



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO

EL TEATRO POLÍTICO DE GUILLERMO CALDERÓN:
Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas.

Tesis para optar al grado de MAGÍSTER EN LITERATURA

MARCELA P. SÁIZ CARVAJAL

Profesor Guía:
EDUARDO THOMAS DUBLÉ

Santiago de Chile, 2013

El Teatro Político de Guillermo Calderón:

Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas.

Resumen

Tesis: El Teatro Político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas.

Autor: Marcela Sáiz Carvajal alaluna@vtr.net / saiz.marcela@gmail.com

Profesor guía: Eduardo Thomas Dublé

Grado: Magíster en Literatura.

La tesis aquí propuesta establece la poética singular presente en la dramaturgia del dramaturgo y director teatral chileno Guillermo Calderón, a partir del análisis de sus cinco primeros textos teatrales: *Neva*, *Clase*, *Diciembre*, *Villa + Discurso*; y comenta su último estreno antes de 2013, *Beben*. Se propone una contextualización histórica y artística del autor que explica el marco general de su escritura y de los dramaturgos que comienzan a aparecer desde el año 2000 en Chile.

Se establecen los recursos constructivos y estructurales recurrentes dentro de su obra, identificando cada uno de ellos y definiendo sus modalidades de funcionamiento; como también los aspectos representacionales de las puestas en escena que recubren significados dentro de su poética, y las preguntas e ideas políticas y estéticas que se problematizan recurrentemente en sus obras: la Historia, la Memoria, el Teatro y la Representación.

Se evidencia un modo particular de construcción del discurso político a partir de la reelaboración crítica de los Imaginarios sociales, y el avance de esta poética hacia la configuración de un nuevo marco representacional donde aparecen como fundamentales los aspectos éticos y políticos, que conforman una función particular atribuida al teatro, donde la problematización se presenta como mecanismo central, para, finalmente, proponer al dramaturgo como un escritor post postmoderno.

Agradecimientos

A Aquiles por las conversaciones y los impulsos...

A Milagros y Tadeo por la paciencia y la sonrisa...

A Carmen, Pancho y Margarita por los cafés y los cuidados...

A Guillermo Calderón por los textos y la generosidad...

A Eduardo Thomas por la guía siempre lúcida, exigente y provocadora...

Índice

Introducción.....	1
1. Los contextos.....	8
1.1 Contexto histórico.....	8
<i>Primer referente compartido: la historia</i>	
1.2 Contexto artístico.....	11
<i>Segundo referente compartido: el artístico – teatral.</i>	
1.3 Características generales de la generación 2000.....	14
1.4 Guillermo Calderón.....	20
<i>(Comentario a las características generales)</i>	
2. Los conceptos centrales.....	24
3. Mecanismos constructivos recurrentes del texto teatral y puesta en escena.....	31
3.1 Mecanismos de contraposición y densificación	
<i>a nivel de la construcción dramática.....</i>	<i>31</i>
3.1.1 Primera contraposición: apariencia tradicional/ estructura real	
3.1.2 Segunda contraposición: situación particular/referente histórico	
3.1.3 La situación límite: contraposición y densificación	
3.1.4. Juegos representacionales escénicos y juegos representacionales <i>de enunciación como mecanismos de densificación textual</i>	
3.1.5. El monólogo falso y el monólogo como mecanismos de contraposición <i>textual y escénica.</i>	
3.2 Espacio, tiempo y personajes.....	48
3.2.1 Integración de las preguntas centrales a través del tratamiento <i>antitético del espacio.</i>	
3.2.2. El espacio como reafirmación de la problematización	
3.2.3. El tiempo como elemento de densificación.	
3.2.4 Los personajes- ofiциantes como elementos facilitadores de la <i>problematización</i>	
3.3 La palabra y el discurso.....	61
3.3.1. Densificación del decir	

3.3.2 <i>La densificación de los discursos ideológicos mediante el uso de la intertextualidad</i>	
4. El Teatro: representación, sujetos y contenidos de la representación.....	72
5. Historia y Memoria: imaginarios sociales e imaginación.....	79
5.1 <i>La elaboración de la memoria, los sujetos sociales y el olvido.....</i>	<i>79</i>
5.2 <i>Los imaginarios sociales: memoria – imaginación.....</i>	<i>85</i>
5.2.1 <i>El imaginario de La Revolución</i>	
5.2.2 <i>El Imaginario de La Educación.</i>	
5.2.3 <i>El Imaginario de La Familia y el Imaginario de La Guerra</i>	
5.2.4 <i>El Imaginario de La Memoria Institucionalizada</i>	
5.2.5 <i>El Imaginario de La Izquierda</i>	
6. Lo ético y lo político.....	115
6.1 <i>Primera apelación a los creadores.....</i>	<i>116</i>
6.2 <i>Segunda apelación a los creadores.....</i>	<i>118</i>
6.3 <i>Primera apelación al espectador.....</i>	<i>120</i>
6.4 <i>Segunda apelación al espectador.....</i>	<i>124</i>
6.4.1 <i>Primera propuesta: la conciencia</i>	
a. <i>Conciencia del sufrimiento</i>	
b. <i>Conciencia de la inexistencia de salvación</i>	
6.4.2 <i>Segunda propuesta: imaginación consciente</i>	
6.4.3 <i>Tercera propuesta: ejercer la libertad individual en la acción</i>	
.	
Conclusiones.....	136
Bibliografía.....	144

Introducción

La tesis aquí propuesta contempla el análisis transversal de las cinco obras dramáticas y cuatro puestas en escena que el dramaturgo chileno, Guillermo Calderón, ha realizado hasta el año 2011, para avanzar en la configuración general de su poética.¹

La necesidad de estudiar la obra de Guillermo Calderón está relacionada con la relevancia que este autor ha adquirido dentro teatro chileno, donde es considerado uno de los dramaturgos más importantes de la última década² y “un punto de fuga imprescindible en la escena nacional” con “una poética lúcida y concreta, que trasciende a lo que sería un acierto repentino o un azar pertinente” (Baboun, 2009). Pero también, está relacionada con que a pesar de estas consideraciones y de todos los reconocimientos que ha recibido, su obra no ha sido observada como una totalidad, cuestión que puede redefinir o incluso desechar algunas de las interpretaciones o acercamientos a ciertos aspectos particulares que han sido abordados en los estudios críticos sobre su obra, que además, no son numerosos.

¹ La segunda quincena de diciembre de 2012 se publican por primera vez sus obras completas donde se incluye su nuevo texto *Beben*. Esta es su primera obra extranjera escrita para el Düsseldorfer Schauspielhaus, estrenada en Alemania en abril de 2012, pero aún no estrenada en Chile. Esta obra no fue considerada en el corpus porque no existía al momento de establecerlo, pero, de todos modos la incluiremos en algunos comentarios anexos.

² Guillermo Calderón nació en 1971, estudió Teatro en la Universidad de Chile, en la Escuela de teatro físico Dell'Arte en California, hizo un postgrado en el Actor'Studio y realizó estudios de cine en la City University of New York.

Ha escrito cinco obras dramáticas *Neva* (2006) publicada en la Antología Bicentenario, *Clase* (2008), *Diciembre* (2008), *Villa y Discurso*, (2010) escritas como dos textos dramáticos, y estrenadas como una sola obra teatral *Villa + Discurso*, en Festival Santiago a Mil 2011, cuyos textos han sido cedidos por el dramaturgo a la autora de esta tesis.

Ha recibido dos veces el premio del Círculo de Críticos (2006 y 2008), ha ganado dos premios Altazor en 2007 por *Neva* (mejor dramaturgia, mejor dirección), y uno por *Clase* en 2009 (mejor dramaturgia), obras por las cuales también Trinidad González (*Neva*) y Roberto Farías (*Clase*), recibieron los premios a mejor actriz y actor.

También recibió el premio José Nuez Martín, fue invitado a estrenar su tercera obra, *Diciembre*, en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz, y durante la celebración del Bicentenario dirigió la obra de Isidora Aguirre *Los que van quedando en el camino* en el ex Congreso Nacional.

Últimamente ha trabajado en Alemania donde estrenó *Beben*, y en Nueva York. Su último estreno se produjo en 2013 dentro de Santiago a Mil con la obra *Escuela*, cuyo texto no ha sido publicado.

Dentro de los artículos críticos relacionados con Calderón se encuentran algunos que, sin abordar directamente su escritura, hablan de las características generales del nuevo grupo de dramaturgos surgido a principios de este siglo. Generalmente son prólogos de antologías de obras dramáticas que plantean características escénicas o textuales donde se pueden hallar elementos coincidentes y divergentes en relación con la escritura de este autor, lo que evidentemente es un aporte en cuanto acercamiento de tipo tangencial que permite distinguir y discutir grados de diferenciación y pertenencia a un nivel general y generacional.

