



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Filosofía y Humanidades
Departamento de Literatura

DICIEMBRE DE GUILLERMO CALDERÓN COMO
TRAGEDIA DE LA REPRESENTACIÓN.

La pregunta por la actualidad de la tragedia.

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

RODRIGO ALFREDO LOYOLA ESPINOZA

Profesoras Guías
Carolina Brncić Becker
Brenda López Saiz
Irmtrud König von Prinz

SANTIAGO DE CHILE
2012



A mi madre, energía vital e inagotable.

A Alejandro, consejero silencioso.

*A la maestra, Carolina Brncić, cuyo ímpetu y rigurosidad permitieron que este trabajo abandonara
su representación mental y contaminara la praxis real.*



Veíamos el futuro y era todo blanco. Por eso vuelvo. Porque quiero volver a mi lugar. Porque me
siento como diciembre. Siento que estoy lleno de fiestas tristes (...)
Ya no puedo cambiar de nuevo. Llegó un momento en que dije, este soy yo. Y me resigné.
Soy un ex joven. Me siento profeta.

Jorge en *Diciembre*, Guillermo Calderón.



INTRODUCCIÓN	- 1 -
I. LA PREGUNTA POR LA ACTUALIDAD DEL GÉNERO DE LA TRAGEDIA: LO REPRESENTADO FRENTE A LA REPRESENTACIÓN	- 5 -
II. DICIEMBRE, DE GUILLERMO CALDERÓN	- 18 -
II. 1. APROXIMACIONES A UNA POÉTICA AUTORIAL DE GUILLERMO CALDERÓN	- 18 -
II. 2. UNO Y OTRO: CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL CHILENA EN EL CONTEXTO BÉLICO.	- 25 -
II. 3. LA PRAXIS REAL FRENTE A LOS ESPACIOS REPRESENTACIONALES: LA GUERRA, LA CIUDAD Y LA FIESTA.	- 33 -
III. CONCLUSIONES: DICIEMBRE COMO TRAGEDIA DE LA REPRESENTACIÓN Y SU ROL POLÍTICO-IDEOLÓGICO.	- 46 -
IV. BIBLIOGRAFÍA	- 51 -





INTRODUCCIÓN

La pregunta por la actualidad del género de la tragedia en nuestra época, podría en un primer momento, interesarse por las modificaciones, variaciones o similitudes que manifestaría el género desde sus orígenes en la Grecia clásica hasta nuestro tiempo; intentando establecer, si fuese posible, algunas continuidades que le dan validez a la utilización del término para las nuevas creaciones. Para Christoph Menke, filósofo y teórico alemán, la pregunta por la vigencia del género no responde sólo a cierta permeabilidad de su estructura, sino que al “hecho de que la tragedia sea actual o tenga un presente indica que su contenido experiencial tiene significado para nosotros”¹. Es decir, en la posibilidad de que esta manifestación artística consiga un efecto en el espectador, y que ese efecto produzca en éste un aprendizaje. Aprendizaje que surge de la puesta en tensión de los presupuestos en base a los cuales los sujetos conciben y se relacionan con la realidad y con los mecanismos de constitución de la sociedad y sus instituciones. Para Menke, es posible hablar de una nueva forma de tragedia en nuestro tiempo, en la medida que mira con una nueva óptica el proceso de apropiación que ha sufrido el concepto, los modelos teóricos que han dialogado con la categoría, para instalar finalmente su propio aparato teórico a través del cual nos presenta la posibilidad de la existencia de tragedias contemporáneas, entendidas como *tragedias de la representación*.

Dentro de la discusión acerca del fenómeno de la tragedia entendida como forma dramática, ha existido una disputa entre las dos dimensiones que posee: la acción trágica representada frente a los mecanismos materiales de representación. Revisaremos el contraste entre los dos modelos paradigmáticos que analizan la relación entre ambas dimensiones. Por un lado el modelo clásico, que surge con el tratado Aristotélico, plantea la preponderancia de la acción imitada, construida en una fábula que debido a sus características particulares (concentración y disposición a través de las unidades de tiempo, lugar y acción) representa una acción problemática realizada por el héroe trágico, el que situado en un contexto de crisis valórica e institucional, intenta sin éxito orientar esa acción a un objetivo, provocando finalmente consecuencias opuestas o insospechadas, consiguiendo la desgracia de su destino. En

¹ Menke, Christoph. *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Madrid: La Balsa de la Medusa, Antonio Machado Libros, 2008. Traducción de Remei Capdeliva Werning. Título original: *Die Gegenwart der Tragödie*, 2005.

este contexto, la experiencia del espectador, se producía el evidenciar este salto de la felicidad a la desgracia, llamado ironía trágica de la acción. Los mecanismos representacionales, por lo tanto, eran subsidiarios a la exposición de este conflicto, como materializaciones de una discursividad que expresa el conflicto del héroe trágico.

En un segundo momento, el romanticismo alemán temprano propuso otra lectura sobre los mecanismos de representación, al plantear que estos revelaban la condición artificiosa del fenómeno teatral, exponiendo los mecanismos de construcción del acto representador, poniendo en tensión la acción representada. Aquí el aprendizaje se produce en el distanciamiento del espectador sobre a la acción representada, al evidenciar el juego teatral de sus mecanismos de representación: la ironía trágica aparece por tanto como una figura de reflexión.

Menke sintetiza este recorrido teórico, afirmando que el fenómeno de la tragedia moderna resulta de la pugna, de la lucha agonal entre estas dos dimensiones: la ironía trágica de la acción (lo representado) frente al acto de representación, es decir, la pugna entre la praxis y lo estético. El modelo aristotélico privilegió, por tanto, la acción representada, y el romanticismo alemán, la realización de la forma artística en la representación.

En este contexto, el filósofo alemán propone el concepto *de Tragedia de la representación o meta-tragedia*: entiende la tragedia como un meta-arte, ya que pone en tensión los límites entre arte y realidad, entre la dimensión estética y la praxis. La tragedia de la representación, al exhibir los mecanismos del artificio y de la convención representacional, proponen el fracaso de un contenido experiencial de la tragedia; el aprendizaje que provenga de la representación de una acción problemática. La tragedia de la representación responde exhibiendo la experiencia de la impotencia de la representación, es decir, la impotencia de una modificación de la praxis social; se vuelve imposible que la representación de una acción conflictiva pueda contribuir a solucionar la disyuntiva que ella propone inmersa en un conflicto social o político de la realidad. El acontecimiento trágico, por ende, en esta metatragedia consiste en la lucha entre la praxis normativa y la representación teatral.

De esa manera, la *tragedia de la representación* problematiza las relaciones entre la representación y su contrario – la praxis real, desde donde proviene la acción representada – al exponer los intentos por anular la oposición entre ellos: entender la praxis como representación, transformar la praxis en representación. En este sentido, la ambigüedad de ambas dimensiones, la confusión y el borronamiento de la diferencia entre praxis y representación, perdida ya la confianza en la modificación de la praxis real, sí permitiría problematizar la concepción sobre lo

real, evidenciando que frente a esa pérdida positivista y racional en la confianza de la representación, *emerge una praxis que se reconoce como representacional*, donde lo real y la representación parasitan en un mundo en crisis. Asirse a la representación, asumiendo su origen artificioso, aparece como la única posibilidad frente a la desolada praxis social, donde todo proyecto de sociedad se torna imposible.

En *Diciembre*, la obra que analizaremos bajo esta categoría, la historia se centra en la figura de Jorge, quien ha regresado del campo de batalla de la guerra que enfrenta a Chile y a Perú el año 2014, teniendo que decidir si vuelve a defender el flanco nacional contra los peruanos, o si se escapa al sur con el frente revolucionario. Vuelve la noche de navidad, y ese momento opera como una fractura: ha pasado un año luchando en el campo de batalla y la experiencia en él, lo ha llevado a cambiar la visión inicial que sostenía en torno al conflicto bélico y el rol que en éste debía cumplir como soldado. Convergen las hermanas, mellizas antinómicas; la primera, Trinidad, queriendo convencerlo de la necesidad de escaparse al sur y contribuir al alzamiento mapuche, tal como se nos cuenta fue el proyecto subversivo inicial de Jorge, y por otro lado, Paula que orgullosa de que su hermano combata, lo anima a defender los valores de la nación.

Ambas hermanas se posicionan desde dos extremos defendiendo sus posturas por medio de un diálogo cargado de absurdo y de parodia, a través de la exacerbación de un discurso hilarante y exento de las marcas lógico-causales. Aquí el conflicto trágico se concentra en Jorge, quien en base a su acción fijará su destino *representacional*: Trinidad le ofrece un plan de escape y Paula el orgullo de defender el valor de la nación chilena. Los proyectos de ambas se verán desarticulados en la medida que vemos en Jorge al sujeto fracturado, que a través de la insistencia en el proyecto de escape revela su cambio: luego de la experiencia vital en la guerra, éste resignifica/representa ese espacio al descubrir una nueva afectividad homosexual que opera como la única posibilidad de configurar una identidad que acoja y dé sentido a la praxis desolada.

La historia de *Diciembre* representa el estado de crisis producido por la guerra, donde las formas de socialización y de generación de grupos sociales cohesivos y que confirmen una identidad colectiva, se han visto imposibilitado. Los protagonistas se ven movilizados a participar/crear estos espacios representacionales que reconocen como tales, es decir, como construcciones discursivas que pretenden darle sentido a la praxis abyecta en la que se ven sumergidos y que a la vez asumen un poder representacional en la medida que son

materializadas en su accionar dramático/representacional en la praxis real representada: ambas hermanas a pesar de la antonimia de sus posturas en torno a la guerra, se unen en torno a la creación de un embarazo representacional como mecanismo de sobrevivencia en la ciudad infértil. A través de su actuación y de su discurso desestabilizan la realidad representada, espejeándola como reflejo de una praxis-representacional, una praxis contaminada de espacios ficcionales, donde el rol de cada uno de ellos se exhibe en autoconciencia: por un lado, padecen la necesidad de asirse a estos espacios, y por otra, son conscientes del rol ficcional que cumplen en ellos. Los recursos del humor, lo cómico grotesco operan como la única posibilidad de representar un estado de crisis social y político.

Nuestro objetivo es realizar un recorrido, primero teórico y luego, a través del análisis de *Diciembre*, para evidenciar de qué manera es necesario un regreso a la confianza en el *logos*, en el discurso del lenguaje dramático que exprese la fractura de los sujetos contemporáneos, y cómo este gesto, que aparece de manera constante en la escena teatral chilena actual, tiene en Calderón una figura paradigmática. Ese regreso al discurso, resitúa al fenómeno teatral en el centro de la arena social, como lugar para exponer los conflictos que subyacen a nuestro momento histórico y político. Volver a la palabra en el cruce con los medios representacionales que permiten su recepción, implica volver la mirada sobre un discurso que puede exhibir la crisis de un sistema político y social, el que aún mantiene a la sociedad chilena dividida en dos posturas antagónicas que delimitan la identidad nacional: la oposición a la diferencia y la violencia como método de supervivencia de un modelo que, a través de la exposición especular de un comedor navideño, deviene agónico. Jorge, Paula y Trinidad, expresarían por extensión, la respuesta desesperada frente a la pérdida de la cohesión social y de un proyecto ideologizado de sociedad.





I. LA PREGUNTA POR LA ACTUALIDAD DEL GÉNERO DE LA TRAGEDIA: LO REPRESENTADO FRENTE A LA REPRESENTACIÓN.

La naturaleza de la forma dramática, caracterizada a través de su ambivalencia textual-escénica, ha llevado a comprender este fenómeno artístico desde dos flancos teóricos que en general se parapetan en dos posturas opuestas: en primer lugar, posicionados desde la dimensión textual, entendiendo al teatro como una especie literaria; y en segundo lugar, posicionados desde su dimensión representacional: el teatro entendido como arte escénico. Esta última posibilidad se ha visto potenciada debido a las innovaciones tecnológicas, que han aumentado exponencialmente sus medios de representación: recursos transmediales (imágenes estáticas proyectadas, proyecciones cinematográficas), espacios móviles y modificables, efectos sonoros y lumínicos de todo tipo, entre muchos otros.

Esta última postura, es en general, una de las más visitadas al momento de hablar sobre un objeto teatral contemporáneo, y posee el beneficio de vincular el teatro a una serie de otras artes escénicas. El teórico alemán Hans Thies-Lehmann en su obra *Postdramatisches Theater* (1999)², se abocó a contextualizar y conceptualizar una serie de nuevas prácticas teatrales que ponían el acento en la dimensión escénica del teatro y, que hasta ese momento, no habían sido leídas bajo una misma óptica. Lehmann plantea que la palabra pierde el estatuto privilegiado como medio de representación en la escena teatral, adquiriendo la misma relevancia que los múltiples códigos sgnicos que inundan las nuevas prácticas teatrales. En otras palabras, el teatro posdramático anula la preponderancia del discurso, que se desdibuja dentro de la transmedialidad de los múltiples códigos que integran los nuevos lenguajes teatrales y representacionales.

La especificidad de esta concepción sobre el teatro, en comparación con la gama de artes escénicas, radica en que “la emisión y la recepción de signos se realizan simultáneamente” (3) a diferencia de las otras artes. Dentro de éstas se reconocen dos vertientes: por un lado, los objetos artísticos materiales (obras de pintura, escultura, arquitectura), donde el objeto final resulta de un proceso que llega a su fin en el momento de la recepción del objeto por parte del espectador; y, por otro, están los objetos artísticos cuyo proceso de creación se realiza

² Nosotros consideraremos la edición en inglés publicada por Routledge (2006) y citaremos algunos pasajes de la primera traducción de la introducción, publicada en la Revista Telón de Fondo, nº12 – Diciembre 2010.

simultáneamente a la recepción del espectador. En esto radica la influencia directa que realizan las artes escénicas sobre los espectadores: la danza, la ópera, el ballet, el teatro y la performance, ya que mantienen una relación directa del cuerpo representacional frente al espectador³. Otros, como el cine y la literatura, debido a las nuevas tecnologías de reproductibilidad técnica, han ampliado sus posibilidades de recepción de manera exponencial, al ser transformados en objetos virtuales de rápida propagación.

El valor del teatro desde la mirada posdramática, descansa en la simultaneidad de lo representado, de los cuerpos que actúan en la co-presencia de la representación y de la recepción, en una temporalidad y espacialidad compartida. El texto por ende, no posee una categoría superior frente a los otros medios de representación y aparece sometido a las mismas leyes que los otros códigos signícos del teatro.

Y en tanto espacio de simultaneidad, Lehmann recupera el hecho teatral como una “práctica social-simbólica”, donde la participación y presencia del colectivo-espectador permite elaborar una reflexión sobre el comportamiento y las normas sociales. Más que lamentar la pérdida de la racionalidad del discurso de los personajes, piedra angular del teatro dramático, el teatro posdramático se propone explorar “qué nuevas posibilidades de pensamiento y de representación son delineadas aquí para el sujeto humano” (4). El teatro posdramático ha perdido la confianza en el discurso de los personajes, en la medida que deslegitima las categorías de imitación y de acción representada (en su concepción lineal, causal y argumentativa).

El planteamiento que mayor controversia ha generado, junto a la homologación del discurso lingüístico con todos los otros signos que en la escena convergen, es que Lehman plantea una segunda pérdida: ya no es posible que el arte exprese un estado de cosas, un momento epocal con los conflictos que provendrían de una coyuntura histórica particular y claramente definida. Y más aún, niega la posibilidad de que el espectador adquiera una experiencia en la vida real producto de la representación escénica. Para el autor, “el pluralismo de los fenómenos [sociales, históricos] obligan entonces a reconocer el carácter imprevisible y espontáneo de la *invención*” (7) (destacado en el original).

La instalación del prefijo “pos” marca la superación de una serie de premisas que concibieron al drama a lo largo de los siglos, las que Lehmann enumera: “las categoría de imitación y de la acción”, “esta[r] subordinado a la supremacía del texto”, y por ello seguir aferrado a los conceptos de “totalidad, ilusión, representación”, un teatro que “esboza sentido,

³ Ver nota 7.

síntesis y, por lo tanto, la posibilidad de una exégesis sintética” (Cfr. 9-14). Para el autor, las nuevas experiencias teatrales fueron diferenciándose y marginándose de esta tradición.

