llegan a la casa los encienden. Y los miran. Y se ríen. Y sueñan con tener plata para comprar más cosas. (...)” (190)

Como síntesis de la “caída del mundo”, la representación de la escena prohibida del cuento, vuelve a reafirmar lo que se propone a partir del monólogo de Karin. La representación de esta escena enfatiza la idea de que detrás de todas aquellas construcciones simbólicas que organizan nuestro modo de ver el mundo, hay una realidad, hechos concretos que están poniendo constantemente en tensión dichas representaciones. Willi azota una muñeca contra la silla. Al utilizar una muñeca de plástico que contiene algo que puede verse como sangre, reafirma el hecho de que es sólo una representación. Es decir, la obra insiste que en la realidad operan

construcciones simbólicas que determinan nuestro modo de percibir de actuar, sino que además instala la posibilidad de reconfigurarlas sin negar necesariamente lo humano. Es decir, no podemos negar que hubo violencia y sangre en el pasado y el presente, que la naturaleza puede devastar a un pueblo, “que hay gente que le mete los dedos a los niños, Ese es el ser humano”.

## *Conclusión*

A partir de este análisis hemos podido comprobar la hipótesis inicial de que *Beben* puede ser interpretada como un juego dramático, que exhibe una condición autorreflexiva. Logra esto mediante el uso de estrategias metadramáticas: la ironía como figura de la reflexión, el juego de roles y las referencias literarias y a la vida real. La ironía funciona como un sentido que atraviesa toda la obra, desde su estructura dramática hasta el lenguaje. El propósito del uso de la ironía es generar un distanciamiento en el destinatario respecto de la representación. Es por esto que la obra exhibe constantemente los medios que articulan y sostienen la ficción, permitiéndole al receptor tener consciencia de que se encuentra ante un artificio. En consecuencia de esto se rompe la ilusión dramática, y el lector/espectador, que ha abandonado sus expectativas con respecto a la representación, puede entonces percibirla de otra manera, y prestar atención a un nuevo sentido que se elabora en la obra.

El juego de roles, por otra parte, contribuye a la noción de artificio (se trata de un juego, un engaño: una ficción), e instala la noción de autonomía en la obra. El juego posee sus propias reglas, una coherencia que es propia de la obra dramática. Estas reglas son explícitas: no se busca ocultarlas pues la intención es evidenciar al receptor que se encuentra ante una ficción. Al igual que en un juego, el destinatario debe entrar en una lógica diferente a la suya, una coherencia particular que es propia solamente a la obra dramática. Al percibir la autonomía de la obra en tanto juego dramático, el receptor toma

consciencia de la libertad que posee no sólo el creador del artificio, del drama o de cualquier obra de arte, sino también de su propia libertad que se expresa en la posibilidad de ser capaz de generar sus propias reflexiones.

Al igual que mediante el uso de la ironía, se deposita en el destinatario un rol: el de buscar el sentido de la obra. Para que pueda cumplir con este objetivo, es necesaria una reflexión constante por parte de éste. En este sentido, la participación del lector/espectador es un requisito, lo que refuerza el sentido de que la obra posee como fin último instar al receptor a pensar críticamente.

Con respecto a las referencias literarias podemos constatar que es gracias a éstas; en este caso, a la interferencia del cuento de Kleist, que aparece en la obra dramática su verdadera temática, haciéndose posible a la vez la interpretación que nosotros le hemos dado. Esta intertextualidad y referencia explícita (como hemos visto, se trata de ambas) dialoga con el drama y lo articula, tanto en su contenido como en su forma y sentido. El drama dialoga con el cuento a nivel de su referente común, el terremoto, pero también a nivel de su forma pues en ambos casos se trata de una ficción y una representación. Por tanto, dialogan y reflexionan acerca del referente y al mismo tiempo acerca de la representación.

Las referencias a la vida real, por otra parte, complejizan aún más la relación que el destinatario sostiene con la obra que se presenta como artificio, puesto que la ficción juega constantemente con hechos históricos de la realidad del lector, lo que lo insta a

volver a enfrentarse a ellos, a volver a mirarlos, ahora en el presente; para poder a partir de entonces reinterpretarlos, y con ello resignificar su realidad.

Por medio de todas estas estrategias, pudimos ver cómo en *Beben* opera la noción de juego dramático como principio articulador de la obra, es decir que el texto dramático se refleja a sí mismo como una construcción artificial y ficcional. La obra, “(...) al hacer visible su condición de artificio enfatiza la noción de “mundo” como imagen –creación– que no es la última ni definitiva, por lo que el drama no necesariamente se plantea como ficción mimética de la realidad” (Brncic. 2014. p 69).

La escena final de la obra representa una representación del final del cuento. Una, pues sabemos que no se trata de la única posible ni definitiva. La obra de Calderón nos insta a adquirir conciencia de que es necesario repensar la realidad y, con ello, repensar las maneras de representarla. Este acto debe ser constante, pues la representación debe actualizarse en la reflexión permanente de nuestra propia realidad. Al mismo tiempo, la representación no sólo debe ser el resultado de esa reflexión constante, sino que debe también incitarla, de modo que podemos decir, finalmente, que ambas actividades humanas, la reflexión y la representación, deben estar siempre en diálogo. Un diálogo que permita que cada una de estas abra, descongele, continúe y ponga en movimiento a la otra. Esta propuesta indica la necesidad de la representación como actividad propiamente humana. Representar deviene entonces pensarnos a

nosotros mismos. “Representar la representación”, o “pensar el pensamiento”, son expresiones que, aludiendo a la condición de autorreflexividad, señalan esta posibilidad.

## **Bibliografía**

-Calderón Guillermo. Teatro II Villa- Discurso-Beben. Santiago de Chile: LOM ediciones 2012.

-Kleist von Heinrich. Terremoto en Chile.  
[http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/kleist/el\\_terremoto\\_en\\_chile.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/cuentos/ale/kleist/el_terremoto_en_chile.htm)

-Ballart Pere. Eironeia. La figuración irónica en el discurso literario moderno. Barcelona: Quaderns Crema, S.A. 1994

-Brcic, C. (2014). Fin de partida de Samuel Beckett: La soberanía del lenguaje y el juego metateatral. Revista Chilena de Literatura.  
<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/31492/33248>

-Hornby, Richard. Drama, Metadrama and Perception. U.S.A: Associated University Presses, Inc, 1986.

-Luz Hurtado, María de la y Mauricio Barría. Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena, IV. 1990-2010. Santiago de Chile: Andros impresores, 2010.

-Paladini, Ludovica. Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006). Tesis doctoral. Università Ca' Foscari Venezia, 2007

-Pfister, Manfred. The Theory and Analysis of Drama. Cambridge: C.U.P, 1988.

-Rojas, Sergio. Materiales para una historia de la subjetividad. Santiago de Chile: Editorial La blan Montaña, 1999.

-Saiz, Marcela. El teatro político de Guillermo Calderón. Teatro, Historia y memoria en una poética de las ideas. Tesis de Magister.Universidad de Chile, 2013

-Villegas, Juan. Nueva Interpretación y Análisis del texto dramático dramática. Ottawa, Canada: GIROL Books, 1991.