Por otra parte, se encuentran algunos textos, en su mayoría artículos periodísticos o críticos en revistas de teatro, que abordan las obras *Neva*, *Clase* y *Diciembre*, pero faltan trabajos referentes a *Villa* y *Discurso*³, recién estrenadas como una sola puesta en escena (*Villa + Discurso*) en 2011. Y por supuesto, se pueden encontrar diversas entrevistas al autor en medios de prensa y digitales tanto en Chile como en el extranjero.

Estos trabajos se aproximan a los textos dramáticos, o solamente a las puestas en escena, desde diversos conceptos provenientes de distintas áreas disciplinarias para dar cuenta de aspectos específicos dentro de ellos. Así, encontramos lecturas desde conceptos tales como la “otredad”, la univocidad del sujeto, la deconstrucción, la territorialidad, el trabajo de duelo, la performatividad (haciendo alusiones a interpretaciones de género a partir de los personajes) o la tragicidad mirada desde una perspectiva individual y psicológica en *Neva*, *Clase* y *Diciembre*, entre otros; todas miradas pertinentes si se mantienen como interpretaciones particulares, pero que no necesariamente se sustentan en su totalidad cuando se miran desde las concepciones que subyacen en las obras y que manan de los recursos textuales o mecanismos constructivos recurrentes en ellas, como lo veremos más adelante.

Lo que sí establecen los trabajos críticos es la existencia de dos relaciones que consideramos básicas en la dramaturgia de Calderón, y que se evidencian desde los

³ En julio de 2012 dos ponencias presentadas en el congreso anual “Mediando las Artes Performativas: la escena, los medios y la mediación”. Organizado por FIRT/IFTR Federación Internacional de Investigación Teatral en la Universidad Católica de Chile, tocan aspectos relacionados con la puesta en escena de *Villa + Discurso*. Estos trabajos aún no son publicados.

contenidos de las obras, una del texto con “lo teatral” y otra con los procesos históricos y de poder, pero no se profundiza en el cómo, es decir, en los mecanismos de lenguaje y construcción por medio de los cuales se establecen estas relaciones con la historia, la memoria, lo político y lo teatral.

Creemos que es justamente allí, en el lenguaje y sus modos de construcción, donde se torna manifiesta la vinculación del texto con estos elementos y, también, se produce la vinculación entre las propias obras de este autor. Es en esta relación entre sus obras, donde se aprecia la aparición de la recurrencia de mecanismos y concepciones sobre la palabra en la escena que permiten afirmar que existe una poética que condiciona y, a la vez, amplía las interpretaciones:

Hay una intención de crear una relación, un vínculo que opere a nivel inconsciente, porque no necesariamente todo el texto funciona así, conscientemente [...] la idea es relacionarlas a nivel de palabra, de texto.

(Entrevista a Calderón, Baboun, 2009)

Por otra parte, y tomando en cuenta que estamos frente a un dramaturgo con formación teatral y que es director de sus propias puestas en escena, creemos que hace falta que el análisis de los textos integre, además, una mirada desde la teoría teatral, entendiendo por ésta aquella teoría que surge desde la propia práctica de los teatristas como Stanislavski, Brecht y otros, que son parte de los recursos y concepciones que maneja Guillermo Calderón, y que ayudan a comprender su poética toda vez que sus textos incluyen distinciones y discusiones provenientes de esta comprensión teórica del teatro en cuanto práctica: práctica de un director que trabaja con actores, de un actor que conoce diversas técnicas en relación a la palabra y la acción y debe escoger una u otra; práctica de variadas formas de configurar los personajes y el mundo, que construyen distintos objetivos artísticos; práctica de diferentes maneras de establecer la relación entre el espectador y la escena, todas cuestiones que, trabajadas de un modo consciente como lo hace Calderón,

determinan la concepción del teatro que posee el dramaturgo y la función que le atribuye dentro de la sociedad.

La finalidad de este trabajo, es entonces, establecer los elementos y mecanismos textuales y escénicos centrales y recurrentes en la obra total de Calderón hasta 2012⁴, y las relaciones entre las cinco obras que permiten configurarlas como una totalidad abierta, es decir, avanzar en la configuración general de su poética.

Para cumplir con este objetivo general, esta tesis establecerá una caracterización general del contexto histórico y artístico en que vive el autor para observar elementos de continuidad y diferenciación frente al desarrollo del teatro chileno, y determinar algunos puntos de convergencia y distinción con los demás autores de su generación, que validan su pertenencia a este grupo, pero también una poética particular.

También se presentarán los conceptos generales que se utilizarán en el análisis textual y de las puestas en escena de las obras, que permiten distinguir los recursos textuales y escénicos recurrentes y, por ende centrales, que se concretan en ellas y, también, su modo de funcionamiento.

La determinación de estos recursos posibilitará indagar en los mecanismos textuales y constructivos por medio de los cuales se establecen las relaciones y los diálogos con el Teatro, la Historia y la Memoria; se concretan los cuestionamientos a la tradición y la función política; y se vuelven a construir en un avance hacia la instalación de una discusión sobre lo ético, desde lo ético- teatral y lo ético- social. Es decir, indagar en los mecanismos textuales y constructivos, por medio de los cuales se instala la problematización.

Lo que planteamos, entonces, es que Guillermo Calderón posee una poética propia y particular que se caracteriza en la producción de textos teatrales que buscan la *problematización* de ideas políticas y estéticas, que van incorporando paulatinamente la aparición del problema ético y se acerca, finalmente, a una concepción del teatro como un

⁴ La fecha responde a que *Beben* comparte los mismos mecanismos y concepciones constructivas.

teatro de ideas que se sustenta en distintos mecanismos de *densificación narrativa* y de *contraposición* que aparecen tanto a nivel de lenguaje como de contenido.

La *densidad narrativa*, término propuesto por el propio dramaturgo en algunas entrevistas⁵, se construye por medio de la palabra, a través de sus relaciones de configuración y construcción, y de sentido y simbolización. Este recurso permite la aparición de los distintos tipos de intertextualidad, y la convergencia en el texto teatral y la puesta en escena, de variados discursos ideológicos, personajes, tiempos y espacios históricos y ficticios que se ponen en tensión, por medio de distintas modalidades de *contraposición*, sobre el escenario.

Estos mecanismos constructivos de *densidad narrativa* y *contraposición*, entonces, dan como resultante la *problematización* que tensionará ideas políticas y estéticas a través de la contraposición entre imaginarios sociales e imaginaciones en el primer caso, y del concepto de teatro como representación frente a la representación como construcción ideológica y cultural, en el segundo.

En relación al teatro, la problematización se plantea vinculada a distintos ámbitos: por una parte, desde la teoría de la práctica teatral evidenciando y tensionando los recursos históricos del teatro realista que está ligado a una concepción del mundo, a una clase social y a una función en relación al espectador, para cuestionar la pertinencia o no de su utilización frente a contextos actuales; y, por otra, se problematiza el teatro desde la sospecha sobre su real posibilidad de representación de la violencia y el dolor colectivo. De este modo, la propia construcción dramática de Calderón cuestionará los elementos tradicionales de la dramaturgia ligada al realismo, esto es: estructura tradicional del drama⁶, construcción de personajes como sujetos individuales y psicológicos, tratamiento del espacio y del tiempo como sustento de la mimesis, por medio de mecanismos de densificación y contraposición, para finalmente cuestionar su función.

⁵ Por ejemplo en la entrevista que I. Baboun le realiza al autor en 2009.

⁶ Estructura tradicional que contempla el desarrollo del drama en tres instancias: presentación del conflicto, desarrollo del conflicto y clímax, y desenlace.

Los procesos históricos y políticos se problematizan desde la tensión entre hechos históricos pasados y procesos no resueltos o abiertos que surgen del cuestionamiento de una situación actual que los trae a la presencia. Desde esta perspectiva, se problematizan Memoria e Historia y los Imaginarios sociales integrando imaginaciones ficticias, que abren la discusión a problemas relacionados con la memoria histórica, el olvido social y los sujetos sociales que han perdido su capacidad transformadora, lo que va configurando la necesidad de politización de los sujetos sociales y de los espectadores.

Para instalar esta problematización Calderón utiliza, también, conceptos dicotómicos en la construcción textual y teatral. Dentro de estos podemos encontrar algunos que funcionan a nivel del contenido y que se van a ir convirtiendo en ideas recurrentes como verdad/falsedad, sufrimiento/felicidad, memoria/ olvido; y otros que funcionan a nivel de construcción como presente/pasado, adentro/ afuera, o *límite / crisis*, que nos parece fundamental ya que devela una recurrencia constructiva de *contraposición* que forma parte de su poética del mismo modo que la *problematización* y la *densidad narrativa*.