Al teatro posdramático le interesa el cruce de los diversos medios y códigos representacionales, donde el espectador asume un rol activo en la medida que debe aprehender y codificar esa riqueza y polivalencia de sentidos; es decir, adquiere mayor relevancia la búsqueda y exacerbación de códigos representacionales, en desmedro de lo representado: se ha perdido la confianza en la representación de una acción unitaria, los códigos que convergen construyen signos a través del fragmento, de la yuxtaposición de las ideas, impidiendo realizar una lectura homogeneizante sobre el producto teatral.

Frente a este escenario teórico y práctico, aquellos que provenimos del ámbito de la literatura, nos interrogamos por el poder de comunicabilidad que posee el discurso lingüístico y si éste puede ser efectivamente igualado por la potencialidad multimedial. Nos preguntamos si aquellas nuevas tecnologías han anulado efectivamente el estatuto de la palabra como medio de conocimiento de la realidad, y en base a ello, como problematización de las estructuras sociales y políticas que conforman lo real.

Desde nuestra perspectiva, pensar en el drama contemporáneo exige un regreso a la pregunta por el estatuto de la palabra, del discurso, dentro de la ambivalencia escénico-textual mencionada al inicio de este trabajo. Y para ello, planteamos la necesidad de volver la mirada sobre Aristóteles y su *Poética*, revisar la relación entre la construcción discursiva, la estructuración de los hechos, y el modo en que esos hechos son recepcionados: el espectáculo. Volver la mirada a Aristóteles implica depositar una nueva confianza en el *logos*⁴ del teatro, y por extensión de la literatura, en su poder comunicante y en la posibilidad de que ese discurso ponga en tensión los presupuestos en torno a la realidad, develando los conflictos que subyacen a las relaciones sociales. Pero, por otro lado, nos lleva también a plantear dudas acerca de la relación entre ese discurso representado y los mecanismos de representación contenida en la lectura tradicional que, en oposición radical a la visión recién esbozada del teatro posdramático, entiende la tragedia, (subespecie del drama), como un género donde la dimensión de la acción

⁴ Cuando analicemos el uso del lenguaje en *Diciembre*, señalaremos que el uso de la palabra, el *logos* en esta obra, se distancia de su concepción racional y argumentativa a través de la exacerbación de sus características en el uso de la parodia y el grotesco, que astillan la confianza en el lenguaje como vía de argumentación racional y lo muestra como un vehículo de expresión de los estados de los sujetos. Pero a pesar de ello y, paradójicamente por esa razón, el *logos* sí puede transmitir la experiencia de fractura del sujeto debido al estado de crisis: el regreso ambivalente de un teatro de las ideas a través del discurso.

representada (la fábula) supedita y subordina los mecanismos de la representación. Esta lectura también nos resulta problemática en la medida que elide la pregunta por la constitución representacional del teatro, el arte que actúa en simultaneidad de producción y recepción, focalizando el análisis exclusivamente en su enunciación lingüística.

Es así como se constituyen dos posturas diametralmente opuestas en torno a la naturaleza de la forma dramática: una lectura clásica del drama que se inicia en la *Poética* de Aristóteles, donde se concluye que la acción representada es el elemento fundamental en la constitución de la tragedia, mientras que los mecanismos de representación son subsidiarios y subordinados a las exigencias que la ejecución de aquellos usos lingüísticos exigen. Y en segundo lugar, la lectura posdramática, que anula el estatuto privilegiado de la palabra reduciéndolo a un vehículo sígnico más, desjerarquizado y homogenizado a todas las posibilidades que el teatro permite en tanto arte escénico.

Tal como recién enunciamos, la lectura tradicional del tratado aristotélico no presta mayor atención al concepto de espectáculo, sustentándose en los famosos pasajes (que revisaremos a continuación) donde se le relega al último lugar dentro de las seis partes cualitativas de la tragedia. Creo que es fundamental, para aceptar la idea de una tragedia contemporánea, (dirección a la que apuntamos), entender la relación que ya desde la *Poética* se establece entre lo representado y la forma en que esto se representa. Para ello, tomaré el concepto de espectáculo que Luis Vaisman analiza en su artículo “Sobre el concepto de ‘espectáculo’ en el arte poética de Aristóteles”⁵.

El concepto de espectáculo (cuyo origen etimológico proviene del griego *opsis*, que significa ver), será fundamental para Vaisman porque permite “dilucidar la relación entre literatura y teatro en el *Arte Poética* de Aristóteles”. Sabemos que éste corresponde a una de las seis partes cualitativas de la tragedia⁶, a las que Aristóteles les otorga un orden de importancia,

⁵ Vaisman, Luis. *Sobre el concepto de ‘espectáculo’ en el arte poética de Aristóteles*. En Revista Chilena de Literatura, Universidad de Chile, 72, abril 2008. [Versión digital <http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/1389/1680>]

⁶ Recordemos que Aristóteles en el capítulo seis de su *Poética*, fija en seis las partes constituyentes de la tragedia. En primer lugar, los *medios* a través de los cuales la tragedia imita: la ELOCUCIÓN (la composición de los versos) y la MELOPEYA (la composición del canto que acompañaba la ejecución verbal), luego los *objetos* de la imitación: la FÁBULA (“la estructuración de los hechos”), los CARACTERES (“aquello que manifiesta la decisión, es decir, qué cosas (...) uno prefiere o evita) y el PENSAMIENTO (“decir lo implicado en la acción”), y finalmente el *modo* a través del cual imita: el ESPECTÁCULO. Este último según la lectura de Vaisman y las distintas traducciones que coteja, sería aquello que es *visto* por el

relegando a la *opsis* al último lugar. Debido a que ésta “es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores. Además, para el montaje de los espectáculos es más valioso el arte del que fabrica los trastos que el de los poetas”⁷. En base a esta afirmación, una larga tradición de lecturas sobre el tratado aristotélico, desde el siglo XVI en adelante, ha obliterado el concepto de espectáculo dentro de la discusión del fenómeno de la tragedia. Vaisman se hace cargo de las dificultades en torno a este concepto en Aristóteles, con el objeto esclarecer cuál es el vínculo entre la acción representada y los mecanismos materiales para su representación.

Para apreciar la “estrecha relación del espectáculo con el arte poética” (75), Vaisman regresa a la definición modal de las especies literarias, al recuperar la diferencia entre el modo presentativo y el narrativo a través de los cuales, éstas imitan la realidad: en el primero, los actuantes y operantes simultáneamente presentan las acciones que están imitando. En cambio en el segundo, es la voz narradora la que se transforma en “otro” y desde esa distancia nos presenta el mundo imitado. La particularidad de la tragedia, y por extensión del drama, recae en el modo presentativo de imitación, mientras que el modo narrativo es propio de la épica. En este contexto, la tragedia contaría un doble potencial: ya que “tiene la ventaja de ser visible en la lectura y en la representación” (1461^b, 15).

Se produce un choque entre la importancia que Aristóteles le atribuye a la fábula, la acción representada, y el modo de imitación que caracteriza a la tragedia: el espectáculo; la pugna entre lo representado y los mecanismos de representación. La fábula para Aristóteles, es “el alma” de la tragedia (1450^a, 35), y es definida como “la estructuración de los hechos, porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción” (1450^a, 15). La concentración de aquella acción representada, es fundamental para el objetivo de la tragedia: el efecto de catarsis, que se produce en la medida que el espectador/lector evidencie el vuelco de la felicidad y la desgracia del héroe trágico. El énfasis se pone en la estructuración de la fábula, dejando de lado la preocupación por los ‘trastos’, ya que una mejor tragedia será aquella donde se estructure mejor el desarrollo de la

espectador al momento de la representación, es decir, que no remite directamente al acto verbal del discurso y enunciación. Esto a diferencia de las otras cinco partes constituyentes que descansan en el lenguaje como su medio principal.

⁷ Todas las citas de la *Poética* de Aristóteles han sido extraídas de la traducción realizada por Valentín García Yebra. *Poética de Aristóteles*, ed. trilingüe (griego, latín, español). Madrid: Gredos, 1974. Por ende, cuando se cite esta obra, sólo señalaremos la columna y línea correspondientes.

acción representada. Vaisman, sin quitarle relevancia a la fábula, nos recuerda que junto a ello, “el poeta debe estar muy consciente de que el espectáculo pertenece al modo como el público recibirá la tragedia” (75), es decir, dentro de la definición del género, el modo de recepción se encuentra contenido, a pesar de que sea relegado al último lugar de importancia.

En síntesis, los *medios* de representación de la tragedia, es decir los medios que vehiculan significados, son la elocución del discurso junto a la melopeya. Mientras que el espectáculo es el mecanismo de representación, es decir un *modo* de presentar, y no un medio de representación. El *espectáculo* es la vía de comunicación sensorial, lo visto “con los ojos” (pleonasma que Vaisman aventura), concreción de la enunciación y de la música que son medios de representación de la acción/ fábula. Vaisman entiende la noción de opsis como “la cualidad modal de la tragedia en su materialización teatral” (81), en la medida que concluye que “el drama tiene no sólo como destino la escena, sino que ésta forma parte inseparable de su definición” (81). Y a través de esta afirmación, realiza el rescate de la dimensión del espectáculo que en general no tenía cabida en las reflexiones sobre la *Poética*.

Para entender la preponderancia de la fábula destacamos esta cita de Vaisman, que aclara el tipo de acciones representadas y su importancia:

Las acciones puramente espectaculares, es decir, mudas, carecen además de los fundamentos racionales –tan importantes para Aristóteles– que solamente pueden aportar el carácter y el pensamiento a través de la explicitación verbal de las motivaciones, las intenciones y los razonamientos que originan y explican esas acciones (82).

Esto se relaciona con lo afirmando anteriormente: que sólo la enunciación y la melopeya son vehículos de significado, las acciones que son sólo “espectaculares” carecen de espacio en una ‘buena’ tragedia. Entender la relación entre las acciones representadas y los mecanismos de representación, y las modificaciones que se producen en el vínculo que ambos establecen a través de las diversas manifestaciones del arte dramático, será de vital importancia para responder a la pregunta que motiva esta reflexión: ¿es posible hablar de una tragedia contemporánea? Por ende, nos interrogaremos por las variaciones que manifestaría el género desde sus orígenes en la Grecia clásica hasta nuestros tiempos; intentaremos establecer, algunas continuidades que le dan validez a la utilización del término para las nuevas creaciones. La postura con la que dialogaremos, elaborada por el teórico alemán Christoph Menke, surge de esta pregunta sobre la relación entre la acción representada y los mecanismos representacionales

para su materialización. La revisión de los presupuestos aristotélicos sirve como base en torno a la cual plantearemos las disyuntivas y diferencias que se expresan en las manifestaciones teatrales contemporáneas.

La concepción de la tragedia en Aristóteles supedita todo acto representacional a la ejecución del acto discursivo lingüístico que es su fundamento: la tragedia es ‘mejor mimesis’ de la realidad porque genera una inmediatez del objeto imitado a través del espectáculo⁸, inmediatez que se provoca ya que “los actos discursivos de los personajes están presentes ellos mismos en la obra del poeta, imitados por él” (82). La tragedia imita la acción de hablar, pone a los ‘personajes’ en escena realizando con inmediatez a la recepción del espectador los actos lingüísticos. Y esa enunciación lingüística, exige en su *modo* de recepción, una serie de materializaciones que los actores en escena representan, gestos y movimientos subordinados al acto lingüístico de las acciones operadas y ejecutadas.

De esta manera, los actos lingüísticos permiten la existencia del ‘personaje’ dramático: “Si el personaje no habla, está inactivo. Actuar es, pues, hablar. Un personaje actúa si y mientras habla” (85). Aristóteles anula la condición de vehículo sígnico del cuerpo del actor, en su materialidad corporal y en su ejecución. Estas características se evidencian en la medida que la densidad del tono y de la voz, la contextura, la delicadeza o violencia en la gestualidad, modifica y define la interpretación y recepción de un personaje. Esta perspectiva se comprende en la medida que surge ligada a las condiciones materiales de recepción de la tragedia ática, las que eran diametralmente distintas a la percepción de nuestro siglo⁹. En este contexto, Vaisman concluye que a pesar de la necesidad de la representación como medio vehiculante fundamental para la realización material de las acciones representadas, como forma de visibilización de los actos verbales de los actores, esa dimensión representacional “no obstante su fuerza y atractivo propios, debe idealmente supeditarse a la acción verbal” (86). Es decir, los mecanismos de

⁸ Es interesante reparar en el hecho de que también Lehmann, aunque con alcances muy distintos, rescate del arte dramático (adherido el sufijo pos) la simultaneidad de la producción y de la recepción como el elemento que lo define y caracteriza frente a las otras artes. Será esta idea el vaso comunicante entre ambas poéticas que parecen tan disímiles.

⁹ En torno a este tema Vaisman afirma que : “Así, aún cuando las condiciones físicas de la representación en la Grecia clásica no favorecían interacciones no verbales –tanto porque el público se encuentra situado a considerable distancia de los actores y tan a plena luz como ellos, como porque los mismos actores se encuentran bastante restringidos para utilizar expresiones faciales y gestos corporales por el uso de voluminosos trajes, máscaras, altos peinados y coturnos–, no por eso desaparece todo recurso actoral a la kinésica y la proxémica”. Vaisman, L. "Dramaturgia, teoría y escena teatral". Revista electrónica *Cyberhumanitatis*, 29, verano 2004,[Versión digital <http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/>]

escenificación y representación, emergen como condición de los actos verbales y como necesidad material de visibilización de la acción representada: lo representado supedita y subordina a lo representacional. Destacamos esta conclusión, ya que nos servirá como punto de partida para entender la teoría de la tragedia de la representación de Christoph Menke, que presentaremos más adelante.

En la reflexión de Vaisman se percibe ese ‘temor’ por la libertad del cuerpo del actor y por la posibilidad de interpretación que éste le otorga a la discursividad del texto. Tal como lo plantea sin ironías, existe el temor que el teatro se abandone al “(des)criterio del actor” (87) (cabe destacar la nula mención a la figura y al rol del director teatral). De esta manera, la lectura vaismaniana de Aristóteles confía en que el modo presentativo o dramático dispone en su textualidad de “una visibilidad” (87) que puede ser satisfecha por ‘la visión imaginaria’ de la lectura, en la medida que como lectores podemos completar de manera ‘sencilla’ la materialización de esos actos verbales propios del desarrollo de la acción dramática. Este punto es fundamental para nuestro análisis, ya que esta visión limita la dimensión representacional a las exigencias mínimas de realización.

A pesar de lo anterior, volver la mirada a Aristóteles, nos permite primero, entender que la dimensión representacional está contenida en la definición de tragedia. Pero al mismo tiempo nos lleva a plantearnos dudas acerca de la supeditación de la dimensión representacional bajo el alero de la acción representada. Tal como veremos a continuación, el teatro contemporáneo se sustenta en la autonomía de los medios representacionales, que entran en ‘pugna agonal’ con el discurso representado. Volver a la mirada aristotélica, implica revalorizar al teatro en su dimensión discursiva, volver a poner la mirada sobre los actores que en escena ejecutan sus propios actos verbales. Ese regreso nos parece necesario para volver a insertar al teatro en la arena de los conflictos políticos y sociales. Sin embargo no podemos obliterar la dimensión representacional; creemos que la pregunta por el ejercicio de la representación y su vínculo con la realidad material, es una constante en las nuevas manifestaciones teatrales. Y esa fisura, el roce que se provoca entre la acción representada y sus mecanismos de representación es lo que sustenta la posibilidad de una tragedia contemporánea.