Finalmente, planteamos, que los textos de Guillermo Calderón avanzan hacia la instalación de una discusión frente a lo ético, que aparece implícita en la construcción dramático – escénica ya en sus primeras obras, para luego explicitarse cada vez más a nivel textual, lo que podría establecerse como un centro para el desarrollo futuro de su poética.

Para abordar este estudio utilizaremos las entrevistas hechas al autor como una fuente directa de información. Para el contexto histórico y artístico utilizaremos la contrastación de fuentes bibliográficas que describen estos dos aspectos, intentando establecer un panorama general que permita comprender de mejor manera algunas relaciones específicas que se establecerán en los capítulos de análisis, como por ejemplo aquella con los procesos históricos que implican una discusión ideológica.

En relación a la generación a la que pertenecería Calderón, utilizaremos los estudios críticos que introducen las antologías que reúnen las obras dramáticas de este grupo, y los

artículos que preceden a cada una de ellas a cargo de distintos críticos o comentaristas que provienen tanto del mundo de la práctica teatral como de la teoría. Aunque estas antologías incluyen autores de distintas edades, solo consideraremos para este panorama general a aquellos nacidos a partir de 1970, ya que además de compartir un mismo contexto histórico y artístico, lo reciben y experimentan desde una misma etapa en su desarrollo personal y solo comienzan a darse a conocer desde el año 2000 en adelante. Esto nos permitirá determinar algunos aspectos similares en la visión de estos nuevos dramaturgos jóvenes, pero también, marcar algunas diferencias en la producción del autor que estudiamos frente a sus pares, y que pueden ayudar a configurar su propia particularidad.

Para abordar las obras, utilizaremos el análisis textual y el análisis de la relación texto-puesta en escena, incluyendo conceptos y herramientas provenientes de la semiótica, de la teoría de la práctica teatral y la literatura, entendiendo que el lugar central de la poética es el lenguaje, sus mecanismos constructivos y sus configuraciones de sentido.

Desde esta perspectiva abordaremos cuatro aspectos básicos propios de lo dramático: personaje, discurso, tiempo y espacio; tres relaciones que surgen desde la configuración del texto teatral de una forma particular en Calderón: con la representación y el teatro en relación a los sujetos, problemáticas y modos de representar; con los imaginarios sociales y la imaginación en relación a la memoria histórica; y con lo político y lo ético en relación a la función que debe cumplir el teatro y el artista en su sociedad.

1. Los contextos

1.1 Contexto histórico. Primer referente compartido: la historia

Desde fines de los años 90 (1990) y hasta hoy, se ha producido en Chile la aparición de un grupo de dramaturgos que algunos críticos han catalogado como “generación”. Sin entrar a problematizar sobre el término y la pertinencia de su uso frente a este grupo, lo importante es que esta designación implica que existirían características particulares y específicas presentes en la producción de estos autores que permitirían reunirlos, pero también significa que, por lo menos a nivel de su sensibilidad frente al mundo y a la concreción teatral, comparten ciertos referentes.

Roberto Bolaño al inicio de su cuento *El ojo Silva*, define a su generación diciendo que “de la violencia, de la verdadera violencia, no se puede escapar, al menos no nosotros, los nacidos en Latinoamérica en la década de los cincuenta, los que rondábamos los veinte años cuando murió Salvador Allende” (2010, p.215), subrayando de este modo, la profunda vinculación del acontecer histórico con el desarrollo de las vidas de los miembros de su generación y de su quehacer en el mundo.

Nos podríamos preguntar, entonces, qué contexto histórico comparten los nacidos en la década del 70, los que tenían veinte años en los 90 cuando se termina el sistema totalitario y retorna la democracia a Chile.

María de la Luz Hurtado (2010) distingue dos aspectos que aparecen como fundamentales dentro de este nuevo contexto y que, a la vez, están fuertemente relacionados. El primero es la experiencia de vivir en un período de transición política, y el segundo, está relacionado con la experiencia de la globalización y masificación de nuevas formas de comunicación instaladas por el sistema neoliberal.

La experiencia de vivir este momento de transición política, implica asistir a un proceso de disolución de los grandes modelos político – ideológicos dominantes hasta entonces, es decir, del socialismo europeo oriental, entendido como socialismo real, y de los gobiernos militares neoliberales latinoamericanos, incluido el chileno. También implica vivir un

proceso de reorganización basado en un pragmatismo administrativo (Hurtado, 2010), que se aleja de cualquier utopía moderna, y al hacerlo se transforma en una experiencia de desilusión, sobre todo en la medida en que no hay nada nuevo a lo que aspirar como colectividad o comunidad.

Paulo Freire (2009) atribuye este resultado a una característica básica, intrínseca al sistema, a la que llama “la maldad neoliberal”. Esta característica estaría marcada por el “cinismo de su ideología fatalista y su rechazo inflexible al sueño y a la utopía” (2009, p.16), lo que ha provocado que “en el nivel internacional comience a aparecer una tendencia a aceptar los reflejos cruciales del “nuevo orden mundial” como naturales e inevitables” (2009, p.17).

Es decir, la experiencia de vida que se instala se da dentro de un sistema que niega las iniciativas o movimientos hacia la persecución de cualquier modo de vida u organización que se asemeje a las consideradas utópicas, e instaura la resignación y aceptación de las cosas tal como están.

En este contexto general se produce la transición en Chile, y nace desde un contexto de dictadura o autoritarismo hacia una democracia basada en una política pragmática de consensos. Nelly Richard (2001), describe esta situación como un proceso controlado de regularización del cambio político y social, que debió hacernos transitar hacia más libertad, más justicia y bienestar, pero que forjó una pragmática del acuerdo entre redemocratización y neoliberalismo, que sobre todo nos llevó hacia más consumo.

Este hecho vuelve a reafirmar, ahora a un nivel particular, la aparición de la experiencia de la desilusión, pero no solo en relación con el pasado, con lo que puedo ser y no fue, sino que con el presente y el futuro, con lo que podría ser y no es, pero tampoco será.

Esta ampliación de la experiencia de la desilusión está estrechamente ligada, entonces, a lo que Carvajal y Van Diest llaman *contexto de frontera*, es decir al hecho de que la restauración democrática tan esperada, surge de un “pacto entre neoliberalismo y tecnocracia, entre progreso, modernización y desmemoria, dejando una sensación de desengaño e insatisfacción en gran parte de la ciudadanía” (2009, p. 70), lo que se agudiza

en la medida en que el “individualismo y la preponderancia del mercado” (Hurtado, 2010, p.15) se hacen centrales, y se instala una tendencia a la aceptación resignada de los hechos, un descrédito de la conservación de la memoria de los acontecimientos pasados y una pérdida de la fuerza capaz de provocar cualquier cambio colectivamente.

La dramaturgia de Guillermo Calderón cobra importancia crítica, entre otros aspectos, en la medida en que valida algunas de las miradas o creencias que puedan aparecer como semejantes a aquellas que han sido desacreditadas en este proceso de pérdida y descreimiento anterior, pero insertas en una dinámica nueva signada por la problematización de situaciones y personajes históricos y políticos.

La experiencia de la globalización y masificación de nuevas formas de comunicación instaladas por el sistema neoliberal, según Lola Proaño Gómez (1997) han posibilitado una actitud aparentemente más libre en relación a los límites trazados por una u otra teoría en los diversos campos culturales, incluido el teatro. Es decir, ha permitido el uso “ecléctico e ilimitado de las más diversas técnicas teatrales de distinto origen que facilitan la hibridación de las culturas” (1997, p.64) y la aceptación de elementos de la cultura popular, en una democratización más aparente que real, que le han proporcionado al teatro una mayor amplitud de lenguajes, miradas y temas, aunque “esta actitud puede no reflejar necesariamente una idea de libertad producto de la consciencia de su madurez cultural.” (1997, pp. 63 – 64).

Lo anterior unido al sentimiento de desengaño, le ha permitido al teatro en el caso chileno, alejarse de “las condiciones de precariedad y censura” (Carvajal y Van Diest, 2009, p.74) propias de la dictadura y alcanzar desde los años 90, una autonomía relativa en relación a sus funciones sociales anteriores, impuestas por la urgencia del momento histórico, en la medida en que se va acrecentado la reorganización política y de la prensa libre (Hurtado, 1997).