En ese regreso a la dimensión discursiva, a la exposición a través del discurso de los conflictos sociales y políticos, se puede inscribir el teatro de Guillermo Calderón, en la medida que se evidencia una nueva confianza en el *logos*, donde éste se concibe como vehículo comunicante de la experiencia crítica que viven los sujetos contemporáneos. Junto a ello, en la

pregunta la pugna entre las formas de representar y lo representado, se inscribe la reflexión teórica de Christoph Menke, en su obra *La actualidad de la tragedia. Ensayo sobre juicio y representación*. Ambas líneas, la creación en Calderón y la teórica en Menke, apuntan a volver a preguntarse por la construcción de la fábula, del discurso que la obra dramática pone en tensión, contrastándola con los mecanismos representacionales de los que nuestra época nos ha provisto; es decir, insertar los avances multimediales en contraste con ese discurso lingüístico que sustenta el conflicto de la tragedia.

En la lectura de Menke sobre la tragedia, los mecanismos de representación se emancipan y entran en conflicto con la acción representada: los mecanismos representacionales de la escena teatral y sus convenciones entran en pugna con el discurso representado de los actores/operantes.

La reflexión de Christoph Menke se origina en torno a la pregunta por la vigencia, actualidad o valor en el presente del concepto de tragedia. Este planteamiento surge en contraste a la idea de que estamos en una época post-trágica, es decir, donde el fenómeno de la tragedia ha perdido valor, en la medida que no es capaz de transmitir un conocimiento o aprendizaje sobre la praxis real de los espectadores. Es decir, donde se clausura la posibilidad de que el arte pueda expresar los conflictos del seno de lo social, y por ende, donde no existe la posibilidad de aprendizaje por parte del espectador.

Para quienes aún confían en un proyecto moderno, donde la razón, la historia y la filosofía han resuelto las contradicciones inherentes en la existencia de la humanidad, la tragedia ha perdido su efecto: exhibir esas contradicciones a través de la ironía trágica de la acción representada. Se entiende por ironía trágica de la acción, el proceso que desarrolla el personaje cuando se propone conseguir un objetivo a través de su acción, pero donde las consecuencias de aquel accionar lo llevan al destino contrario: a la desgracia. En ese vuelco, en esa acción que no lleva al puerto deseado, se contiene la ironía trágica.

En esta medida, y revocando aquella tesis, Menke plantea que en nuestra época sigue vigente el efecto de la tragedia en la praxis¹⁰ real, es decir, que la tragedia moderna puede transmitir un contenido experiencial. El autor plantea que la subsistencia de la ironía trágica, entendida en su concepción romántica como figura de la reflexión (forma de distanciamiento del espectador sobre lo representado), se debe a la posibilidad de que como individuos podamos ejercer un juicio crítico sobre la normatividad que rige nuestra praxis; es decir, a través de la

¹⁰ Praxis aquí es entendida como la realidad material experimentada y padecida por los sujetos.

acción representada podamos problematizar nuestro propio actuar concreto y real en la vida al margen de la ficción. Menke afirma que, para lograr la experiencia trágica, es imprescindible que la tragedia sea representada en escena, es decir, que consiga actualidad estética a través de su representación, llevada a cabo por actores y materiales de la escena. En este contexto, el autor dialoga con dos corrientes teóricas en torno a la tragedia: el modelo clásico frente al modelo moderno de la tragedia.

Ya hemos expuesto la lectura aristotélica correspondiente al modelo clásico, según la cual, la acción representada en tanto enunciación lingüística exige un modo de representación, el que recibe el nombre de espectáculo. De esta manera, la representación está supeditada a los requerimientos que la visibilización y materialización de los actos verbales exige. La dimensión estética por ende, se considera una forma bella que visibiliza la acción representada.

En cambio, en el modelo moderno propuesto por el romanticismo alemán temprano, y particularmente por Friedrich Schlegel, la acción representada se pone en tensión con los mecanismos de representación, en la medida que esta segunda dimensión aparece como un juego teatral; el acontecer teatral se concibe únicamente como un fenómeno que se da sobre el escenario, y no en la mera lectura. Por ende, la acción trágica sólo adquiere sentido en la medida que es representada en escena. Según este modelo, la dimensión estética se presenta como *juego teatral* porque se exhiben conscientemente, es decir se evidencian y explicitan, los mecanismos y convenciones de la representación. Al realizar el ejercicio de puesta en escena de los propios mecanismos de representación, la tragedia moderna pone en duda la posibilidad de que el espectador pueda conseguir un aprendizaje a través de la acción representada, dicho de otra manera, suspende y disuelve la posibilidad de un conocimiento o aprendizaje a través de la praxis representada. Por ende, la dimensión representacional supera toda esperanza de que la acción representada pueda modificar la praxis real a través del teatro; el espectador no puede aspirar a aprehender un conocimiento que le permita resolver los conflictos inscritos en la vida social y política. A pesar de ello, la dimensión estética exige una acción reflexiva por parte del espectador, en tanto debe analizar el devenir de la ironía del juego o de la representación, el cruce entre la materialidad escénica y la acción representada. Por ende, en el modelo moderno la ironía trágica se entiende como una *figura de reflexión*, en oposición al modelo clásico, que la entiende como una *figura de acción* (Cfr. Menke, 79-84).

La experiencia de lo estético en el paradigma moderno se presenta como una acción que despliega la libertad del juego: la tragedia moderna expone los mecanismos artificiosos de la

construcción representadora, y por ende, anula la ilusión mimética, el modelo de la ‘cuarta pared’, generando un distanciamiento en la percepción del receptor quien evidencia de manera explícita la dimensión representacional de obra dramática. De esta manera, Menke concluye que la propia tragedia dispone de la fuerza para la anulación de su propio componente trágico: la acción representada se desarticula en la medida que visualizamos los artificios que son necesarios para llevarla a cabo.

En síntesis, Menke plantea que el fenómeno de la tragedia moderna resulta de la pugna, de la lucha agonal entre dos dimensiones: la ironía trágica de la acción frente al acto de representación, es decir, la pugna entre la praxis y lo estético; relación agonal en la medida que cada dimensión se produce como fundamento y como contrario de la otra simultáneamente. (Cfr. Menke, 144). Cada uno de los modelos sintetizados por Menke, plantea el predominio de una de estas dimensiones: lo que marca el paso del modelo clásico al modelo moderno es que en el primero la ironía trágica actúa como figura de la acción: el vuelco de la felicidad a la desgracia proviene de la estructuración de la fábula representada. En cambio, en el segundo modelo, la ironía trágica corresponde a una figura de la *reflexión*, en la medida que se produce un choque entre la forma de representación exhibida de manera consciente, enfrentado a la acción representada.

Menke sintetiza el choque entre ambas posturas, proponiendo el concepto de *tragedia de la representación*: entiende la tragedia como un meta-arte, ya que pone en tensión los límites entre arte y realidad, entre la dimensión estética y la praxis. Frente a la pregunta sobre el rol del teatro en la era contemporánea, y en especial de la tragedia, en la medida de que se ha perdido la confianza en un praxis racional y lógica, la creencia en el rol imitador de la representación ha perdido todo fundamento. La tragedia de la representación, al exhibir los mecanismos del artificio y de la convención representacional, propone el fracaso de un contenido experiencial de la tragedia; de un aprendizaje que permita a través de la representación de una acción problemática, exhibir las oposiciones de los conflictos no resueltos de la sociedad. Y en la medida que se suspende la praxis, aparece o deviene la tragedia estética, en el momento en que evidenciamos una paradoja en la constitución del ejercicio representacional. Frente a la promesa moderna de una praxis post-trágica, la tragedia moderna responde exhibiendo la experiencia de la *impotencia de la representación*, es decir, la impotencia de una modificación de la praxis social, en que la representación de una acción conflictiva pueda contribuir a solucionar la disyuntiva que ella propone inmersa en un conflicto social o político de la realidad. El

acontecimiento trágico en esta metatragedia consiste en la lucha entre la praxis normativa y la representación teatral. Cabe destacar que el reconocimiento de esta pugna, exige un trabajo activo por parte del espectador, y ahí radica la nueva confianza en el discurso, en la medida que el receptor debe percibir el roce entre ambas dimensiones de la práctica teatral, y en base a ese desajuste, cuestionar la relación entre lo real y la ficción, alcanzando la tragedia su condición metareflexiva.

De esa manera, Menke propone una serie de posibilidades a través de las cuales el modelo moderno de la tragedia puede representar y aclarar las relaciones entre la representación y su contrario –la praxis–.¹¹ Éstas consisten en intentar anular la oposición entre ambas dimensiones: entender la praxis como representación o transformar la praxis en representación. En este sentido, la ambigüación de ambas dimensiones, la confusión y el borronamiento de la diferencia entre praxis y representación, perdida ya la confianza en la modificación de la praxis real, sí permitiría problematizar la concepción sobre lo real, evidenciando que frente a esa pérdida positivista y racional en la confianza de la representación, emerge una praxis que se reconoce como representacional, donde lo real y la representación parasitan en un mundo en crisis. Asirse a la representación, asumiendo su origen artificioso, aparece como la única posibilidad frente a la desolada praxis social, donde todo proyecto de sociedad se torna imposible.

La tragedia de la representación exhibe a sujetos instalados en un estado de crisis, donde los valores que permitían la constitución de sus identidades han perdido su capacidad de integración social y colectiva y, debido a esa carencia, los sujetos se ven movidos a la construcción de situaciones o ámbitos sociales que ellos mismos reconocen como ficcionales¹². Los sujetos exhiben en escena los mecanismos de constitución de los espacios sociales identitarios en base a los cuales se construye la socialización, los protagonistas se ven

¹¹ El autor elige tres obras contemporáneas paradigmáticas que responden a estas inquietudes y que por ello las nominaliza bajo la forma de tragedia de la representación: *Fin de Partida* de Samuel Beckett, *Filoctetes* de Heiner Müller e *Ítaca* de Botho Strauss. Suma a ello, el análisis de *Hamlet*, como el referente paradigmático anterior.

¹² A éstos nosotros los llamaremos *espacios representacionales*, en la medida que poseen una serie de coordenadas no sólo físicas y espaciales, sino que también asociadas a actitudes y roles característicos, tal como en el espacio de representación de la escena teatral los sujetos construyen *espacios representacionales* otros, en los cuales asumen un rol y un deber agencial/actoral (y una consciencia de ese rol representacional), una gestualidad y un movimiento. El concepto remite a una condición metateatral de la construcción de la identidad y junto a ello, una conciencia de la artificiosidad de esos espacios. Aventuramos al uso de esta categoría, a modo de ‘corolario’ de la teoría de la *tragedia de la representación* que Menke plantea.

movilizados a participar/crear estos *espacios representacionales* que reconocen como tales, es decir, como construcciones discursivas que pretenden darle sentido a la praxis abyecta en la que se ven sumergidos.

A través de su actuación y de su discurso desestabilizan la realidad representada, espejeándola como reflejo de una praxis-representacional, una praxis contaminada de espacios ficcionales, donde el rol de cada uno de ellos se exhibe en autoconciencia: por un lado, padecen la necesidad de asirse a estos espacios, y por otra, son conscientes de su participación y del rol que cumplen en ellos. Ese doble filo, el choque de la acción representada (el estado abyecto crítico que representa) frente a los mecanismos de representación, y la inscripción del sujeto en medio de esa situación, nos permitirá plantear que el fenómeno de la tragedia tiene vigencia en las prácticas teatrales contemporáneas, en la medida que el sustrato lingüístico y discursivo del teatro, se resignifica a través de nuevos tratamientos y disposiciones en relación con los nuevos mecanismos de representación. La *tragedia de la representación* restituye el valor que el discurso posee. Aunque éste se ponga constantemente en jaque, se constituye a pesar de ello como una posibilidad de expresar los conflictos sociales y políticos, que se desestabilizan por las formas de representación que constantemente buscan su invalidación.

El recorrido realizado hasta aquí nos permitirá analizar *Diciembre* en el siguiente capítulo, donde comprobaremos que es posible hablar de una renovación y actualización contemporánea del género de la tragedia, en la medida que ésta exhibe la pugna de dos modelos teatrales: el discurso y la representación, y esa puesta en jaque, implica la exhibición del lugar del individuo inmerso en la sociedad contemporánea, donde la palabra nuevamente recupera el estatuto privilegiado como vía de exhibición de los conflictos sociales. El discurso aparece en la dramaturgia contemporánea y en esta tragedia de la representación como necesidad de un regreso a la naturaleza dramática como espacio de diálogo, de confrontación presencial y simultánea, con la praxis real, con los conflictos que traspasan la ficción y moldean el devenir histórico, político y social.





II. DICIEMBRE, DE GUILLERMO CALDERÓN

II.1. APROXIMACIONES A UNA POÉTICA AUTORIAL DE GUILLERMO CALDERÓN

Si tuviéramos que definir una pregunta que aparezca en toda la creación dramática de Guillermo Calderón¹³, esta es sin duda la relación entre la representación, fenómeno básico que sustenta el hecho teatral, y la vida real; en qué medida se vuelve problemático que el teatro, entendido como arte de la representación, pueda llevar a escena los conflictos sociales y políticos de la vida real. Esa pregunta se ha materializado en cuatro creaciones dramáticas de la mano de dos compañías distintas: *Neva* (2006) y *Diciembre* (2008) junto a la compañía *Teatro en Blanco*; *Clase* (2008) y *Villa + Discurso*, con la compañía *Teatro La Playa* (llamada *Agrupación La Reina de Conchalí* en el montaje de *Clase*). Un hecho que identifica el quehacer teatral de Calderón, es el cruce entre su rol como dramaturgo y director de sus creaciones¹⁴.

La compañía *Teatro en Blanco* surge, según palabras del propio Calderón¹⁵, como la concreción de un proyecto generacional que unifica la necesidad de generar un teatro donde la

¹³ Guillermo Calderón (1971) es uno de los autores chilenos de mayor renombre dentro de los últimos diez años en la escena teatral local. Egresado de Licenciatura en Arte con Mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile en 1993. Realizó estudios en los programas de magister (MFA) del Actor's Studio y el New School for Social Research en Nueva York entre 1997 y 1998. Además, en Dell'Arte School of Physical Theater en California, en la Scuola Internazionale dell'Attore Comico de Italia y un Master of Arts in Liberal Studies con mención en Estudios de Cine en la Universidad de New York. Luego de desempeñarse como actor, dirigió una serie de clásicos, hasta que recién en el año 2006 debuta como dramaturgo y director, al montar *Neva*, obra que se ha presentado en más de veinticinco países, llegando incluso a participar en el Chekhov Festival en Moscú. El año 2009 realizó una residencia en el Royal Court Theatre en Londres, donde se gesta su último trabajo: *Villa + Discurso* (2010). Prontamente montará *Beben*, trabajo realizado durante su permanencia en el Schauspielhaus de Düsseldorf, Alemania. *Diciembre*, la obra que nos convoca en este trabajo, fue alabada en el *Under the Radar Festival*, en Nueva York, festival que recoge las propuestas emergentes del teatro mundial.

¹⁴ Fenómeno que ha sido identificado por Cristián Opazo, como una marca de las nuevas generaciones de dramaturgos chilenos; en *Pedagogías letales, Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Editorial Cuarto Propio, 2011. Frente a la escasa publicación de textos teórico-críticos sobre la dramaturgia nacional reciente, el trabajo de Opazo marca un hito en la comprensión de un nuevo momento de la escena chilena.

¹⁵ Ver la entrevista realizada por Catalina Forttes, con motivo de la gira de *Diciembre* en Estados Unidos: *Guillermo Calderón en conversación: "Chile como nación puede acabarse"*, publicada en la revista

principal preocupación sea la exposición y problematización de los conflictos políticos a través de un tratamiento explícito. Esta forma de teatro político reacciona contra la tendencia general que según Calderón predominó en los años noventa en nuestro país; la que encabezada por la figura paradigmática de Alfredo Castro, puso el acento en la complejidad semiótica de la escena y de los múltiples códigos significantes que en ella convergen, volviendo hermético y crítico el mensaje transmitido. Calderón afirma que los cuatro actores que componen la compañía (Jorge Becker, Trinidad González, Paula Zúñiga y el propio Calderón) habían experimentado “un proceso de aprendizaje sobre cómo hacer teatro y ahora se trataba más de averiguar qué decir con el teatro”. En esa búsqueda del *qué decir* aparecen los ejes que transitan en sus creaciones dramáticas: la pregunta por el rol político del teatro, la conformación de la nación chilena, el impacto de la educación dictatorial y el contraste con las nuevas generaciones de la transición; la pregunta por la ejercicio de la memoria.