1.2 Contexto artístico. Segundo referente compartido: el artístico – teatral.

A comienzos de los 80 surgen en Chile nuevas compañías teatrales que muestran una forma de organización y trabajo con características distintas a aquellas presentes durante la dictadura. Estas compañías, como “Los que no estaban muertos”, “La Memoria”, “Teatro del Silencio”, “Teatro Provisorio”, “Gran Circo Teatro” o “Teatro Fin de Siglo” entre otros, se caracterizaron por la primacía del papel del director, que aunque a veces fuera también dramaturgo o dramaturgista, instalaron “un repliegue hacia figuras más individuales, en lo que se ha llamado un *teatro de autor*” (Carvajal y Van Diest, 2009, p.33). Este hecho, a su vez, las diferencia de aquellas compañías aparecidas en los años 60 y 70 fuertemente marcadas por la creación colectiva, y permite la aparición de figuras como Alfredo Castro, Andrés Pérez, Ramón Griffero, Rodrigo Pérez y Mauricio Celedón, entre otros.

En este período también se produce, por medio del trabajo de compañías y directores como Andrés Pérez, Andrés del Bosque o Mauricio Celedón, la recuperación e incorporación del lenguaje del circo a las puestas en escena teatrales, y también la recuperación de relatos y estéticas populares que funcionan como soporte basal del despliegue escénico teatral, acompañado por una paulatina recuperación de la calle y los espacios públicos compartido con públicos masivos (Hurtado, 2010), como un gesto de resistencia frente a la dictadura.

Sin embargo, desde los años 90 este modelo comienza a fracturarse y aparecen nuevas formas de organización del trabajo vinculadas a grupos jóvenes que tienen una forma distinta de concebir la producción teatral donde se valora nuevamente lo colectivo “pero sin remitir a figuras organizacionales de épocas precedentes” (Carvajal y Van Diest, 2009, p.33). La nueva fórmula de organización se acerca más bien a una forma de “ejercicios sujetos a la orientación de un director.”(2009, p. 33), donde el signo distintivo es que los actores toman un rol tan importante como el del director, no solo dentro del proceso, sino que en relación al resultado teatral posible.

Un hecho fundamental que se vincula a este cambio organizacional dice relación con las nuevas políticas culturales introducidas durante los gobiernos de la Concertación, período

donde se incrementan los concursos, premios y festivales; se amplían los espacios de representación y las municipalidades comienzan a abrir sus puertas al teatro dándole una base mucho mejor si se la compara con la que tenía durante la dictadura, pero donde, como lo señala María de la Luz Hurtado, “no hay compañías propiamente subvencionadas y mantener grupos en acción es una tarea desgastadora y difícil” (Hurtado, 1997, p.18).

Esta realidad se profundiza con la creación del FONDART en 1992 que intenta reparar o recuperar de algún modo el apoyo que el Estado entregaba a las artes antes del golpe militar de 1973, pero que al ir diversificando sus líneas de financiamiento y apoyo a proyectos específicos y particulares provoca, según Carvajal y Van Diest (2009), que los nuevos grupos aparecidos desde el 90 en adelante deban autocomprenderse como independientes, categoría que abarcará a casi todo el teatro nacional, menos al teatro comercial y aquel ligado a las universidades.

La categoría *independiente* pierde el sentido que tuvo durante la dictadura, es decir, ya no se entiende como designación de grupos autogestionados, automarginados del sistema hegemónico y que se erguían, desde distintas perspectivas, como culturas de resistencia o contra culturas frente al acontecer histórico de ese momento, como es el caso de las compañías de Andrés Pérez, Alfredo Castro, Mauricio Celedón o Ramón Griffiero, entre otros; y marca la entrada a un período donde el arte ya no postula aristas visibles de confrontación con los discursos públicos del poder, disolviéndose “la tensión crítica que el arte sostenía con las instituciones durante la dictadura” (Guinta, 2001, citado por Carvajal y Van Diest, 2009, p.75). Los grupos, más bien, se conforman por su capacidad de sobrevivencia como colectivo, por su capacidad de gestionar recursos desde diversas fuentes y para encontrar poéticas específicas que les permitan diferenciarse y distinguirse.

En este sentido, las transformaciones que sufre el teatro chileno en cuanto a la concepción y organización de los grupos y modalidades de trabajo, también se reflejarán en los lenguajes escénicos. Los críticos coinciden en que durante los años 90 lo que se produce es una redefinición del texto dramático que implica un alejamiento de él en su sentido

clásico⁷, y se cuestiona su preponderancia, produciéndose un vuelco hacia la idea de un espectáculo que se valora como performance, imagen y teatralidad, es decir, donde:

Aquellos elementos que constituyen el espectáculo teatral y que por lo general se consideraban anexos o complementarios (escenografía, música, iluminación, vestuario, maquillaje, estilos de actuación), pasan a constituirse en lenguajes equivalentes al lenguaje escrito/hablado, y autónomos en sí y por sí mismos.

(Lagos, 1994, citado por Carvajal y Van Diest, p.89)

Esto quiere decir que por sobre el texto, que no se descarta por completo, se valora la puesta en escena que lo representa y por sobre la palabra se construye la trama representacional de la imagen. Esta nueva perspectiva trae como consecuencia la ampliación de las necesidades espaciales de los espectáculos y lo sacan del edificio tradicional del teatro.

Soledad Lagos lo resume del siguiente modo:

La estética teatral de comienzos de esta década [90] ya no puede prescindir de la imagen, del concepto de escritura del y en el espacio, de una nueva corporalidad y gestualidad actorales ni de la idea de lenguajes – signos – significantes en relación equivalente, no jerárquica.

(Lagos, 2004)

Este cambio, entonces, va a permitir que converja la poética del texto con otras poéticas dando origen a modelos autorales particulares y diversos, que deconstruyen y recombinan libremente los referentes culturales nacionales y extranjeros, posibilitando que

⁷Texto clásico entendido como un texto de corte aristotélico, cuyo centro está en la situación dramática, los diálogos y la estructura de presentación, desarrollo del conflicto y desenlace.

surjan autorías nacionales que irán legitimándose como un teatro nacional durante el período gobernado por la Concertación de Partidos por la Democracia.

Este proceso sufrirá un nuevo giro al acercarnos al 2000, marcado por una reactivación de la escritura dramática a partir de la aparición de talleres dictados por dramaturgos consagrados, la Muestra de Dramaturgia Nacional y diversos concursos y festivales (Carvajal y Van Diest, 2009), y una nueva valoración del texto que ya no se concibe separado de la escena, y que mostrará su consolidación este nuevo grupo de dramaturgos jóvenes.

1.3 Características generales de la generación 2000⁸.

Si revisamos la bibliografía sobre los autores que compondrían esta generación, encontramos elementos generales que compartirían. En Guillermo Calderón se hallan algunos de ellos, pero también otros que necesariamente le son propios y constituyen el centro de este estudio.

Las características básicas en las cuales concuerdan los críticos responden, básicamente, a tres factores: el contexto histórico y artístico que ya hemos mencionado, la formación de los autores y las modalidades de trabajo que asumen.

Desde esta perspectiva podemos establecer algunas características generales: Primero, una parte importante de estos dramaturgos comparte una formación universitaria ligada al teatro como actores o actrices, y han dirigido las puestas en escena de sus propios textos, en muchos casos, dentro de compañías estables de trabajo, tal como es el caso de las producciones de Guillermo Calderón y los grupos Teatro en el Blanco y Agrupación la Reina de Conchalí.⁹

⁸ Aquí se pueden incluir autores como Manuela Infante, Cristián Soto, Ana María Harcha, Luis Barrales, Andrés Kalawski, Alejandro Moreno, Ana López y Guillermo Calderón.

⁹ Los dramaturgos vinculables a esta generación provienen, básicamente, del teatro y de la literatura.

Segundo, aparecen formas novedosas de trabajo colectivo donde los actores son considerados parte protagónica de la creación y el director cumple las veces de un organizador escénico – textual.

Un ejemplo de esto lo encontramos en la primera obra de Calderón y Teatro en el Blanco, *Neva*, donde el dramaturgo escribía mientras se ensayaba porque “Esto me permitía observar las dinámicas de los actores, sus personalidades. Escribir a partir de su sentido del humor, de sus conversaciones”, tal como dice Calderón. (Delgado, 2011)

Esta modalidad de trabajo colectivo bajo la organización de una persona que guía el proceso textual y escénico desde una mirada única, unido al conocimiento del teatro y sus lenguajes, y a un contexto donde se potencia una independencia que implica la distinción frente a otros, provoca una tercera característica general: La emergencia de poéticas y autorías particulares tanto a nivel grupal como individual.

A nivel de los grupos, el intento por establecer búsquedas poéticas específicas que los identifiquen del resto de los grupos emergentes, comienza, según el estudio de Carvajal y Van Diest (2009), con un primer gesto identitario cada vez más consciente que consiste en designarse un nombre: Teatro de Chile, La Patogallina¹⁰, Teatro En el Blanco o Agrupación la Reina de Conchalí, estos dos últimos ligados a Guillermo Calderón¹¹, entre otros.

Esta auto asignación de una identidad presentaría, según Carvajal y Van Diest, una variación decidora con respecto a sus antecesores inmediatos, en la medida en que son nombres “que no plantean discursos históricos definidos (como, por ejemplo, Teatro Fin de Siglo, o La Memoria)”, sino que “se insertan decididamente en polémicas, ya sea como cita diferida temporalmente, en el caso de La Patogallina, ya sea como estrategia de

¹⁰ Teatro de Chile dirigido por Manuela Infante y La Patogallina dirigida por Martín Erazo.

¹¹ El estudio de Carvajal y Van Diest no considera las compañías con las que trabaja Guillermo Calderón porque se establece como criterio de selección el hecho de que el grupo lleve cinco años de trabajo estable al 2008. Guillermo Calderón estrena su primera obra con Teatro en el Blanco el 2006, y con Agrupación la Reina de Conchalí el 2008.

contrapoder, en el caso de Teatro de Chile” (2009, p. 46)¹², y que es adjudicable también a los colectivos en que participa Calderón.

Por otra parte, el origen de estos grupos¹³ también marcaría características generacionales en la medida en que se mantienen unidos por la posibilidad de participar en un proyecto que les permite un desarrollo artístico por sobre una estabilidad económica. Este acto es posible de interpretarse como una “micropolítica de resistencia, en un contexto de gubernamentalidad neoliberal” (2009, p. 61), lo que de un modo importante marcaría un derrotero respecto de la función que se le atribuye al hecho teatral con respecto a los problemas y características de la sociedad dentro de la que se produce, más allá de las estéticas y modalidades estilísticas que cada grupo escoja.

Aparecen, así, autorías escénicas (que se distancian de lo textual), pero también dramaturgias con propuestas de lenguaje y sentido propias que re – dramatizan la escena (Hurtado, 2010, 2009).

Estas autorías dramáticas no están necesariamente vinculadas a los modelos aceptados (Hurtado, 2010), pero se caracterizan en el caso de los dramaturgos, por permitir “anticipar la escena desde el texto dramático [...] en una creatividad teatral de fuerte autoría dramático – escénica [...] recuperando el oficio del dramaturgo como creador de lenguajes autónomos” (Hurtado, 2010, p.15)

De este modo, la emergencia de una poética de la escena, se traducirá en una “escritura escénica” (Carvajal y Van Diest, 2009, p.33) y no en una escritura meramente

¹² Los nombres de ambas compañías están ligados a los títulos de sus primeros montajes: Prat (Teatro de Chile) y A sangre e pato (Patogallina), cuyo nombre también se vincula a una consiga que aludía a Patricio Aylwin donde se lo catalogaba como “Patricio cobarde”.

¹³ Según el estudio de Carvajal y Van Diest, se podrían determinar tres tipos de grupos que establecen políticas identitarias: 1. Grupos de origen universitario, donde sus integrantes se han conocido durante su formación académica ligada a la disciplina. (Este es el caso de Teatro En el Blanco, de Guillermo Calderón). 2. Grupos de origen heterodoxo, entendiéndose por esto la no centralidad que tiene, respecto a la creación del grupo, el espacio universitario de formación. 3. Grupos surgidos fuera de la capital, ya sean universitarios o heterodoxos. Pero en todos, la característica general, sería la autogestión que además de ser una estrategia económica, implicaría un “gesto político por parte de los grupos por funcionar según otros imperativos que aquellos sutilmente sugeridos por la política cultural” (2009, 63 - 64)

textual, por lo tanto estaríamos frente a un retorno del texto como dice María de la Luz Hurtado (2010), o mejor aún, frente a una redefinición del texto dramático, concebido como una *escritura escénica*, que aparece como una cuarta característica.

Desde esta perspectiva, las consecuencias comunes que se observan son las siguientes:

- Se desecha, deconstruye o desmonta “la estructura aristotélica como modelo dramático”¹⁴ (Hurtado, 2010, p.17; 2009), toda vez que entran en un cuestionamiento profundo los paradigmas que habían sostenido el pensamiento y las acciones político – sociales y se ponen en entredicho “las relaciones realidad/ ficción y texto/ escenificación” (Hurtado 2009, p.10), apartándose de la búsqueda de la identificación del espectador con la escena como función del teatro.

- Se produce un alejamiento o impugnación de los lenguajes teatrales dominantes en la escena chilena (Hurtado, 2009, p.9), y un cuestionamiento a las convenciones de la representación (Barría, 2008), cuestión que se visibiliza de manera profunda en la dramaturgia de Guillermo Calderón.

- Se produce una revalorización de la palabra como signo diferenciador del teatro anterior centrado en la fuerza de la imagen (Barría, 2008), y se erige como la “principal conductora y soporte de la acción, [sin perder de] vista su operatividad en la escena” (Hurtado, 2010, p. 32)

Es decir, la palabra reencuentra de algún modo su poder revelador, alejándose del uso que se le dio en las décadas anteriores cuando “la palabra [no tuvo] la función de revelar una realidad sino de esconderla” (Proaño G. 1997, p.72).

- Los ritmos, modos, expresividad y la construcción del conocimiento y la percepción se modifican por la vinculación con los lenguajes multimedia, tecnológicos y digitales, debido a que es un período de mucho diálogo con esas áreas, aunque siempre en tensión (Hurtado, 2009, 2010).

¹⁴ El hecho de desechar el modelo aristotélico como pensamiento racional y deductivo, es una característica que ocurre en el Teatro chileno desde los años 90, es decir, desde que caen los modelos utópicos y paradigmáticos de explicación de la realidad y ya no hay tesis que demostrar, tal como lo plantea María de la Luz Hurtado (1997)

- Y aparece un fuerte uso de la intertextualidad (Barría, 2008).

Es, justamente, a través de distintos tipos de intertextualidad que el diálogo con los lenguajes tecnológicos se insertaría en el lenguaje dramático escénico. De este mismo modo se incorpora el diálogo del lenguaje dramático teatral con los lenguajes de otras artes y de la tradición, en una mixtura fluida, que permite una deconstrucción y reconstrucción de la tradición occidental (Hurtado, 2010).

El resultado de esta mixtura es que “se quiebra [...] el texto autónomo [] y se le perfora en la escena” (Hurtado, 2010, p 22), transformándose la relación texto – escena en algo casi indisoluble, y la teatralidad en un proyecto creativo.

- También se observa , según Hurtado (2010), el uso de hipotextos como sustrato de la ficción dramática y escénica, y como mecanismo constructivo dramático para poder re – pensar distanciadamente el trauma; y la construcción de metatextos donde la dramaturgia se piensa a sí misma y plasma su huella en la obra en la medida en que reflexiona sobre su propio modelo constructivo (Hurtado, 2009, 2010), llevando a un plano textual y estructural la autorreflexión que ya se había producido en los años 90 (Hurtado, 1997).

- Y, finalmente, se produce una fragmentación del discurso y del relato donde no predomina el diálogo sino que la voz narrativa y el monólogo, dando cuenta de la disolución de los vínculos entre razón e idearios, tan propios de la modernidad, y permitiendo que surjan múltiples subjetividades (Hurtado, 2010, 2009; Barría, 2008).

En quinto lugar, los críticos concuerdan en que las identidades se diversifican y se constituyen desde diversas expresividades.

Se utilizan soportes variados (noticias, actualidad mediática) y “parodian, reciclan y realizan pastiches sobre la base de géneros populares del teatro, del cine, de los radioteatros, de los comics” (Hurtado, 2009, p.15), lo que permite integrar nuevas problemáticas (género, etnias, situación indígena, etc.) que apelan a un imaginario popular/urbano donde la marginalidad se entiende como el resultado del sistema capitalista que aliena al ser humano (Barría, 2008; Hurtado, 2010).

Una sexta característica general sería que se reelaboran los modos de dar voz, cuerpo y recorrido diegético a los sujetos marginales urbanos: tribus urbanas y otros personajes urbanos prototípicos chilenos, o marginalizados: niños, mujeres, estudiantes (Hurtado, 2010, 2009).

Dentro de estas reelaboraciones aparecería el uso de la introspección, del cuerpo como lugar del deseo, de la abyección, la profanación o la exhibición, la sexualidad como un punto de tensión, las prácticas de abuso, y la violencia intrafamiliar ritualizada como metáfora de la violencia en otras áreas (Hurtado, 2010).

Por otra parte, los lugares de la representación se transforman en lenguajes de la obra.

El lugar deja de ser un espacio funcional (Hurtado, 2010), se transforma no solo en soporte del discurso como lo planteara Rodrigo Pérez (1999), sino que en signo teatral que, tal como sucede en las obras de Guillermo Calderón, dialoga con la palabra y la completa.