En *Neva* (2006) el conflicto se produce en el choque de tres actores que, situados en la Rusia de comienzos de siglo XX, ensayan infructuosamente *El Jardín de los cerezos* de Chejov, mientras afuera se produce el Domingo Sangriento¹⁶. A través de este conflicto se instalan preguntas sobre el rol del actor enfrentado a su conciencia representadora, la imposibilidad de llevar a escena los conflictos sociales y políticos de la vida real, y el conflicto que se produce entre el ejercicio de representar frente a la violencia de la realidad social. En *Clase* (2008), se muestra el enfrentamiento entre dos generaciones de la historia de nuestro país, representados sintomáticamente en la figura de un profesor educado en dictadura frente a su alumna nacida en el proceso de regreso a la democracia. Ambos se encuentran solos en la sala de clases, ya que sus compañeros han decidido sumarse a las movilizaciones sociales en las calles, exigiendo reformas en la educación pública. Esta obra es situada en el contexto de la llamada ‘revolución pingüina’ del año 2006 en nuestro país. La contraposición profesor/alumna actúa por extensión como el choque de dos visiones antitéticas sobre la vida situadas en dos procesos sociales que entran en conflicto: el profesor acarrea el discurso del pasado, las huellas y heridas de un proyecto socialista truncado por la hegemonía militar y, en el caso de la alumna, se expresa una simbiosis entre un discurso orientalista desde la mirada occidental, donde el llamado a la liberación y la búsqueda de una ‘paz interior’ se realiza de manera superficial y como una negación a los

Mester, 39, 2010. Universidad de California, Los Angeles. [Versión digital <http://escholarship.org/uc/item/22x9x219>].

¹⁶ El 22 de enero de 1905, la Guardia Imperial Rusa disparó a quemarropa a doscientos mil manifestantes que se reunieron en las puertas del Palacio de Invierno, residencia del zar Nicolás II.

conflictos reales del seno de lo social; como una vía escapista sobre lo real. Cabe señalar que *Neva*, *Clase* y *Diciembre*, han sido consideradas por el autor como una trilogía. A pesar de que a simple vista no existe una relación argumental ni temática entre ellas, sí se puede observar una continuidad en la exhibición de escenarios sociales donde el contexto de crisis político e institucional se expresa a través de la dimensión de lo privado, además del reconocimiento de un uso del lenguaje dramático y escénico que configura la poética autorial de Calderón. En palabras de Cristián Opazo, teórico de narrativa y dramaturgia chilena contemporánea, esta disyuntiva trasunta a las tres producciones dramáticas de Calderón, en la medida que éstas “problematizan la relación entre interior (orden cultural) y exterior (crisis): sala de teatro / vía pública (*Neva*), aula de clases / revuelta callejera (*Clase*), y comedor del hogar nacionalista y burgués / escamaruzas bélicas en la frontera chilena (*Diciembre*)” (Opazo, Nota 2, 106-107).

Siguiendo esa línea, la poética de Calderón construye espacios sociales problemáticos posicionados desde las consecuencias íntimas y domésticas que las coyunturas políticas y sociales delimitan y posibilitan. En *Neva* el poder y el rol de la representación se pone en jaque enfrentado al conflicto civil externo y en *Diciembre*, se sitúa la fractura de la identidad de los sujetos reunidos en torno a la celebración navideña, en el contexto de una futura guerra entre Chile y Perú que se desarrolla en el norte de nuestro país. De esta manera, el espacio interior es el que actúa como expresión sintomática de la violencia del exterior. El diálogo doméstico y la cotidianeidad puesta en jaque, serán las herramientas a través de las cuales se exhibirá la escisión del sujeto contemporáneo.

Finalmente, *Villa + Discurso* (2010), dos obras presentadas sucesivamente, se destacan por indagar en la pregunta acerca del ejercicio de la memoria. En la primera de ellas, el conflicto se suscita por el destino de Villa Grimaldi (conocido como Cuartel Terranova durante la dictadura militar, fue un centro de detención y tortura). Tres mujeres han sido seleccionadas como parte de la comisión ‘especial’ que debe elegir entre dos posibilidades para intervenir ese espacio como acto de rememoración por los hechos allí ocurridos. La primera idea surge motivada por un afán mimético y espectacular; se busca reconstruir la casa de tortura imitándola a cabalidad, con el objeto de que los visitantes experimenten a través de la representación realista una experiencia que busque reiterar el efecto original; es decir, se pone en tensión el efecto de la representación y la posibilidad de transmitir esa experiencia del horror. Por otro lado, la segunda opción implica construir un museo de arte contemporáneo que a través de la instalación de obras de arte, estetice el dolor y el trauma expurgando a aquellos que lo visiten.

La decisión se desestabilizará cuando a través del diálogo entre las protagonistas, se den cuenta de la razón que las vincula como parte de aquella comisión: las tres nacieron producto de una violación ocurrida en ese lugar de detención y tortura; el horror se vuelca sobre el espacio íntimo y cruza la representación, problematizando su relación con la vida real.

Discurso por otro lado actúa como un ejercicio de ficcionalización histórica, ya que recrea el último discurso de Michelle Bachelet antes de dejar el cargo de presidenta de la república. En el monólogo realizado en forma coral por las tres actrices, rondan los fantasmas producidos por la tortura (que ella en la vida pública nunca confirmó), se problematiza su rol de mujer en la arena política, y se expone una mirada crítica sobre los gobiernos de la transición. Un elemento fundamental en estas dos obras, es que no se montan en salas de teatro convencionales, sino que en ex centros de detención y tortura (de hecho se montó en Villa Grimaldi mismo, en Londres 38, y en la casa de Memoria José Domingo Cañas). Por ende, la fricción entre realidad y representación se vuelve más contradictoria en tanto el lugar real donde ocurre la representación posee una carga histórica-experiencial por sí misma que choca con la realidad representada.

En *Diciembre* (2008) somos transportados a un futuro ficcional, al año 2014, e instalados en un momento de crisis de la nación chilena: una guerra contra el Perú. Ese juego temporal sin duda ejecuta un ejercicio de espejo: refleja el pasado de la Guerra del Pacífico, hurgando desde la ficción en la memoria histórica y bélica de nuestro país. La identidad, la definición de uno en oposición al otro, el rechazo o aceptación de la diferencia, rondarán como interrogantes teniendo que ser resueltas en la urgencia que la guerra implica.

En este contexto del futuro que habla del pasado – temporalidad especular – se instala la intimidad y la vida cotidiana de tres hermanos. Jorge, el menor de ellos, regresa la noche de Navidad luego de un año en el flanco de batalla en Perú. Trinidad y Paula, sus hermanas mellizas, lo reciben compartiendo la cena navideña en torno a la mesa iluminada de verde y rojo, acompañada de canciones navideñas tipologizadas por la publicidad retail. El conflicto surge en la medida que nos enteramos de un plan elaborado por Trinidad para que su hermano no regrese a la guerra, sino que parta al frente revolucionario del sur liderado por los mapuches. Por el contrario, Paula defiende la postura opuesta: anima a su hermano a volver a la batalla, defendiendo su rol combativo como la concreción de los valores que la pertenencia a la nación exige.

El conflicto se polariza en la defensa de los valores que sustentan cada posibilidad de acción, a través de la exacerbación de un discurso cargado de hilaridad y de la pérdida de las marcas lógico causales. En ese contexto, la noche de navidad opera como momento de fractura, en que estos sujetos exhiben las consecuencias del estado de crisis que la guerra ha provocado y de qué manera las formas de aprehender la realidad se han visto modificadas. Si por un lado las hermanas pretenden modelizar la conducta de Jorge, éste, motivado por Trinidad, recuerda que adherió inicialmente a un proyecto de subversión de la estructura de poder, al proponerse como objetivo robar un fusil y partir al sur junto al frente revolucionario. De regreso en la ciudad, Jorge revela que ese proyecto es truncado por la nueva experiencia vital que ha padecido en la zona de combate. Podríamos pensar, en primera instancia, que la guerra lo ha transformado debido a la exigencia militar y a la imposición violenta del poder que todo ejercicio de ese tipo poseería en su definición, la cosificación del cuerpo como instrumento de batalla y la alienación a un poder totalizante. Pero la construcción en torno a la guerra en *Diciembre* escapa a esta visión tradicional, ya que el espacio militar aparecerá imaginado/representado desde una posición totalmente nueva: como la construcción de un espacio identitario de encuentro con el otro a través de la resignificación de la afectividad masculina, proceso que emana como consecuencia del estado de crisis político en que se sitúa el desarrollo de la acción.

La estructura dramática de la acción en *Diciembre* se constituye por diálogos breves que se desarrollan aleatoriamente entre los personajes. El movimiento espacial en el escenario es casi inexistente: la acción transcurre en torno a la mesa navideña que ha reunido a los tres hermanos. Los recursos escénicos se reducen a una mesa rodeada de sillas, luces navideñas y un notebook desde donde proviene la música. La cena de navidad se ve interrumpida por tres personajes (Tía Yuli, María y Tío León) representados por los mismos tres actores. En primer lugar aparece Tía Yuli, una mujer de ademanes grotescos que viene a saludar a su sobrino de paso por la ciudad y que al mismo tiempo le informa a Trinidad que su plan de fuga no podrá ejecutarse como ella calculaba, ya que Tío León, su esposo, se ha arrepentido de cooperar en la huida. En un segundo momento aparece María, la antigua pareja de Jorge que aún espera poder contar con su amor. Finalmente, el propio Tío León aparece en casa renunciando al plan de escape debido a los temores de enfrentarse al poder de la nación y a las directas consecuencias de cooperar en la traición a la patria. Estos tres personajes tienen sólo una aparición durante todo el drama y sus intervenciones dilatan el enfrentamiento de las posturas que cada uno de los hermanos defiende, segmentando el desarrollo de la acción. Además, complementan el panorama de crisis

representado. Tía Yuli y León exhiben el discurso generacional de la huella de la dictadura, mientras que en el caso de María se muestra la configuración de lo femenino en la ciudad inmersa en el conflicto bélico.

Situados en este escenario, Calderón elabora una concepción problemática de la vida real, donde los sujetos deben reaccionar al estado de crisis que vive el país en guerra. Visualizamos entonces que el espacio de lo real representado, es decir, la forma real que origina la representación, se muestra como un mundo donde los valores de la racionalidad se ponen en tela de juicio. Esto quiere decir que las certezas sobre la vida real se desdibujan para estos sujetos y producto de aquel desarraigo, éstos se ven movilizados a construir/participar de nuevos espacios identitarios: la guerra y el embarazo. Analizaremos en qué medida podemos catalogar a estos *espacios representacionales*¹⁷, como tensionadores de los límites entre lo real y la ficción; donde lo segundo contamina las certezas de la configuración de lo real, a través de los mecanismos representacionales que el arte teatral provee y que son insertados en las prácticas sociales cotidianas. Es decir, los sujetos en desarraigo optan por el padecimiento de construcciones que reconocen como artificiosas, pero que al mismo tiempo le otorgan sentido a su existencia como única vía de construcción identitaria. Tanto Jorge, quien vuelve de la zona de combate, como sus hermanas que lo esperan en la ciudad, se nos presentan como sujetos en crisis que se involucran en espacios representacionales, donde los conflictos de la vida real, la desolación por el estado bélico, la necesidad de una idea matriz que acoja y dé sentido a la experiencia vital, los moviliza a la creación o pertenencia a espacios o actos de representación.

La guerra deviene como un espacio representacional donde aparece la figura del profeta, como figura agencial de salvación; mientras que en la ciudad de Santiago, las mujeres también se ven movidas a la creación de un embarazo, asumido como un proyecto de continuidad que les otorgue la seguridad de la que carecen. La *tragedia de la representación* opera en la medida que Jorge, Trinidad y Paula, actúan por extensión, como figuras del padecimiento de las ideas agónicas de la nación y las consecuencias radicales de ese modelo nacionalista que ha derrumbado la posibilidad de constituir identidades sociales colectivas. El conflicto de ambas posturas antagónicas recae en el agón discursivo: la palabra se convierte en la única vía de expresión del estado desolado de la sociedad. Con ello, *Diciembre* realiza un ejercicio de regreso al discurso, tal como hemos señalado en el primer capítulo. En un medio teatral donde la

¹⁷ Concepto que proponemos en este trabajo, a modo de ‘corolario’ de la teoría de la tragedia de la representación que Menke plantea. Confróntese la nota 12 del primer capítulo.

espectacularidad se desata en la búsqueda de lo nuevo, la dramaturgia de Calderón restituye la confianza en un lenguaje que vehicula la fractura de una sociedad donde la pugna nacionalista continúa delimitando la relación con el otro.

El uso de la palabra, en esta obra, posee características particulares, ya que no evidenciamos el regreso a una lógica causal y discursiva, sino que nos enfrentamos a un lenguaje fragmentado: repeticiones de la información, aseveraciones breves, vacíos y digresiones son la tónica en la forma de comunicación entre los personajes. El lenguaje entrecortado transmite una sensación de tensión en el desarrollo de la acción, en la medida que los temas se entrecruzan y no llegan a buen puerto. La falta de progreso argumental, exagera la condición discontinua de las conversaciones coloquiales y actúa como evidencia de la fractura del espacio doméstico y el fracaso de la comunicación con el otro. Esta detención en la coloquialidad por parte del autor busca urgir en los mecanismos de relación propios de los espacios domésticos, ya que como hemos mencionado, éstos reflejan y problematizan los procesos sociales coyunturales del exterior.

El siguiente análisis está organizado en dos grandes temas relacionados entre sí que transitan a lo largo de la obra y que nos permitirán catalogarla como una *tragedia de la representación*. En primer lugar, analizaremos la configuración de la identidad nacional chilena, cuyo proceso de constitución se sustenta en la oposición dicotómica frente al sujeto extranjero, al que se le vincula con los valores opuestos al proceso de modernización instaurado por el poder central. En segundo lugar, veremos cómo se problematiza la relación entre la representación y la vida real, cómo la primera contamina y se aloja en la segunda, desdibujando las certezas que configurarían la praxis real. Plantearemos que en este proceso aparecen espacios que, dotados de características representacionales, son contruidos/padecidos por los sujetos en respuesta al contexto de crisis en el que se sitúan.

II. 2. UNO Y OTRO: CONFIGURACIÓN DE LA IDENTIDAD NACIONAL CHILENA EN EL CONTEXTO BÉLICO.

Paula: (...) Vamos a ganar.

Trinidad: ¿Y cuándo?

Paula: Perdóname Trinidad, pero ellos empezaron cuando bombardearon Chuquicamata.

Trinidad: ¿Cuándo?

Paula: Ellos empezaron.

Trinidad: Ellos. ¿Quiénes son ellos? ¿Todos ellos?

Paula: Sí, todos ellos.

Trinidad: No, Paula. Fueron cuatro pilotos.

Paula: Sí. Pero lo hicieron por todo su país. Por dos países.

Trinidad: No. Fueron cuatro personas.

Paula: Bueno, ¿y el odio?

Trinidad: ¿Qué odio?

Paula: Todos ellos nos odian.

Trinidad: No. Un par de generales empezaron la guerra y el odio es algo que nos metieron después.¹⁸

Anderson en su trabajo titulado *Comunidades imaginarias*¹⁹ realiza un recorrido teórico a través del que se pregunta por el origen del concepto de nación. Para resolver esta interrogante, plantea como base que “el nacionalismo debe entenderse alineándolo, no con ideologías políticas conscientes, sino con los grandes sistemas culturales que lo precedieron, de donde surgió por oposición” (30). Por esta razón, plantea una continuidad entre las matrices de sentido que la religión forjó, las que en su agonía habrían posibilitado la germinación de las bases de una nueva

¹⁸ El texto dramático *Diciembre* no se encuentra publicado en nuestro país, sino que circula por medios virtuales en versión digital. Por esa razón no hemos consignado el número de página al momento de citar la obra. Cabe mencionar que Opazo ha manifestado que esta precariedad en la edición y publicación de textos es una generalidad en las nuevas generaciones dramaturgos chilenos (Opazo, Nota 8, 6)

¹⁹ Anderson, Benedict. *Comunidades Imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

identidad que la idea moderna de nación sustenta, a través del surgimiento de los estados nacionales.