A nivel de las temáticas, María de la Luz Hurtado (2009, 2010) plantea que se bucea en traumas e imaginarios no resueltos tanto de la vida colectiva como psíquica, en las obsesiones, y se busca acceder a las heridas sociales, hurgar en el dolor, indagar en la crueldad y el sin sentido (Hurtado, 2009, 2010), cuestión que en rasgos generales describe los temas abordados por estos autores, pero que es discutible como totalidad desde la mirada particular de cada uno de ellos, y sobre todo desde la poética de Calderón.

También los críticos concuerdan en que se observa un generalizado interés histórico que configura el contexto social, político y económico como un espacio de constante interrelación y fricción con los textos o puestas en escena de estos dramaturgos (Carvajal y Van Diest, 2009), donde desaparecerían los metarrelatos históricos y se marcaría una tendencia a reapropiar la Historia desde la historia personal, es decir, desde estas múltiples subjetividades, o desde microestructuras como la familia, la pareja o la soledad individual (Barría, 2008), cuya consecuencia sería que “los proyectos artísticos no girarán en torno a demostrar “verdades” ni a concientizar respecto de ellas” (Hurtado, 2010, p.17).

Desde esta perspectiva aparecería otro modo de abordar lo político, de vincularse con la contingencia y con la memoria.

Según Barría (2008), este abordaje se da por medio de recursos alegóricos, en cambio Hurtado (2009), observa un distanciamiento para re – acercarse a las experiencias y sentimientos de la derrota, del desencanto.

1.4 Guillermo Calderón (comentario a las características generales)

Guillermo Calderón forma parte de este grupo generacional y comparte con él algunas características generales.

Nace en 1971, estudia teatro en la Universidad de Chile, más tarde estudia en la Escuela de teatro físico Dell´Arte en California, hace un postgrado en el Actor´Studio y realiza estudios de cine en la City University of New York, lo que claramente lo sitúa dentro de los autores que conocen los lenguajes, estéticas y problemáticas escénicas y teatrales.

Escribe y dirige las puestas en escena de sus propios textos, por lo tanto comparte la distinción de dramaturgo – director.

Además ha trabajado con dos grupos teatrales donde se practican las nuevas formas de trabajo colectivo que caracterizan y distinguen esta novedosa relación del dramaturgo con los actores en su producción textual.

Neva, como se mencionó anteriormente, se crea en una relación solidaria con el grupo de actores que participa en la compañía Teatro en el Blanco y a partir de este estreno en el año 2006, tanto la crítica como sus propios pares, reconocen en Guillermo Calderón un dramaturgo con una autoría propia y particular¹⁵, que, tal como lo planteamos en este estudio, va conformando con mayor claridad una poética en la medida en que aparecen sus textos posteriores¹⁶ y se subrayan acentos y caminos de búsqueda cada vez más marcados.

¹⁵ Este hecho se evidencia en los premios y reconocimientos que ha recibido tanto de la crítica como de sus pares, tal y como lo mencionamos anteriormente.

¹⁶ *Neva* (2006), *Clase* (2008), *Diciembre* (2008), *Villa y Discurso* (escritas en 2010 y estrenadas como *Villa+Discurso* en 2011), *Beben* (2012)

En este sentido, podríamos decir que Guillermo Calderón como director –dramaturgo configura una autoría escénica a partir de una redefinición del texto dramático que se aleja de la construcción aristotélica, pero en un gesto de desmontaje oculto tras una apariencia tradicional o, inclusive, clásica, que lo distingue dentro de este grupo de autores.

Este alejamiento tendrá consecuencias específicas en la obra de Calderón en cuanto al cuestionamiento de los lenguajes y de las convenciones de la representación, cuestión que comparte con muchos de estos autores, pero también en cuanto a una problematización y replanteamiento de la función del teatro que emerge como una búsqueda consciente por definir la relación escena – espectador y que marca una diferencia particular.

También comparte la revalorización de la palabra y el texto que lo aleja de la primacía de la imagen como lenguaje central, tan propio de la generación anterior, pero no comparte la tensión ni el diálogo con los lenguajes tecnológicos, multimedia ni digitales, cuya ausencia es notoria tanto en lo escénico como en lo textual.

Por otra parte, la revalorización de la palabra en el caso de Calderón, está íntimamente relacionada con la concepción de ella como un medio para contener y expresar las ideas que se quieren problematizar, y en este sentido el texto se valora como un espacio discursivo de problematización, evidenciando que el alejamiento de la imagen y el acercamiento a la palabra es una valorización y un acercamiento a las ideas. Éstas ocuparán un lugar central dentro de su poética y, a la vez, revelan otro espacio de distinción.

La tensión y el diálogo, en cambio, sí se da con respecto a los lenguajes de la tradición occidental tanto a nivel teatral como ideológico en un movimiento de deconstrucción y reconstrucción, lo que revela que Calderón participa del interés histórico de esta generación, configurando al contexto social, político y económico como un espacio de constante interrelación y fricción con sus textos y puestas en escena, pero desde una mirada propia y particular.

Desde esta perspectiva, y al igual que en otros miembros de su generación, no existe en el teatro de Calderón un intento por demostrar verdades o concientizar respecto de ellas¹⁷, pero sí aparece una propuesta concreta de reasumir una función claramente política.

También encontramos en su escritura el uso de los lugares de representación transformados en lenguaje¹⁸, que dejan de ser considerados como soportes del discurso o simplemente funcionales; el uso extendido de la fragmentación del discurso y la utilización de diversos mecanismos de intertextualidad¹⁹; y la creación de metatextos en la medida en que hay una reflexión constante hacia los mecanismos constructivos del texto y de la escena, integrándose, de este modo, a lo que algunos han denominado teatro meta-reflexivo, aunque Calderón se aleja de lo específicamente teatral para abarcar otros ámbitos de la sociedad.

Lo que, claramente, no encontramos en el teatro de Calderón son algunas temáticas ni abordajes identificados como propios de algunos miembros de esta generación, por ejemplo el acercamiento a lo marginal urbano, a la indigencia y la miseria o a lo popular; tampoco a soportes como los comics, las noticias²⁰ o propagandas; y menos aún a una visión central del cuerpo como un lugar de abyección, profanación o exhibición para sustentar el recorrido diegético de la obra.

¹⁷ Marco Antonio de la Parra y otros teatristas como Rodrigo Pérez ya planteaban en los años 90, que el creador teatral no debe adoctrinar como sí lo hacía durante los 70 y 80, sino que implicar al espectador en procesos y cuestionamientos, y un camino para hacerlo, según su pensamiento, es retornar al texto y devolverle la fuerza escénica a la palabra.

¹⁸ En Calderón no será lenguaje sino que signo teatral.

¹⁹ Es interesante la reflexión acerca de la presencia de mecanismos de intertextualidad en esta generación porque no aparece como exclusivo de las artes o la literatura, sino que como un elemento que conforma toda la cultura. En este sentido el uso de intertextos, autotextos, hipotextos, etc., no tendría que ver tanto con una elección de estos autores sino que respondería al contexto en el que habitan y del cual no pueden sustraerse, tal como lo plantea Calderón.

²⁰ HP (Hans Pozo), *Las niñas araña*, de Luis Barrales, nacen de noticias con un alto impacto mediático, por ejemplo.

Tampoco aparecen los problemas de género, étnicos o indígenas como tales, los personajes urbanos prototípicos chilenos, ni personajes marginales²¹ desde el punto de vista económico o geográfico.

Tampoco se encuentra la violencia como tal, es decir, el crimen, la castración, el golpe, el incesto, la violación, el hambre, cuerpos llagados y lacerados o la animalización del hombre.²² Tampoco aparecen micro estructuras – familia, pareja, etc.-como representantes metafóricos de grupos sociales o violencias mayores, y menos aún, los personajes como sujetos poseedores de una psicología particular, porque todos ellos son discursos.

Tampoco es observable en el teatro de Guillermo Calderón, la desaparición de los metarrelatos históricos, sino que más bien, su reelaboración crítica.

Todas estas cuestiones distinguen sus elecciones a nivel de los contenidos que se consideran importantes para transformarse en materia teatral, de los modos de abordaje de esos contenidos, y de su concepción del texto y de la teatralidad.²³

²¹ El problema de la marginalidad de los personajes será tratado en el análisis de las obras dramáticas de Guillermo Calderón, pero la aseveración que se hace dice relación con la amplia vinculación de esta marginalidad a la condición económica de los personajes o a su condición periférica frente a una centralidad de la ciudad o del poder, por ejemplo.

²² Palabras con que Roberto Matamala (2010) define y comenta “Malacrianza (Restos de familia)” de Cristian Figueroa, y Cristián Opazo (2010), la dramaturgia de Alejandro Moreno, por ejemplo.

²³ Si consideramos a este grupo de autores como una generación, se pueden avizorar grupos de distintas tendencias dentro de ella.

2. Los conceptos centrales

Antes de abordar el análisis de los textos y puestas en escena de Guillermo Calderón es necesario establecer algunas consideraciones y distinciones en relación a los conceptos centrales que utilizaremos.²⁴

Uno de estos conceptos es el de *problematización*, que lo identificamos como uno de los mecanismos centrales en la escritura de este autor.

Foucault (1999) plantea la *problematización* como una acción que, desde su perspectiva, se diferencia de otras formas críticas que “bajo el pretexto de un examen metódico, recusaría todas las soluciones posibles, salvo una que sería la buena” (p. 356). En este sentido, la *problematización* sería más bien, la elaboración de un dominio de hechos, de prácticas y de pensamientos que a uno le parece que plantean problemas. Es decir, *problematizar*, es un modo de actuación del pensamiento, una actitud que permite tornar inseguro lo que damos por seguro, y que a diferencia de otras posturas, no busca hacer visible lo invisible, sino que hacer visible lo que, justamente por estar tan cerca de nosotros, no llegamos a percibirlo.

Ibañez (1996) lo plantea del siguiente modo, agregando un factor de enorme interés para el desarrollo de este estudio:

Problematizar es algo muy fácil de definir y extraordinariamente difícil de llevar a la práctica. Se trata simplemente, de conseguir que todo aquello que damos por evidente, todo aquello que damos por seguro, todo aquello que se presenta como incuestionable, que no suscita dudas, que, por lo tanto, se nos presenta como aproblemático, se torne precisamente problemático, y necesite ser cuestionado, repensado, interrogado, etc. (...) Lo que nos dice Foucault es que, cuanto mayor sea la obviedad, mayores razones hay para problematizarla (...). Problematizar, no es solamente – sería demasiado fácil- conseguir que lo no problemático se torne problemático, es algo aún más importante que esto, porque problematizar es también, y sobre todo, lograr entender el cómo y el porqué algo ha adquirido su estatus de evidencia incuestionable, cómo es

²⁴ Los conceptos particulares serán introducidos en los capítulos respectivos.

que algo ha conseguido instalarse, instaurarse, como aproblemático. Lo fundamental de la problematización consiste en desvelar el proceso a través del cual algo se ha constituido como obvio, evidente, seguro (p.54)

Esta actitud, este modo de pensar que nos permite replantearnos aquello que pensábamos sobre algo, está presente en la dramaturgia de Guillermo Calderón como mecanismo constructivo de los textos, permitiéndole trabajar con lo cercano (sea esto un hecho reciente, un personaje de la vida pública de un país, una concepción olvidada de la función del teatro dentro de la sociedad, etc.) y visibilizar, frente al espectador, el hecho de que ha dejado de considerarlo problemático. Entonces, la evidencia de que se ha tornado natural le exige cuestionarse las razones de este “olvido” y echar a andar, a su vez, su propia actitud problematizadora.

Desde este mecanismo, Calderón abre las preguntas sobre el teatro y su función, la memoria y la historia, lo político y lo ético, nunca dando las respuestas sino que poniendo cada pregunta “en crisis, enfrentándola al escenario, (para) cuestionarla como un elemento dentro de una totalidad”, lo que permite que las posibles respuestas surjan desde “un proceso personal (del dramaturgo) y desde el punto de vista del espectador” (Entrevista a Calderón, Moreira, 2008).

Por otra parte, serán útiles los conceptos de *crisis* y *límite* ya que nos permiten establecer la dicotomía más visible en los textos de Calderón a nivel constructivo. Inclusive se la podría considerar como la *matriz* desde la cual se despliegan o aparecen otras dicotomías como modelos, en el sentido que Riffaterre le otorga en su texto *Sobredeterminación semántica en poesía*.

El término *crisis*, lo entenderemos, simplemente, como una mutación importante en el desarrollo de los procesos, o como una situación que pone en duda la continuación de un proceso o su cese y, en este sentido, va a encontrar su correlato en la idea de catástrofe que se muestra en la obra de Calderón.

Metodológicamente, lo usaremos para nombrar los momentos y espacios históricos que el dramaturgo sitúa como contextos externos a la situación de partida planteada en el drama, y que aportan uno de los elementos de tensión para realizar la *problematización* del presente histórico y del teatro, toda vez que estos momentos y espacios aparecen de forma recurrente, instalándose como parte del mecanismo constructivo de las obras, tal como lo veremos en capítulo sobre los mecanismos constructivos recurrentes del texto teatral y puesta en escena.

El término *límite* lo entenderemos desde la perspectiva de Hiedegger (1967), es decir, no sólo como "contorno y marco, no sólo [como] aquello en lo que algo termina [sino como] aquello por lo que algo está reunido en lo suyo propio, para aparecer desde allí en su plenitud, venir a la presencia". En este sentido, el *límite* adquiere un carácter de núcleo que implica densificación en cuanto reunión, origen, y capacidad de hacer presente y, por ende, presentar algo frente a los otros.

Metodológicamente lo utilizaremos para nombrar las situaciones escénicas básicas o de partida propuestas por el dramaturgo, ya que son éstas las que permiten que los tiempos externos e internos converjan y que vengan a la presencia los espacios histórico – político y teatrales, como también los discursos ideológicos y los imaginarios.

En esta perspectiva el *límite* nombra una **situación** que adopta las características de este concepto, y la relación *límite-crisis* es la que posibilita generar un **espacio** donde es posible realizar la *problematización*.

Otro concepto presente en este estudio será el de *densidad narrativa* que el propio Guillermo Calderón lo identifica en algunas entrevistas como un recurso de su escritura, pero no lo define.

El análisis nos permite, inicialmente, proponer su comprensión en tres ámbitos generales:

- A nivel de la palabra propiamente tal, que se densifica a través del uso de figuras literarias, distintos modos de intertextualidad y la reiteración en diversas formas de los mismos juicios.

- A nivel de los discursos ideológicos, que se densifican por superposición, contrapunto, por su configuración desde distintos fragmentos o por el poder de atraer otros discursos ya establecidos.
- Y, por último, a nivel de la historia que se despliega en cada obra, en la medida en que cada una contiene o atrae muchas otras historias particulares que son, a su vez, representación de historias sociales y viceversa.

Desde esta perspectiva también nos interesa el concepto de *imaginario social* entendido como:

El espacio de la representación simbólica a partir del cual se consolida la realidad socialmente establecida, [que] es el recurso al que apela la hegemonía política, pero, al mismo tiempo, es la instancia desde la que se despliega una ensoñación reactiva al poder. [Y] como trasfondo de esta última predisposición latente en lo imaginario, se percibe la capacidad de lo imaginario para *doblar* la realidad instituida, abriendo, así, posibilidades de realidad bloqueadas históricamente.

(Carretero, 2003, p.2)

Si partimos de la idea de que la identidad social descansa en una integración simbólica, es necesario también, establecer que las sociedades actuales presentan, justamente, una crisis en esta configuración del universo simbólico en la medida en que, como ya lo hemos expuesto en la contextualización, vivimos un momento en que se descrea de las ideologías que se habían constituido como los grandes relatos hasta alrededor de 1970, y asistimos a la emergencia de microideologías representativas de una pluralidad de grupos o identidades sociales que descansan en “*microrelatos* fluctuantes y precarios” (Carretero, 2003, p.3), que ya no incluyen un fin teleológico en la historia, una idea de futuro, sino que conquistan y se reapropian del presente desenvolviéndose en una multiplicidad de *imaginarios sociales* o *micromitologías*.

La aparición de estos imaginarios sociales, atraídos en cada una de las obras de Guillermo Calderón, se relaciona no solo con el contenido de sus textos sino con el uso de la *problematización* como mecanismo recurrente, en la medida en que permite el cuestionamiento de la *legitimación* del orden social, y desde allí, perfilar la función atribuida al teatro.

En este mismo sentido utilizaremos el concepto de imaginación, que participa de la configuración de los universos simbólicos o *imaginarios sociales instituidos* tal como lo plantea Cornelius Castoriadis (2002); y lo haremos a partir de los planteamientos de Ricoeur (2010) y Boal (2004) quienes la sitúan en el ámbito de lo ficticio, de lo posible, y la vinculan, aunque diferenciándola, al concepto de memoria en la medida en que las conciben como partes de un mismo proceso que no puede realizarse sin la concurrencia de ambas, ya que la imaginación permite crear algo nuevo a partir de cosas ya conocidas transformándose no solo en el anuncio de una realidad, sino que siendo una realidad en sí misma que “mezcla memorias y sigue hacia delante, pero nunca sin tener memorias” (Boal, 2004, p. 37)

Vinculado propiamente al texto, utilizaremos el concepto de *texto teatral* propuesto por Anne Ubersfeld.