La lengua y los textos sagrados habrían sido el sustento para generar una comunidad religiosa que se articulaba en torno a aquella palabra sacra que determinaba las creencias y junto a ello las conductas sociales. Esa escritura adquiriría el valor de verdad, lo que implicaba que cada religión se considerara legítima en sí misma y se erigiera poseedora de esa verdad. Aquella identificación marcaría el inicio del reconocimiento de una comunidad identitaria que se enfrenta a una otredad de la que se diferencia. La influencia de la Reforma y los conflictos políticos de aquella coyuntura histórica, provocaron la desestimación de esa verdad universal que la religión proporcionaba, generando incertidumbres que se manifestarían en la angustia de la finitud y de la volatilidad de la vida (Cfr. Anderson, 30). En esa misma dirección, la nación actuaría como ese espacio de parapetación de la soledad del individuo, que reafirma su yo al inscribirlo en la pugna dicotómica frente a lo otro. La nación en este contexto entrega una serie de coordenadas de identificación de los sujetos. En *Diciembre* esa dicotomía se exagera llegando al código de la parodia, en la medida que Paula y Trinidad se enfrentan, la primera en la defensa del nacionalismo chileno, mientras que la segunda, negando aquellos valores, propone el escape de su hermano y su participación en la trinchera revolucionaria. Ambas posiciones aparecen de manera constante y obsesiva, en la medida que la defensa de cada postura rige la configuración identitaria de cada una.

El discurso nacionalista chileno defendido por Paula opera dicotómicamente frente al otro peruano o boliviano, depositando en éstos (como colectividad homogénea, como entidad otra unitaria) las características opuestas al plan de desarrollo y de progreso del proyecto modernizador, que sustenta la idea del 'ser chileno'. De esta manera, ese otro aparece signado por el salvajismo, la violencia, la precariedad de sus costumbres, el retraso en la modernización, etc... Tal como plantea Barbero²¹, conformar la nación en nuestro continente implica traducir el discurso modernizador europeo, el que actuó como el referente hegemónico, al transformar la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en un único deseo, el de participar del sentimiento nacional. En ese proceso la identidad nacional no se concibe simplemente como una construcción sustentada en una serie de materializaciones compartidas: himno, tradiciones,

²¹ Barbero, Jesús Martín. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Tercera parte: Modernidad y Massmediación en América Latina*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

geografía, idioma, sino que la idea de nación trasciende esos elementos compartidos y llega a modelizar la vivencia personal y privada de los sujetos.

En el discurso de Paula se evidencia cómo la idea de nación modeliza la construcción imaginada sobre ese sujeto otro que se posiciona como el rival, el enemigo, la diferencia. Junto a ello, evidenciamos cómo la supervivencia de la nación exige el resguardo de un territorio al que se le debe soberanía, y una cultura nacional, datada de una serie de elementos materiales que permiten interrelacionar a dos sujetos en esa comunidad imaginada que es la nación. La defensa de la nación por lo tanto, no repara en mecanismos para asegurar su resguardo y supervivencia. Esto se expresa en el caso de Paula, que para conseguirlo produce una inversión de valores: la justificación de la violencia como medio para conseguir la paz:

Quando crezca mi hijo le voy a decir: aprovecha ahora, porque después te va a tocar marchar y despedirte. Hijo, te va a tocar matar. O dejarte matar. El columpio no dura para siempre. Tienes que traerme un país más grande. Y las muelas de los niños invasores. Tienes que traerme la paz en plato de guerra.

La paz en 'plato de guerra', es la metaforización de una violencia necesaria para la constitución de la unidad nacional, y más aún, aparece de manera constante; cuya influencia se proyecta hacia el futuro en la idea del hijo ficcional que se aloja fantasmalmente en el vientre de Paula.

A pesar de que la violencia se justifica en el espacio exterior, debe quedar marginada del espacio interior: los horrores necesarios cometidos contra el enemigo, deben quedar en la sangre del campo de batalla y no en el espacio doméstico, tal como afirma Paula: "No me toques. No sé si mataste a alguien con esa mano". Esa dualidad es una crítica a la hipocresía de aquellos sectores que validan la guerra como mecanismo de imposición hegemónica pero que evitan asumir de manera explícita los mecanismos necesarios que la permiten.

A ese sujeto otro se le sitúa en una posición inferior debido a las derrotas bélicas, la historia de violencia y dominación que rige a los dos países: "Pero los estudiantes aprenden la historia de sus derrotas. De cómo perdieron el salitre. De cómo perdieron las puestas de sol" (...). Pero el desierto no es para tanto (...) lo único que hay son hoyos con metales. Y reliquias de los viajes de los incas. Esos cocainómanos. Imperialistas". La visión exógena que esgrime Paula vincula al sujeto otro a un proceso de culturización banalizado y un imperialismo cercano a lo salvaje; una modernidad que a pesar de aspirar a constituirse como tal, aparece ridiculizada o imposible, donde es delgado el límite entre lo humano y lo salvaje: "Les gustaban los palacios

y los esclavos. Y el oro. Y la sangre corriendo por las escaleras”. “Si por milagro lo recuperaran [el desierto] lo llenarían de vendedores ambulantes. Y tocarían esa música de Los Beatles con instrumentos de palitos de madera”. El conocimiento que ha construido aquella cultura indígena es desvinculado de la modernidad y mirado con recelo; aquellas formas de expresión cultural son reducidas a lo folclórico, como espacio estanco, desconectado con el presente, que se mira con condescendencia y simplicidad: la diversidad cultural otra se reduce a expresiones premodernas despojadas de procesos intelectuales o culturales profundos, porque es la modernidad la única vía para conseguir estos estatutos.

La polarización que genera la postura nacionalista configura la imagen de un sujeto otro pero ya no sólo en el ámbito externo, sino que en la dimensión privada: los traidores, aquellos que “se reclutan, se roban sus fusiles y se arrancan al sur”; y que por ende representan la oposición radical y absoluta a los valores que la nación exige: ser un Ariel, implica marginarse del proyecto nacional con el fin de subvertirlo. A esta figura, se le otorgan connotaciones grotescas, tal como nos cuenta Jorge, ya que como consecuencia de aquel acto de traición reciben un castigo corporal: se les arrancaba un ojo. La contradicción se establece en la medida que se nos cuenta que el plan inicial de Jorge apuntaba a ser uno de ellos:

Trinidad: ¿Te acuerdas, espíritu navideño, que cuando se fue a la guerra prometió que se iba a arrancar?

Paula: Sí. Pero cambió. Y yo también. Ahora entendemos que tiene que volver a seguir matando peruanos.

Jorge: Sí.

El conflicto dramático de la obra se modela en el hecho de que Jorge mediante su actuar define su destino. Esa decisión debería producirse mediante la validación o el rechazo de un sistema de ideas que la guerra sustenta, y que por esa razón debería ser considerada como una decisión ideológica; pero vemos lo contrario en la medida que aquella decisión es reducida a una discusión lingüística: cómo enfrentar el regreso cuando su hermana se entere del posible escape²². De esta manera, se invisibilizan las razones subjetivas y personales que motivarían tal decisión. Jorge parece no estar consciente de los proyectos políticos que las posturas de sus hermanas esbozan y se nos presenta como un sujeto desideologizado:

²² A Jorge le complica ocultar el plan de escape a su hermana Paula. Trinidad, por su parte, lo resuelve de manera sencilla: “Le cuentas a ella y a todo el mundo que te mataron. Y después, cuando termine la guerra, una noche de navidad te apareces y le dices: Paula estoy vivo”, afirmación que provoca una extensa discusión en la medida que la ‘sola’ presencia corporal, bastaría para dejar en claro que ‘está vivo’. Enunciar, entonces, sería una redundancia porque el cuerpo presencial posee en sí mismo un sentido. Esta reflexión adquiere en su insistencia un carácter metateatral: la importancia del cuerpo significativo en la representación.

Trinidad: (...) le tienes que decir estoy *súper* vivo porque me arranqué al sur no por cobardía sino que por mi cosmovisión política.

Jorge: ¿Cosmovisión?

Trinidad: Sí. Política.

Jorge: Ya. ¿y qué cuerpo van a enterrar?.

Jorge repara sin mayor interés en aquella palabra que desconoce. Le interesa el hecho fáctico del escape, la forma de realizarlo y la manera de encubrirlo; pero las consecuencias personales de aquella decisión se desplazan, el efecto en la configuración del yo se evita. Visualizamos aquí la construcción de una coraza que oculta el conflicto personal y lo exhibe simplemente en sus condiciones materiales. Jorge se presenta como un sujeto desprovisto del carácter necesario que le permita defender su postura frente a este estado de crisis. Luego de los intentos de persuasión de Trinidad responde de manera pasiva: “tu plan no me convence pero acepto”. Esta coraza se construye como una forma de anular el conflicto privado, situándolo simplemente en su coyuntura fáctica. Es sólo mediante el desarrollo de la acción y de los intercambios discursivos con ambas hermanas, que visualizamos la emergencia de ese yo coartado y la desestructuración violenta de los paradigmas que las hermanas han configurado, hecho que ocurre al final del desarrollo de la acción.

Trinidad se encarga de restituir ese deseo subversivo inicial que motivó a Jorge: “Dijiste que la patria era la religión del capital. Jorge olvida el proyecto revolucionario y responde “¿Yo dije eso?” (aún cuando no tenemos certeza si esas palabras efectivamente fueran dichas por él). Si en un primer momento Trinidad trató de imponer su plan, ahora le entrega razones para que rechace la idea de regresar al campo de batalla. Para ello, aboga por el pueblo peruano. Trinidad legitima las demandas marítimas, no a través de la justificación racional en pos de igualdad de condiciones para el desarrollo entre ambos países, sino que desidealiza la idea del mar chileno como un elemento constitutivo de nuestra identidad, dejando en claro que finalmente eso que tanto apreciamos, no merece tanta contención. En su discurso, Trinidad ataca tres grandes elementos de conflicto entre los pueblos: el mar, el vino, el pisco, que actúan alegóricamente como expresión de los roces y conflictos entre ambas culturas²³.

²³ Esto queda claro en el siguiente fragmento del discurso de Trinidad: “Y encontramos todo el vino bueno. Y todavía no perdonamos a los españoles y nos desquitamos con esos soldados. Pero creo que ya está bueno de guerra (...). Y que se queden con el pisco. Es aguardiente. Claro. (...) Y los bolivianos no saben lo que se siente bañarse en el mar. Y es tan importante bañarse en el mar. Es tan frío el océano pacífico (...). Uno sólo se puede bañar cuando es chico. Cuando uno crece ya no se baña más. Porque el agua es muy fría. No vale tanto la pena. Cuando uno se pone grande mira el mar con nostalgia de bañarse y jugar con la palita y el balde. Así que el mar no es para tanto. Pero yo les daría el mar. Todo el mar. Para que vayan a la playa. Y que a esas playas les pongan nombres bolivianos. (...) Y hay generaciones de

El discurso de Trinidad pretende homogenizar la relación con el otro a través de la anulación de esa distancia que en el discurso nacionalista de Paula parece tan abismal. *Ellos son como nosotros* reclama Trinidad, desarticulando el binarismo que sustenta por extensión la relación del sujeto nacional con la otredad a la que se enfrenta. A través de un discurso que tiende a la emotividad, en especial cuando se refiere al tópico de la infancia, Trinidad explora los presupuestos que le permiten a Jorge considerar al otro como un rival a destruir, al realizar un ejercicio argumentativo que consiste en acercar el objeto de deseo como forma de lograr accesible al otro que lo disputa, es decir, en vez de elevar el deseo marítimo como una forma de progreso igualitario, afirma que eso que tanto deseamos los chilenos, la soberanía terrestre y marítima, no merece aquel resguardo. O por otra parte, vincula afectivamente la idea del mar, con una infancia que lo idealiza: “Y hay generaciones de niños bolivianos que han crecido pensando que el mar es tibio. Y no lo es. Y eso está mal”. Trinidad realiza el ejercicio de incorporar al otro al discurso nacionalista, barriendo las diferencias que se sustentan en la postura esgrimida por Paula: ese otro es como yo, existe una constitución cultural que nos distancia, pero las formas de enfrentar la realidad están marcadas por las mismas estructuras de sentimiento que las que experimenta el sujeto chileno.²⁴

En contraposición al ejercicio de incorporación del otro que Trinidad realiza, Paula en dos oportunidades violenta los usos lingüísticos imponiendo su forma de enunciar la realidad como la verdadera. La idea de nación surge ligada también a la necesidad de instaurar una lengua unificadora que elimine las diferencias y así funcionalice el proceso comunicativo. Cuando se refiere a los Arieles, Paula insiste en llamarlos en plural; nominalizar eso otro que rechazo, se realiza a través de la fijación de una forma lingüística que denota esa distancia, la imposición sobre esa realidad otra. “Yo les digo campos de refugiados” reprocha Paula mientras que Trinidad repara en que son campos de concentración. Esa forma arbitraria modifica la percepción y la constitución de lo real. Lo mismo en el caso del territorio inca, al que Paula insistentemente le llama Tawantinsuyo, a pesar de los reproches de Jorge.

niños bolivianos que han crecido pensando que el mar es tibio. Y no lo es. Y eso está mal. Y está mal que mates. Son como nosotros”.

²⁴ El concepto propuesto por Raymond Williams en *Marxismo y Literatura*, apunta a enfatizar no en las estructuras económicas y políticas que afectan de manera unilateral a los sujetos, sino a analizar “los significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas” (180). De esta manera, la argumentación de Trinidad se basa en la homologación del sujeto otro, para evidenciar que las formas de la experiencia son vividas/padecidas de igual manera y que la diferencia instalada por Paula es artificial y responde a un criterio político hegemónico.

Por otro lado, la defensa del proyecto de liberación forjado por Trinidad, llevado a las últimas consecuencias, provocará la justificación de la violencia sobre su hermana Paula: el estado de crisis posibilita incluso el borronamiento de las relaciones filiales. Trinidad asume la posibilidad de que interroguen a Paula sobre el escape de su hermano, y que ello probablemente se transforme en interrogación, extorsión y tortura. Trinidad afirma con frialdad: “seguramente después de la tortura se va dar cuenta de que siempre estuvo equivocada”. Con esto se evidencia que ambas posturas, tanto la nacionalista como la liberadora, poseen consecuencias violentas en el espacio de la intimidad; la crisis política e institucional exige que los sujetos definan su actuar y éste provocará consecuencias negativas que son inevitables.

Si la crisis política aparecía instalada en el norte del país en la guerra fronteriza, evidenciamos que no es este el único foco de conflicto: los mapuches han dominado el sur creando su propia nación. Frente a esta información Jorge replica: “No nos cuentan nada”; evidenciando el cerco informativo y el aislamiento de las tropas del norte, con el fin de que no desistan de su proyecto único que es la conquista de Perú. El plan de escapatoria elaborado por Trinidad tiene como destino la revuelta del sur, recuperando el deseo original de Jorge de convertirse en un Ariel. Pero aquel espacio, también es configurado como un espacio otro, que en este caso es idealizado por Trinidad como expresión concreta de su proyecto de liberación: “El Mapu es un lugar feliz. Todos se preparan para tomar Santiago. Viven como antes. Casi todos los niños se llaman Lautaro”. Cuando Jorge se entera de esta realidad, rememora su antigua convicción: “Yo quería ser de ese ejército”, evidenciando la diferencia entre aquel proyecto y su decisión actual. Pero no es el único que *ha cambiado* producto de la guerra: la posición inicial de Paula era opuesta a la presente: se oponía a que su hermano partiera a la guerra. Jorge no es capaz de revivir/rememorar esa condición inicial, la que aparece borroneada: “Si, me fui. ¿Por qué me fui a la guerra?”, “Porque te ibas a robar un fusil” le responde ella, y al momento de preguntar las razones, nuevamente son interrumpidos, siguiendo la lógica fragmentaria que rige el desarrollo de la acción en esta obra.

La violencia ejercida en el espacio íntimo y privado se materializa en la vigilancia opresiva que cada hermana realiza sobre la otra: “Me miras con cara de guerrera. Con ganas de matarme porque me di vuelta la chaqueta”. La relación entre ambas hermanas actúa como alegoría de una identidad chilena en crisis, donde el encuentro con el otro se ve imposibilitado por la influencia de paradigmas valóricos y éticos que entran en pugna. Ese miedo por la otra llega al punto de desear aniquilar esa diferencia que pone en peligro el estado de cosas: “Cuando

estaba cortando el tomate con ese cuchillo cortito y tú estabas agachada en el refrigerador metiendo el dedo en el paté, yo te podría haber matado. Pero no. Por supuesto que no. Es como una *imaginación*” (destacado final es nuestro). Esta última frase es fundamental, ya que a pesar de que el contexto de enunciación pretenda afirmar que ese deseo de eliminar la diferencia es ‘sólo’ imaginario, y que por ende no sería importante, nosotros lo interpretamos como central: el contexto de crisis afecta el imaginario sobre la identidad nacional contaminándola con una necesidad de mantención de la identidad cultural, la que arrastra como consecuencia la cosificación y funcionalización del otro. A ese sujeto otro se le adhieren todos los antivalores del proyecto modernizador de la nación. Ese proyecto es al que Paula adhiere y el que Trinidad le enrostra: “Te convencieron de que la guerra nos iba a recuperar. Que íbamos a llenar de flores el desierto con los ríos de Bolivia. Y creíste. Creíste que los Peruanos iban a querer un estado fuerte como el chileno. Un estado que pueda poner escuelas en todos los cerros”. Paula comparte ese discurso conservador que pretende imponer sobre el país extranjero un sistema hegemónico que se reconoce como el posibilitador de la real y única vía del desarrollo y del progreso, y cuyo modelo es necesario imponerlo a través de la guerra. Trinidad por su parte, anuncia los costos y consecuencias de ese proyecto:

Entonces imagínate esto. Métele el dedo en el ojo vacío a un Ariel. Y pídele que parpadee. Vas a ver la guerra. Incluso puede ser que veas países. Y vas a pensar “nacé en una época equivocada. El mundo todavía está lleno de patrias.

Que *el mundo esté llenos de patrias*, expresaría cómo aún en el siglo XXI las relaciones entre las naciones se rigen por la imposición bélica con el objetivo de instalar el progreso en ese lugar otro incivilizado y retrasado; un discurso oficial que adquiere la aceptación mayoritaria porque a través de un gesto paternalista busca entregarle a ese otro pueblo, el nivel de desarrollo que por sí mismo no ha alcanzado, disminuyendo ese atraso constitutivo que lo determinaría. Ese discurso hegemónico penetra en la conciencia de los sujetos: la necesidad de que el fin justifique los medios. Paula llega a afirmar que imaginó y por tanto, deseó matar a su hermana, porque incluso la dimensión privada se ve contaminada por la división entre lo que pertenece al ser chileno y todo aquello que atenta con ese proyecto.

II. 3. LA PRAXIS REAL FRENTE A LOS ESPACIOS REPRESENTACIONALES: LA GUERRA, LA CIUDAD Y LA FIESTA.

Diciembre plantea la fricción entre el estado de crisis militar y político frente a la celebración de la navidad, llamada tradicionalmente la noche de paz. Situar temporalmente la obra en esta celebración es fundamental porque esta fiesta se nos presenta de manera sincrética, ya que convergen al menos tres códigos: el imaginario estadounidense y mercantil en la figura de Santa 'Clos' (escrito imitando la pronunciación inglesa), el rito católico de celebración del nacimiento del hijo de dios, y la violencia propia de la hegemonía militar. Nos cuenta Jorge sobre la celebración de la navidad pasada: "Hicimos una fiesta. Nos formaron en la pampa, de noche. Y vino un helicóptero de lejos, se dio unas vueltas, aterrizó y se bajó Santa Clos con una bolsa. Y un fusil". El estado de cosas que la crisis proporciona, moviliza a los sujetos a participar de esta nueva forma de la fiesta, a través de la representación de un nuevo espacio identitario: se monta un espectáculo donde se conmemora el nacimiento del hijo de dios según la tradición cristiana.

La fiesta aparece convertida en un *espacio representacional* donde los cuerpos travestidos de los militares aspiran a conformar un espacio identitario nuevo, que dote de significado aquella existencia vacía de sentido, en la medida que el rol militar ha perdido todo sentido pragmático. Los sujetos deben ejecutar el acto representacional como ejercicio de significación, como *revitalización* del espacio abyecto:

Jorge: Sí. Armamos una carpa de lona grande. Fuimos a buscar al cordero que iban a sacrificar para el año nuevo y lo amarramos a una estaca. Uno se puso una bandera en la cabeza y era la virgen.

Paula : ¿Y tú hiciste de José?

Jorge: No. Yo hice del niño Jesús.

Trinidad: ¿Te tuviste que poner un pañal?

Jorge: No, salí sin ropa.

Paula: ¿Sin ropa?

Jorge: Sí. Puse un saco de dormir en el suelo, me saqué la ropa y estuve acostado ahí encima como cuatro horas.

Paula: ¿Duermen sin ropa?

Jorge: Casi siempre.

Paula: ¿No duermen con pijama de franela?

Jorge: Casi nunca.

Paula: ¿No les da frío?

Jorge: No. Todo lo contrario.
Trinidad: ¿Y la gente te miraba?
Jorge: Mucha gente. Y rezaban. Muchos rezaban y me pedían cosas.
Paula: ¿Y no se te paró?
Jorge: No.
Trinidad: Pero te veían los testículos. Peludos.
Paula: Trini.
Jorge: No, porque me afeité.
Trinidad: ¿Te afeitaste?
Jorge: Sí. La guerra no es como tú te la imaginas.
Paula: ¿Y los que rezaban que te pedían?
Jorge: Que no los mataran.
Trinidad: Pero el niño Jesús no contesta.
Jorge: Sí. El niño Jesús no contesta. Pero yo escuchaba todo y los miraba así, con cara de compasión.

Este diálogo es elocuente en la medida que reúne una serie de coordenadas que hemos venido mencionando a través del presente análisis. El recuerdo sobre la experiencia en la guerra, la instala como el espacio representacional por excelencia. Avizoramos el gesto metateatral que aparece como una constante a lo largo de la obra: la reiteración del movimiento corporal que remite a la acción representada: *así me movía, así ejecuté la representación*. Jorge constantemente recurre a esta descripción que liga su acción con la realización del gesto actoral/agencial que lo involucra en la creación de espacios representacionales. En este caso, se parodiza la relación del hijo de dios, que mira con distancia y compasión las súplicas de sus fieles, relacionándolo con los soldados desolados por la guerra que le imploran salir vivos de aquel combate. Esta imagen del desamparo es desarticulada con la inclusión de la dimensión grotesca de la sexualidad. La representación traspasa los límites de simple imitación y busca la igualación del objeto imitado, de allí el gesto de depilar el cuerpo para transformarse en la representación infantil. Tal como planteamos anteriormente, siguiendo a Anderson, tanto la idea de religión y de nación otorgan pertenencia a una unidad de sentido: la religión *verdadera*, la patria *verdadera*. Calderón realiza una crítica a ambas instituciones a través de la puesta en escena de la crisis de los valores asociados a ambas categorías que ahora devienen arquitectura semántica vacía:

Jorge: Después, al final, vino mi coronel y como le gustó mucho el pesebre nos pidió que hiciéramos algo parecido para la semana santa. ¿Y que iba a hacer yo, negarme?
Paula: No.
Jorge: No. Así que en abril me subieron a un burro y me recibieron con banderas. Después me dieron la última cena con pan amasado y coca cola. Tuve que actuar.
Sentaron a un prisionero peruano a la mesa.
Paula: Judas.

Jorge: Sí. Y me pegaron latigazos con los cinturones. No tan fuerte pero yo gritaba. Miré el cielo y dije “Padre, ¿por qué estoy sufriendo? Un día me voy a sentar a tu siniestra con una aguja y un camello.” Etcétera. Y después andaba saludando con la mano así. ¿Sabes como me dicen?

Paula: ¿Jesús?

Jorge: No.

Trinidad: ¿Cristo?

Jorge: No. Me dicen: “¿Cuándo vas a volver? Prometiste que ibas a volver pero no has vuelto.”

Trinidad: Yo digo lo mismo.

Paula: No. Que se quede allá hasta que ganemos la guerra. ¿Y después no hicieron la resurrección?

Jorge: No.

Trinidad: ¿Te habría gustado?

Jorge: No. Porque es muy difícil resucitar. Tener que volver al mismo cuerpo.

Si para Anderson es el texto sagrado el que le otorga unicidad al colectivo religioso, aquí vemos en contraposición cómo se posee total desconocimiento de aquella textualidad al reproducirla de manera incoherente: fragmentos mal seleccionados de los relatos más recordados o citas comunes de la Biblia. Se evidencia una apropiación banalizada de los códigos religiosos, asociados a imaginarios culturales que también se ponen en tensión: “Si llegas antes de abril te voy a poner una sábana blanca para que resucites. Y una peluca rubia. (...) Porque Jesús es rubio”. *Diciembre* opera a través de un cruce de registros: de lo cómico a lo serio, de la parodia a la crítica; pasamos de la comicidad a la desestructuración del discurso religioso. Esto último se manifiesta en la crítica de la figura salvadora: frente a la ausencia de figuras divinas trascendentales, son los sujetos desarraigados los que deben investirse de profetas para intentar darle un sentido totalizante, que aparece como un proyecto fallido porque “El niño Jesús no contesta. Pero yo escuchaba todo y los miraba así, con cara de compasión”. Esa representación estéril es la única forma de dotar de sentido el espacio abyecto de la guerra, posibilidad agónica frente a la búsqueda de certezas. En el estado de crisis el gesto ficcional otorga sentido a la presencia injustificable de los hombres en la guerra.

Para Anderson, el lenguaje ritual es característico de la creación de las comunidades imaginarias, el que se materializa por ejemplo en el texto bíblico o en el himno nacional. Éstos generan una experiencia de simultaneidad en el acto de repetición, que fortalece el sentimiento de pertenencia a ese espacio identitario (Anderson, 204). En ese contexto, el gesto de Calderón de desestructurar el lenguaje religioso a través de su reproducción defectuosa y patética que produce un efecto cómico, actúa como deslegitimación de la unidad identitaria que la religión constituye a través de los dogmas y presupuestos que en su definición exige.

El estado de crisis no sólo se materializa en la experiencia en el campo de batalla, sino que se manifiesta en todos los espacios sociales. En *Diciembre* esa realidad fracturada se refleja sintomáticamente en una visión dicotómica sobre el conflicto: los hombres parten a la zona de batalla y las mujeres esperan en la ciudad. Jorge pregunta por los padres de los embarazos de sus hermanas y ellas responden escuetas, con respecto a los hombres: “no hay. Están todos en la guerra. Y los pocos que vuelven llegan fallados. Llegan sin piernas y diciendo que cambiaron para siempre”. Los efectos de la guerra no sólo se materializan en los cuerpos mutilados, sino que, más importante aún, en la configuración de las subjetividades de aquellos hombres que sufren cambios radicales; idea que se contiene en la enigmática frase que Jorge repite varias veces “Yo cambié para siempre”, que sólo comprendemos en el desenlace de la obra.

Dentro del espacio de la ciudad la fiesta aparece como expresión del estado de desolación. En primer lugar, plantea la contradicción evidente de una celebración ritual/religiosa que ha perdido todo cariz espiritual, y más aún, toda expresión festiva, al ser reducida al intercambio de palabras fragmentadas, acompañadas de luces rojas y verdes, los cortes de luz producto del conflicto militar, y las canciones navideñas tipologizadas por la cultura mercantil estadounidense. Esta reunión se ve interrumpida además por tres visitas, que como hemos mencionado, fracturan el desarrollo de la acción y dilatan el enfrentamiento final de las posturas antinómicas de los tres hermanos. Junto a ello, permiten ampliar el espectro de los grupos sociales representados e inferir por lo tanto que el estado de desarraigo inunda a todos los sectores sociales. La primera en aparecer es tía Yuli. Ésta se destaca por un uso del lenguaje violento, interpelando a Paula de manera directa. Sus formas y movimientos sobrecargados expresan el espacio familiar contaminado de grotesco, donde las relaciones con el otro se establecen a través de la violencia que se incorpora en los usos lingüísticos coloquiales, particularmente en la visión del sexo como algo animalesco y placentero. Junto a ello, revela la naturaleza del plan de escape frente a Paula, posibilitando el enfrentamiento final entre ambas hermanas:

Tía Yuli: Ustedes saben que mi marido es medio huevón. Por eso usted también salió huevoncita, Paulita. Es de familia. Pucha que está linda. Venga para acá.

Paula: No me toque.

Tía Yuli: Pucha que es huevoncita. Está tan linda. Mírenla. Y preñadita. ¿Qué es rica la coronta, ah? ¿Le gustó? (...)Es que uno la ve así con una empanadita en

el horno y no se la imagina toda transpirá, gritándole a la pobre víctima: “¿Ya? ¿Ya? ¿Ya? ¿Terminaste? La próxima vez te duchai antes, conchetumadre.

Los personajes mayores de la obra, Tía Yuli y Tío León (el último en aparecer), se enfrentan a este estado de crisis parapetados desde el recuerdo traumático del pasado que no han logrado anular. Ellos cargan un discurso donde el horror está presente: “Yo soy de otra época. Antes también celebrábamos la navidad pero comíamos como enfermos. Y después nos emborrachábamos y peleábamos a gritos. Y decíamos: “y ahora viene el año nuevo. ¿Cuando va a terminar diciembre, conchetumadre?” Se contrapone la visión de la fiesta celebrada en el pasado con la austeridad y monotonía de la fiesta que se nos presenta en la obra. Esta variación se puede entender desde dos ángulos. En un primer nivel, esta fiesta de navidad está marcada por el escenario de crisis que la guerra suscita, pero junto a ello, podemos entender que aquí se presenta una crítica generacional. Los ‘valores’ asociados a la idea del ser chileno –la familia multitudinaria, la fiesta bulliciosa– se han fracturado y pasamos a una fiesta enjuta, apocada, compuesta por apenas unos vasos de coca cola, un par de luces navideñas y música seleccionada desde un computador portátil sobre la mesa. Tía Yuli se despide de su sobrino, mostrando nuevamente el cruce entre lo serio y lo cómico: “¿Treinta? Jorgito ya tiene treinta. Ah. Está bien vivir treinta años. Si la vida tampoco es para tanto. Además después de los treinta es puro corazón roto. Ya. Besito. Feliz Navidad.”. En esa despedida, se desprende una visión fatalista sobre la existencia, un despojo de toda posibilidad de trascendencia, acompañada por cierta idealización del amor (*es puro corazón roto*).

Si en el espacio de la guerra aparece el profeta como expresión de una búsqueda de sentido, en la ciudad las hermanas depositan una confianza infantil en Santa Clos. Este gesto actúa como parodización de la figura navideña, equiparando el acto rogativo con la imagen de los soldados que piden a Jorge investido de profeta no morir en la guerra. Frente a la imposibilidad de una solución, Santa Clos actúa en el espacio de la ciudad como la figura profética, creación ficcional que les otorga ciertas certezas sobre el devenir de la ciudad en crisis. Profeta o Santa Clos, ambos responden a la búsqueda agónica de sentido de totalidad. La actitud ingenua de las hermanas ejerce una crítica al sustento lógico de las ideas nacionalistas y liberadoras que cada una defiende. Estas se sustentan en una visión externa del conflicto, donde el compromiso real con ellas, más allá del discurso, no se concreta en acciones que trasciendan o reafirmen sus visiones con el actuar real. Ambas hermanas realizan acciones superficiales que

responden a un compromiso banal con el estado de crisis: mientras que Trinidad lleva chocolates a los campos de concentración, Paula les lleva ‘torta de selva negra’ a las madres de los soldados muertos en batalla. Finalmente, el rol activo recae en Jorge, es éste el que con accionar concreto puede aportar en este estado de crisis.

La ciudad también aparece como un espacio de cambio, la crisis trasciende el flanco de batalla y se propaga por ella, por lo que los sujetos se ven movilizados a crear/participar de nuevos espacios ficcionales: la representación inunda la dimensión de lo cotidiano. Esto se puede evidenciar en el momento en que un gesto de Jorge les recuerda a las hermanas la figura del padre. Frente a ese recuerdo las hermanas actúan como si Jorge representará presencialmente al padre y se dirigen verbalmente a él. Este hecho instala la duda entre lo real y la ficción, en el desarrollo mismo de la representación que presenciamos, gesto que actúa como una crítica a la diferencia y a la posibilidad de delimitación de ambas dimensiones. Se instala de manera tangencial una crítica al rol mismo del arte y al efecto que éste produce en el espectador. Si Jorge se transformó en un ‘actor’ que representa a su padre, Trinidad le reprocha a su hermana: ¿Cómo puedes ser tan insensible? (...) Estamos con el papá y tú ni siquiera estás llorando”. La otra le replica: “¿Cómo que no estoy llorando? ¿Cómo que no estoy llorando? ¿Y éstas que son? ¿Qué son? Lágrimas. Lágrimas son. Son lágrimas”. Al evidenciar los mecanismos de representación propios del ejercicio dramático, se genera un efecto distanciador en el espectador, el que asume la artificiosidad de todo el aparato dramático que *Diciembre* dispone frente a sus ojos. El reproche de Trinidad hacia su hermana es por extensión una interrogación a nosotros, lectores/espectadores sobre el efecto que el ejercicio dramático genera. Este acto de espejo elabora de manera explícita la crítica entre la representación y la vida real que Calderón esgrime a lo largo de toda su obra dramática. Esta reflexión, como veremos más adelante, es el fundamento que permite catalogar a *Diciembre* como *tragedia de la representación*.

Otro elemento que influye en la configuración del espacio de la ciudad en crisis y su representación polarizada con respecto al campo de batalla, es la aparición del segundo personaje secundario, María, pareja de Jorge antes de que éste partiera a la zona de combate. Por una parte, se evidencia el cambio afectivo que la guerra suscitó en Jorge. Este reencuentro se da de manera inesperada para ambos y apenas Jorge la saluda, afirma tajante: “Ya no te quiero”. Para Jorge el tema estaba zanjado, ya que él mismo nos cuenta que le había enviado una carta en la que le explicaba que ya no seguía interesado en ella. Pero esa misiva fue censurada por el

aparato militar, y luego de aquel proceso, el resultado invierte completamente el sentido inicial. Esa inversión se constituye como un gesto irónico que radicaliza la fractura en la dimensión de lo privado que la guerra provoca en los sujetos. Comparemos ambos textos:

<p>Yo te. Raya negra. Fusil. Raya negra. Sangre. Punto negro. Semen. Raya negra. Me muero. Negro. Chocolate. Raya negra. Dulce de membrillo. Raya negra. Quiero. Te quiero. Negro. Te quiero. Raya negra. Ja, ja.</p>	<p><i>Yo te adoro pero ahora duermo abrazado a mi fusil que despierta manchado de sangre y semen. Me muero. De ganas de comer chocolate. (...) El cerebro humano tiene olor a dulce de membrillo. (...)Sí. Quiero afeitarme para hacer de Jesús en un pesebre. Te quiero decir que ya no te amo. No me esperes porque no voy a llegar. No te quiero. Ja, Ja.</i></p>
-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

La censura y la inversión de sentido en el discurso expresan en qué medida la estructura política en crisis regula y delimita todos los aspectos de la vida de los sujetos, incluso el ámbito de lo privado como lo muestra la carta. En el texto de Jorge evidenciamos el cruce entre la violencia y la sexualidad y las modificaciones que han operado en sus sentimientos sobre María. Se expresa aquí la resignificación del espacio bélico, donde el paradigma masculino heterosexual es invertido al vincular la creación de un espacio identitario nuevo con el descubrimiento de una afectividad homosexual. Si culturalmente ese irrestricto orden de cosas negó la posibilidad de un tipo distinto de afectividad y de sexualidad, en *Diciembre* la inversión de los paradigmas actúa como una crítica a la represión cultural hacia esa diferencia, de la misma manera que critica la configuración del otro extranjero.

María, por otro lado, aporta la visión de las mujeres sobre la ciudad, su permanencia en ella y la ausencia de los hombres. “Muchas mujeres sufren porque ya no hay hombres en la calle, pero a mí me gusta. En la noche cuando no podemos dormir salimos a fumar semidesnudas en los parques”. La ausencia de los hombres implica a la vez la ausencia de un orden de poder que estructura la sociedad, que instala a la figura masculina como dominante y que coarta los cuerpos y la libertad de las mujeres. La ciudad se vuelve entonces un espacio femenino donde se idealiza la nueva libertad en ausencia masculina, donde “no hay crímenes”, “los que antes se emborrachaban y les gritaban a los otros autos ahora comen arroz cocido y comida de perro con los dedos”.

Tanto en el espacio militar como en el de la ciudad, se realiza una crítica a un modelo cultural y político que coarta y delimita la sexualidad, en tanto pretende regir y regular incluso ese espacio que expresa por antonomasia el ámbito de lo privado.

Finalmente, el último *espacio representacional* que aparece es el creado por Tío León, el posible ejecutor el plan de escapatória, y el tercer personaje secundario que irrumpe en escena. Si Tía Yuli expresa la parodia de las relaciones familiares, Tío León aparece dominado por el terror a lo desconocido, el miedo a aquellos seres que escapan la lógica de lo humano: los extraterrestres, una paranoia que despierta dudas acerca de la constitución de lo real: “Porque quiero estar seguro de que el padre no es un extraterrestre”, es la primera duda que quiere resolver con las hermanas; que ese orden imaginario, ficcional y también representacional, no ponga en tensión las supuestas certezas del mundo real. Para Tío León la dimensión ficcional pone en peligro las certezas de la realidad, es decir, es otra manera de encauzar la crisis identitaria paralela al estado de la guerra y la crisis del sistema político en general. Esto se ve fundamentado en las razones que el personaje esgrime para finalmente desistir de su participación en el escape de Jorge. Si Jorge opta por representar el rol de profeta, Tío León configura en ese mundo extraterrestre la posibilidad de liberación de las fatales acciones de los seres humanos, la destrucción y la violencia:

¿Por qué teníamos que bombardear Machu Picchu? Nos fuimos al hoyo todos los chilenos”. (...) Yo soy de otra época. Yo ya perdí una guerra. Yo nací en el siglo pasado. Todavía le tengo miedo a los autos negros. No quiero que me persigan (...): Los gorrones perdimos. Los terrícolas podemos ser terribles. No puedo hacerlo Trinidad.

Esa huella de los hechos dolorosos del pasado impide el actuar en el presente, en la medida que ese miedo se ancla en la experiencia dictatorial de nuestro país. El temor por la violencia ejercida en el pasado impide que Tío León atente contra el régimen de poder instalado en el contexto de la guerra. Ser cómplice de Jorge podría significar ser enjuiciado por el peor crimen contra la patria: la traición.

Las posiciones antinómicas que han sido esbozadas por las hermanas durante todo el desarrollo de la obra, entran en choque directo al final de la misma, en la medida que debido a la confesión final de Tío León, Paula se entera del plan de traición que su hermana había construido. Si en el desarrollo de la acción el enfrentamiento fue fragmentario y parcelado, en el pronto desenlace final se expone el choque frontal entre ambas posturas. Los espacios representacionales creados revelan la crisis identitaria y subjetiva que los personajes han sufrido,

y que es expresada en el choque final de las posiciones discursivas, que develan el desarraigo que cada personaje padece y la respuesta a través de la cual lo han abordado. En este sentido se produce el cruce entre las dos líneas de lectura que hemos planteado para analizar *Diciembre*: la configuración identitaria del yo por oposición a una otredad, mediada por la creación de espacios representacionales que operan como necesidad de fijación de una identidad que cruza y dota de sentido la realidad, a través de la artificiosidad que la ficción permite.

El enfrentamiento final entre las hermanas se desarrolla a través de una descarga de adjetivos con el objeto de denostar y humillar al otro en una enumeración caótica, que construye un imaginario relacionado, por un lado, con una cultura conservadora de la clase alta donde recae el poder político y económico, frente a una clase media aspiracional, ligada al deseo de revolución, que muchas veces no es más que un compromiso discursivo.

El discurso conservador expresado por Paula construye un imaginario popular ligado a lo indígena (inca, altiplana, chamana, y por extensión, mística, Shiva, ganeshha –propio del sincretismo cultural– ; peruana y boliviana, china – utilizado como ofensa–), actividades económicas (lanera, papera, cajera, calichera, micrera, guanera, e incluso pasta basera – en su condición de consumidora y traficante), ideas asociadas a lo culinario (ajicera, chichera, cebolla, fritanga), ciertas ideas políticas (socialera, sindicata), finalmente ideas de lo abyecto (escupo, cochina, traidora). Como contraparte, Trinidad replica con un discurso sobre la imagen conservadora burguesa que le atribuye a su hermana, a través de una serie de símbolos asociados a la idea de patria, pero en su expresión más doméstica y desacralizada (china tricolor, pirinola, volatín chupado, huasera, banderera, nacional), elementos de la cultura mediática (ronda de san miguel, televisora, cantante, dominguera), elementos religiosos (santa, milagrera), de cierta categoría social (nobleza, miliguera, viñatera).

En el agón final la primera pregunta que realiza Trinidad es por la diferencia que ha distanciado a ambas hermanas, que antes compartían una afectividad provista por la entidad que la familia provee: “Las dos tomamos leche condensada en tarro del mismo hoyito. Si se reían de ti yo tiraba el pelo y metía el dedo en el ojo. Eres mi hermana, compartimos hasta la mamá. Compartimos playa grande. Compartimos hermano menor. Compartimos familia”. Esa unidad que originaba el vínculo entre ambas se ha roto producto del estado de crisis bélico que ha tensado las relaciones sociales y ha exigido tomar una posición radical y polarizada en el conflicto. Trinidad aboga por ese pasado común que ahora se ha borroneado, el vínculo filial que

ha quedado atrás por el imperativo nacionalista que transforma incluso a un hermano en un enemigo. “Eras una niña rosada. Y mira lo que te pasó. Un día dijeron estamos en guerra”.

Es interesante cómo Paula, que hasta ahora se ha mostrado con menos argumentos para encarar la situación, es capaz de desestabilizar la arquitectura del discurso revolucionario de Trinidad. En la construcción global de ambas posturas antagónicas, este hecho es relevante, porque le otorga coherencia a la construcción de ambas posiciones y que por tanto, expresan el germen de dos posturas reales que han delimitado la configuración de la identidad nacional de nuestro país. El binarismo no se agota en la diferencia, sino que articula dos discursos que parecen verosímiles en la praxis real.

Paula es capaz de atacar las bases que sustentan el proyecto de liberación de su hermana, los vacíos y falta de fundamentos para ello, al revelar el cosmopolitismo evasivista que la dominaría: “Tu eres la fugitiva. Se mueren los grandes y te vas de viaje. Te quemas la espalda con el sol naciente. Te bañas en baños turcos en Turquía”. Trinidad emprende esa búsqueda como forma de encontrar un sentido a la realidad que se vuelve problemática, obteniendo por resultado una errancia que la aleja del contexto en crisis y que por ende le impide cualquier acción directa sobre ese estado de cosas. La crítica que realiza Trinidad aparece como un acto contemplativo y elaborado a través de una mirada exterior del conflicto, y que además no posee consecuencias materiales:

Te encuentro extranjera. De súper viva. Teníamos un hermano. Había que cuidarlo. Iba a empezar una guerra y tú en Mozambique hablando de que cuando uno se muere el alma se une a una energía universal. Eso escribiste. Sí. Bueno, ahora bienvenida a Chile.

Para Paula la experiencia dolorosa que padeció, le entregó los fundamentos para creer que la guerra es la única forma de conseguir el progreso y el desarrollo necesario: “Cuando ganemos me voy a ir al norte, a Perú, a la tierra conquistada a enseñarle a los niños la verdadera historia de los héroes”. Trinidad también ha cambiado y ha construido otro espacio ficcional: la liberación a través del viaje, que expresa la necesidad de asir su identidad a una construcción mayor, materializado en la aprensión superficial de esas ideas orientales. Este proceso no es más que la búsqueda escapista de un modelo otro que otorgue el sentido que el mundo real ha perdido; búsqueda que otorga una serie de máximas abstractas y generales (liberación del cuerpo, del deseo, búsqueda de lo trascendente a través del ascetismo etc...) que funcionan más

como mecanismos de dislocación del sujeto político y que desideologizan los problemas sociales y económicos²⁵.

Jorge a lo largo de todo el desarrollo de la acción se mostró titubeante, dubitativo, abstraído, y por sobre todo, maleable a los designios de cada hermana de turno. Parecía imposibilitado de estructurar un discurso que expresara su posición en este conflicto, decisión que finalmente vertebra su destino: volver a la guerra o escapar al frente del sur. En este contexto, el desenlace de la acción se ve posibilitado por la liberación de las motivaciones de la decisión final de Jorge, quien por primera vez las exhibe de manera argumental: él opta por permanecer en la guerra porque su experiencia vital le permitió redescubrir/redefinir el espacio bélico en dos dimensiones: en tanto construcción de un espacio representacional y en la participación de un nuevo espacio afectivo homoerotizado. Ambas dimensiones son una respuesta a la necesidad que el estado de crisis implica, donde los sujetos se ven movilizados a participar/crear estos espacios que les devuelven las certezas sobre la realidad que se han desdibujado.

Cuando Jorge revela su proyecto identitario se produce el clímax de la tensión, que ocurre junto al desenlace de la acción: todo el aparataje elaborado por las hermanas debe ser puesto a prueba en la decisión final sobre el destino (*representacional*) que Jorge fraguará.

El comienzo de su discurso es claro: “No. La guerra no es como ustedes se la imaginan”, (podemos inferir, es como *él* se la imagina). Jorge violenta la construcción en torno a la idea de guerra y por extensión, de la nación que cada una de las hermanas ha forjado, y a pesar de que aquella frase ‘*no es como ustedes la imaginan*’ fue reiterada en varias ocasiones, nunca fue desarrollada. A través del discurso final Jorge es capaz de encarar las posturas antinómicas de ambas hermanas y las deslegitima: “Pero cuando se murieron los papás a las dos se les puso espesa la saliva. Tú te pusiste doméstica. Y tú te pusiste libre. Y pensaste que tenías que viajar y vivir la vida. Y yo me puse conspirativo. Tomaba el serrucho con odio. Quería aprovecharme del pánico. Quería robarme un fusil.” Cada uno se posiciona desde un paradigma claramente delimitado en torno al conflicto, y aquella decisión expresa una condición general, (postulamos) en torno a la identidad nacional: en primer lugar, el nacionalismo ciego de Paula, en segundo, el escapismo orientalista en Trinidad, y la última opción, el deseo de destrucción de ese orden

²⁵ Esta postura ‘orientalista de libro de autoayuda,’ se vincula con la esgrimida por la alumna en *Clase* (2008), del mismo autor y reseñada anteriormente.

hegemónico, el impulso de subversión que luego es radicalmente modificado por la nueva experiencia vital de la guerra:

Yo simplemente llegué a la guerra. Y la guerra estaba llena de hombres. Y me sentí tan bien. Al principio hablábamos de sexo pero después hablábamos de amor. Claro, yo me hacía el simple porque lo que realmente quería hacer era convertirme en un Ariel, robarme mi fusil y arrancarme al sur. Pero estando allí. No sé. Cantábamos canciones todo el día. Después de unos meses andábamos abrazados y tomados de la mano. Y me empezaron a dar ganas de ganar la guerra.

Ese rechazo inicial se ve remplazado por la participación en un espacio afectivo que la milicia posibilita: en medio de la desolación del campo de batalla la única forma de supervivencia es el apego el otro, que desata una nueva afectividad donde se redescubre la relación masculina, despertando un nuevo homoerotismo. Y esa nueva conciencia de colectivo motiva el deseo de vencer al enemigo otro que se configura y aparece como necesidad de victoria. La soledad de sujeto ciudadano permite la configuración de una afectividad en crisis que se configura como unidad de sentido:

Acá me sentía libre y triste. Me sentía solo entre millones. En cambio allá me sentía como gota de agua. Cuando fuimos a la guerra no sé si maté a alguien. Lo único que hice fue disparar hacia allá. Y después recogí cuerpos. Todos son iguales. Los peruanos también tienen la sangre azul. Tenían los uniformes mojados y los bolsillos llenos de crucifijos. A uno le cortaron la cabeza y la tiraron al fuego. No saltaron chispas pero salió olor a dieciocho

Pero esa nueva afectividad tampoco aparece como un espacio idealizado, sino que necesita de la otredad para diferenciarse: aparece la violencia y la destrucción del otro, el enfrentamiento sanguinario, que cosifica al enemigo como medio para conseguir la unidad de lo propio. La guerra se articula como un espacio creado por los sujetos en tanto responde a la necesidad de la creación de una identidad colectiva que los acoja:

Yo me perdí. Me llené de patria. Y era feliz. Todos los soldados eran mis amigos. Los reconocía por sus olores. Me sabía los apellidos de memoria. Cuando íbamos al baño nos mirábamos los genitales. Una vez me acosté con un hombre y después no pude parar. Me gustaba que me abrazaran por detrás y que todo terminara en pelea a combos (...) Nos poníamos como profetas. Veíamos el futuro y era todo blanco. Por eso vuelvo. Porque quiero volver a mi lugar. Porque me siento como diciembre. Siento que estoy lleno de fiestas tristes. (...) Pero no sé si pueda irme al sur. Ya no puedo cambiar de nuevo. Llegó un momento en que dije, este soy yo. Y me resigné. Soy un ex joven. Me siento profeta.

La fisura que provoca la crisis de un estado de cosas, primero generó la necesidad de subversión de ese poder hegemónico, pero ese proyecto se transformó luego de la experiencia en el campo de guerra, ya que Jorge encuentra un espacio identitario colectivo, donde cada sujeto asume un rol, un discurso, un gesto y un movimiento, que como veremos en el apartado final de esta exposición, permite considerar a *Diciembre* como una tragedia de la representación. Jorge a

la vez, es consciente de que ese nuevo espacio identitario es abyecto, en la medida que actúa como la única posibilidad de sentido. *Me llené de patria* implica el desborde de una identidad polarizada que exige la destrucción y conquista del otro como consecuencia fatal de la creación de un espacio identitario que dote de sentido la realidad.

El elemento fundamental para entender la historia que *Diciembre* nos cuenta, es la elección final que realiza Jorge provocando el desenlace de la acción. Él desestructura los discursos antinómicos de su hermanas decidiendo volver a la guerra por una motivación afectiva-identitaria, no por hacer eco de los discursos ideológicos exacerbados por éstas. Es fundamental el impacto que produce la decisión llevada a cabo, ya que se invierten las posturas elaboradas por cada una de ellas. Trinidad es ahora quien lo incita a que parta a la guerra, mientras que Paula le pide que se vaya a la trinchera del sur. Se provoca la fractura en la constitución de las posiciones construidas por ellas, lo único que resta es revelar el secreto que las ha mantenido unidas: la desintegración de la ficción del embarazo al exhibirlo en su estado representacional.

La decisión de Jorge provoca una liberación que tiene por consecuencia un efecto violento, al derribar la represión afectiva y expresar aquello que estaba contenido: “Ahora no sé que hacer. Estoy seco”. Frente a ese estado, las hermanas reaccionan de manera inmediata: “Por mientras le podríamos dar el regalo. (...) No estamos embarazadas”, afirma Paula, y Trinidad complementa “Son rellenos de *teatro*. Porotos” (el destacado es nuestro). Durante todo el desarrollo de la obra, el embarazo significó una idea a la cual aferrarse, fue una razón esgrimida por las hermanas para defender sus puntos de vista contrapuestos y al mismo tiempo fue el motivo que unificó sus diferencias. En la ciudad estéril, las mujeres se ven movilizadas a crear una ficción que dote de sentido su existencia. “Pero yo quería tener sobrinos” les reprocha Jorge, criticando el proyecto que ambas configuraron; ellas responde de la misma manera “Nosotras también”, lo que se puede entender a través de dos interpretaciones: ellas quería sobrinos y la opción homosexual restringe esa posibilidad, y también, que ellas mismas desearían materializar dentro de lo real ese proyecto de continuidad, pero ello es imposible. La única posibilidad es aferrarse al embarazo representacional en la ciudad y a la comunidad afectiva de la guerra, para aspirar a otorgarle sentido a la realidad, porque todos los paradigmas anteriores, el religioso y el político, han perdido sustancia y razón de ser. Esta visión desoladora de la realidad, se ve coronada por el gesto escénico con que la obra finaliza: “Paula y Trinidad abren sus vientres



falsos y caen sobre el escenario los porotos del relleno”, sonido que violenta el silencio angustiante y los semblantes compungidos tanto de los actores como de los espectadores.

III. CONCLUSIONES: *DICIEMBRE* COMO TRAGEDIA DE LA REPRESENTACIÓN Y SU ROL POLÍTICO-IDEOLÓGICO.

Tal como hemos presentado en el anterior análisis, en *Diciembre* existe una fricción entre la realidad representada, que tiene como argumento la situación de tres individuos sometidos a un estado de crisis institucional, social, político y por ende, identitario, frente a la instalación de una realidad representacional otra, construida y padecida por estos personajes como forma de enfrentamiento a aquella crisis.

La respuesta a este enfrentamiento se materializa a través de la construcción de *espacios representacionales* que ponen en tensión la diferencia entre la praxis real y la ficcionalización representacional que contamina esa dimensión de lo real. Tal como hemos definido anteriormente, los sujetos en crisis se hacen parte o construyen situaciones o ámbitos sociales en los cuales asumen un rol y un deber agencial/actoral (esto en la medida que expresan la consciencia de ese rol representacional), una gestualidad y un movimiento. El término remite, por ende, a una condición metateatral de construcción de la identidad y junto a ello, a una conciencia de la artificiosidad de esos espacios: para constituirme como sujeto social y debido a la crisis de valores que la guerra provoca, me veo movilizado a la participación/padecimiento de esos espacios representacionales. Esto adquiere sentido en la medida que la obra dramática en su especificidad genérica, tal como discutimos en el primer capítulo de este trabajo, se define por el medio a través del cual imita la acción, siguiendo a Aristóteles, o en el hecho de poner en tiempo presente y simultáneo la producción y la recepción del objeto artístico, siguiendo a Lehmann.

Los sujetos exhiben la conciencia de que en sus *espacios representacionales* cumplen un rol asociado a ciertas características. En el caso de Jorge, debido al contexto bélico y a su género que lo obliga a partir a la guerra, se produce un desplazamiento desde su motivación inicial (la necesidad de subversión del orden bélico chileno), hacia la aceptación de ese *espacio representacional* como una opción. Jorge desea volver al campo de batalla, ya que su experiencia en él le ha permitido descubrir una nueva idea sobre la guerra, ya no poniendo en

primera necesidad la defensa de la nación, sino porque descubre un sentido *otro* en aquella que la obra nos presenta: la guerra como un espacio afectivo homoerotizado, unidad identitaria que justifica la violencia sobre el sujeto otro. Frente a la imposibilidad de establecer relaciones afectivas en la ciudad, que se presenta como infértil y desolada, tanto en el espacio bélico como el ciudadano, el colectivo militar homosexual y el embarazo ficcional actuarían, respectivamente, como promesa de continuidad. Jorge y sus hermanas exhiben en escena los mecanismos de constitución de los espacios sociales identitarios en base a los cuales se construye la socialización, y a la vez, a través de los cuales se presenta como fracasado un proyecto de sociedad. El argumento de *Diciembre* representa el estado de crisis producido por la guerra, donde las formas de socialización y de generación de grupos sociales cohesivos y que conformen una identidad colectiva, se han visto imposibilitado. Por ello, los protagonistas se ven movilizados a crear/padecer estos *espacios representacionales* que reconocen como tales, es decir, como construcciones artificiales y discursivas que pretenden darle sentido a la praxis abyecta en la que se ven sumergidos. Y que más aún, asumen un poder representacional en la medida que son materializadas a través de gestos, movimientos y roles en relación con sus pares, que se materializan a través de un accionar dramático/representacional que contamina aquello que entendemos por la realidad. Evidenciamos esto en el discurso de Jorge:

Paula: ¿La guerra no es como me la imagino?

Jorge: No. Es como un juego.

Paula: ¿Juegan?

Jorge: Sí.

Paula: ¿A la ruleta rusa?

Jorge: No. Nos disfrazamos.

Paula: ¿De mujeres?

Jorge: No.

Paula: ¿De qué?

Jorge: De profetas.

Paula: Yo jugaría a la ruleta rusa.

Jorge: Claro.

Paula: ¿Y cuando combaten?

Jorge: ¿La guerra?

Paula: Sí.

Jorge: Es que yo soy de infantería.

Paula: Ah.

Jorge: Cuando yo entro está todo destruido.

Paula: Los pueblos.

Jorge: Todo.

Paula: Por los aviones.

Jorge: Todo. Y ahí jugamos a los profetas. Es como si el mundo se hubiera acabado y los pocos que quedan necesitan un profeta. Entonces nos paramos en autos quemados y profetizamos. Y los otros soldados se juntan y hacen así.

Para Jorge la guerra adquiere características rituales por lo que asume un rol de profeta y de actor. Por otra parte, las hermanas a pesar de la antonimia de sus posturas en torno a la guerra, se unen en torno a la creación de un embarazo representacional como mecanismo de sobrevivencia en la ciudad infértil. A través de su actuación y de su discurso desestabilizan la realidad representada, espejeándola como reflejo de una praxis-representacional, una praxis contaminada de espacios ficcionales, donde el rol de cada uno de ellos se exhibe en autoconciencia. Por un lado, padecen la necesidad de asirse a estos espacios, y por otra, son conscientes de su participación y del rol que cumplen en éstos. Los recursos del humor, lo cómico grotesco, exhiben la precariedad de las condiciones del estado de cosas en que se sitúa la acción de *Diciembre*, y estos recursos son también un mecanismo fundamental que tiene por objetivo generar el distanciamiento en el espectador. Al representar esta historia cargada de absurdo y parodia, el espectador genera una distancia con lo representado, en la medida que se vuelve imposible una lectura mimética al reconocer en la acción representada una hiperbolización de la realidad; la risa y el humor en este sentido, esconden la urgencia y labilidad de la sociedad en estado de guerra. La risa provocada en el receptor actúa como resistencia a la remoción de los presupuestos sobre lo real; dicho de otra manera, el humor actúa como espacio de exhibición de los mecanismos representacionales, en la medida que revela los desajustes, contradicciones y fisuras entre la realidad representada y los mecanismos representacionales que la contaminan.

Finalmente, en el contraste de la acción representada (la pugna entre los dos órdenes simbólicos, la defensa o la traición a la patria, que se desarticula con la elección afectiva de Jorge), a través de la autoconciencia de los personajes de que son partícipes/autores de espacios representacionales (la guerra y la espera en la ciudad, masculino y femenino) desdibujando la diferencia entre la realidad 'real' y exhibiéndola contaminada de ficción representada por sus actores/agentes/personajes. Ambas dimensiones apuntan a transmitir una experiencia: la fractura de un proyecto de sociabilización y la respuesta representacional frente a esa crisis identitaria, la caída y el desarme de los valores asociados a la patria y a la revolución, la precariedad de los sujetos y el acto de representación como mecanismo de padecimiento y de agencia, en tanto la representación actúa como la única posibilidad de asentamiento/fijación de una identidad y de

una posibilidad ficcional de socialización con el otro. Y esta fractura sólo es posible evidenciarla a través de los mecanismos representacionales que el teatro concibe y proporciona.

El trayecto que hemos recorrido, tiene por objetivo situar esa inquietud estética e ideológica en la óptica, según la cual, podríamos considerar a *Diciembre* como una actualización de la fisura que en algún momento de la historia clásica, significó y representó la tragedia. Tal como Menke plantea, la posibilidad de una experiencia producida por el efecto trágico, sólo es posible en nuestro momento histórico a través de la presentación de la fractura entre las dos dimensiones del arte dramático: la acción representada y los mecanismos representacionales que permiten su producción y recepción. Una tragedia de la representación es aquella que, a través de lo segundo, es decir, de sus mecanismos de materialización, suspende la posibilidad de transmitir un conocimiento al espectador.

En el caso de *Diciembre* se produce un ejercicio crítico que pretende desestabilizar la idea de nación chilena y las consecuencias que hasta el día de hoy, la división entre el ser nacional y el otro extranjero, han provocado en la constitución de una identidad colectiva, que a pesar de su heterogeneidad, presenta rasgos en las dos posturas que Paula y Trinidad representan. Guillermo Calderón a través del choque discursivo en el encuentro íntimo de estos tres hermanos, pone en evidencia cómo los paradigmas de constitución del nacionalismo siguen aún hoy vigentes, que se materializan en prácticas xenófobas o de rechazo al otro. El uso de la palabra en *Diciembre* expresa la multiplicidad de imaginarios de lo que significa sentirse parte de una comunidad nacional y las consecuencias que ello arrastra; además es un lenguaje que expresa, a través de las referencias culturales, tradicionales, las costumbres y formas de expresión de, al menos, dos clases sociales que dialogan en la obra: la clase dominante ligada a una visión conservadora, y otra clase media aspiracional, al comedor nacionalista burgués, funcionando como una radiografía de la segregación económica y societal de nuestra cultura.

Diciembre actúa como una proyección temporal de las fricciones que residen en la sociedad chilena de nuestra época, donde las divisiones del ayer perviven en el imaginario que hemos construido/heredado sobre la constitución del sujeto nacional/chileno; en este contexto, esta obra pone en escena a través del recrudescimiento que la parodia le permite, la exploración de las consecuencias más peligrosas que la agonía de un modelo político y económico puede llegar a provocar: la desarticulación de los sujetos sociales y la desideologización de los proyectos identitarios y colectivos.





IV. BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, BENEDICT. *Comunidades Imaginadas, Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

ARISTÓTELES, *Poética*, traducción realizada por Valentín García Yebra. ed. trilingüe (griego, latín, español). Gredos, Madrid, 1974.

BARBERO, JESÚS MARTÍN. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía. Tercera parte: Modernidad y Massmediación en América Latina*. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1987.

CALDERÓN, GUILLERMO. *Diciembre*, 2008 [Versión digital].

_____. *Chile como nación puede acabarse*, Entrevista realizada por Catalina Fortes, publicada en la revista Mester, 39, 2010. Universidad de California, Los Angeles. [Versión digital <http://escholarship.org/uc/item/22x9x219>]

LEHMANN, HANS-THIES. *El teatro posdramático: una introducción*. Revista Telón de Fondo, 12, diciembre 2010. [Versión digital en:

<http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi8zMTgucGRm&tipo=articulo&iid=318>]

OPAZO, CRISTIÁN. *Pedagogías letales, Ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Editorial Cuarto Propio, Santiago, 2011.

VAISMAN, LUIS. *Sobre el concepto de 'espectáculo' en el arte poética de Aristóteles*. Revista Chilena de Literatura, Universidad de Chile, 72, Abril 2008. [Versión digital

<http://www.revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/viewArticle/1389/1680>]

_____. *Dramaturgia, teoría y escena teatral*. Universidad de Chile, Revista electrónica *Cyberhumanitatis*, 29, verano 2004. [Versión digital

<http://www.cyberhumanitatis.uchile.cl/>]

WILLIAMS, RAYMOND. *Marxismo y Literatura*. Los cuarenta, Buenos Aires, 2009.