Este concepto permite, a partir de la distinción entre texto y representación, sobrepasar la imposición de dos lecturas completamente diferenciadas, una para el texto conformado por una serie de signos textuales (verbales), y otra para la representación conformada por una serie de signos representados (no verbales). Anne Ubersfeld entiende que el texto de teatro está dentro de la representación, y por lo tanto, tiene una doble existencia, ya que el texto precede a la representación, pero a la vez la acompaña. Desde esta perspectiva, Ubersfeld plantea un presupuesto básico: “existen, en el interior del texto de teatro, matrices textuales de “representatividad”; [lo que implica] que un texto de teatro puede ser analizado con unos instrumentos específicos que ponen de relieve los núcleos de teatralidad del texto” (1998, p. 16)

En este sentido, el *texto teatral* reúne un conjunto de signos textuales y un conjunto de signos representados, cifrados en el texto, lo que hace posible el abordar aspectos literarios lingüísticos y aspectos teatrales escénicos presentes en la escritura en igualdad de condiciones. Para reafirmar la inclusión de estos aspectos, es que ocuparemos el concepto de *texto teatral* para referirnos al texto, pero sin olvidar que, como lo plantea Patrice Pavis, “si hay paso de elementos de teatralidad entre texto y escena, [...] el texto es siempre para completar, (para construir) a partir de una intervención exterior de la puesta en escena, la que aporta una cierta visualización y concretización de los enunciadores” (1998, p.20).

Es por esto que usaremos el término *puesta en escena* de Pavis (1998) cuando sea necesario integrar al análisis elementos que no puedan ser deducidos del *texto teatral*, y sea imprescindible completar su sentido haciendo referencia a la observación directa que hemos hecho de las obras como espectadores, toda vez que Patrice Pavis distingue entre texto dramático (texto lingüístico que se lee o se escucha en la representación), representación (todo lo que es visible y audible en escena pero que aún no ha sido recibido ni descrito como un sistema de sentido por un receptor) y *puesta en escena*, entendida como la puesta en visión sincrónica de todos los sistemas significantes cuya interacción es productora de sentido para el espectador (p.88). Así se integra la posibilidad de una *lectura espectacular*, es decir, una lectura del espectáculo concebido como *texto espectacular*, que no puede realizarse sin la presencia de un espectador y que lleva implícita la lectura del texto sin necesidad de representación y la lectura del texto ya enunciado en la representación concretada en una situación dada.

Obviamente la *puesta en escena* no tiene por qué ser la realización escénica de una potencialidad textual, pero tampoco anula el texto dramático en cuanto texto lingüístico, sino que más bien, según Pavis:

Se esfuerza por encontrar una situación de enunciación para el texto dramático que corresponda a una manera de dar sentido a los enunciados. Los enunciados textuales aparecen entonces, a la vez, como el producto de la enunciación y el texto a partir del cual la puesta en escena imagina una situación de enunciación en cuyo interior el texto adquiere su sentido. La puesta en escena no es una traslación del texto hacia la

escena, sino una prueba teórica que consiste en poner el texto “bajo tensión” dramática y escénica, para experimentar en qué la enunciación escénica provoca al texto, instaura un círculo hermenéutico entre el enunciado para decir y la enunciación “que abre” el texto a numerosas interpretaciones posibles.

(Pavis, 1998, p. 95)

Desde esta perspectiva es interesante integrar en el análisis los elementos claves de las distintas *puestas en escena* de las obras de Calderón, ya que él mismo cumple las funciones de dramaturgo y director, por lo tanto todo aquello que no aparece en el texto y sí en la puesta o viceversa, puede leerse como parte conformante de una misma poética que se completa en esta relación. Pero también, esta *lectura espectacular*, permite observar con mayor claridad el modo de funcionamiento del mecanismo de *problematización* dentro de su teatro, ya que los componentes que entran en juego en esa prueba teórica de la que habla Pavis “que consiste en poner el texto “bajo tensión” dramática y escénica, para experimentar en qué la enunciación escénica provoca al texto” (95), está en este caso a cargo de la misma persona, dramaturgo y director.

3. Mecanismos constructivos recurrentes del texto teatral y la puesta en escena.

En este capítulo abordaremos el primer aspecto que conforma una poética, es decir, las reglas, los elementos y mecanismos que aparecen como recurrentes en la totalidad de las obras del autor, en relación al texto teatral y la puesta en escena.

Hemos identificado a la *problematización* como uno de los conceptos centrales de la escritura de Guillermo Calderón que servirá para concretar la función que le atribuye al teatro. Si volvemos a la definición de *problematización*, podemos decir que es el mecanismo principal por el cual el dramaturgo y director consigue que se torne problemático aquello que considera que se ha dado o se da por evidente, seguro o incuestionable y que, desde su perspectiva, necesita ser cuestionado y repensado.

El contenido de esta *problematización* estará relacionado con la elección de los temas que se plantean en cada una de sus obras: la historia política, la memoria social, las responsabilidades éticas, etc., y con las preguntas que propone a partir de ellos, como veremos en el capítulo siguiente.

Lo que describiremos ahora, en cambio, son las modalidades básicas por medio de las cuales se configura la *problematización*, y las distintas formas que éstas adquieren en relación a diferentes aspectos relacionados con la configuración del texto teatral: su construcción dramática básica, el tiempo, el espacio, los personajes, el tratamiento de la palabra y la configuración de los discursos ideológicos.

3.1 Mecanismos de contraposición y densificación a nivel de la construcción dramática

En la totalidad de la obra de Calderón, se identifican dos mecanismos recurrentes para configurar la *problematización*: *mecanismos de densificación* y *mecanismos de contraposición*.

Estos mecanismos aparecen en el nivel estructural y de la construcción textual actuando por separado o conjuntamente; pero, a nivel de las relaciones de sentido que revisaremos en el próximo capítulo, son los mecanismos de contraposición los que estarán más presentes, ya que la densificación textual y teatral se ha producido aquí.

3.1.1 Primera contraposición: apariencia tradicional/ estructura real

Los mecanismos de contraposición y densificación se observan, en su nivel más visible, en la construcción de la estructura dramática.

Todas las obras de Guillermo Calderón muestran una estructura que, en apariencia, es tradicional desde el punto de vista del uso de la unidad clásica de acción, de donde derivan las unidades de tiempo y lugar.

El propio dramaturgo afirma en una entrevista, que comienza a escribir cuando tiene conformada una idea que ya contiene una “posible **estructura**, en cuanto al final, al principio y lo que sucede en el medio, [que finalmente] aterrizo a **una situación dramática particular**” (Baboun, 2009, p.22).

Esta cita es interesante porque contiene todos los elementos que permitirían afirmar que estamos en presencia de una estructura tradicional²⁵ si es que a la presentación de los personajes y el conflicto la siguiera su desarrollo, y luego una de las fuerzas que lo componen anulara a la otra, o ambas se anularan mutuamente. Pero esto no sucede en ninguna de las obras estudiadas, básicamente porque los personajes se conciben de una manera distinta tal como lo explicaremos más adelante y, entonces, no ocurren de esta forma ni los desarrollos de la acción dramática ni los desenlaces.

Así, por ejemplo, en *Neva* ninguna de las fuerzas anula a la otra porque no vence la opción por dejar de hacer teatro y participar en la revolución, ni la contraria. Lo mismo ocurre en *Villa* donde no vence ninguna opción sobre qué hacer con la antigua Villa Grimaldi, y la obra termina en otra posibilidad que tampoco es segura:

Francisca:	Sí. Por eso deberíamos hacer la cancha de pasto.
Carla:	Sí.
Macarena:	Quizás.

(Calderón, 2012c, p. 58)

²⁵ Principio, medio y fin, corresponden a las instancias propias de la estructura tradicional del drama: presentación del conflicto, desarrollo del conflicto, desenlace o resolución del conflicto. (Villegas, 1986)

Y esto se repite en todos los textos teatrales, porque si se ha logrado la problematización, será el espectador el que deba repensar lo que allí se propone, y en el mejor de los casos completar la obra y tomar una postura.

Pero además, la cita contiene la idea de que la estructura completa se “aterriza” en una *situación dramática particular*, hecho que no se cumple porque la estructura no es tal, lo que significa que esa estructura cambia o se transforma si es que no se pierde.

Se podría pensar, por otro lado, que esta estructura sufre un proceso de reducción hacia una sola situación dramática, lo que significaría que estaríamos en presencia de un primer proceso de *densificación* que operaría a nivel de la construcción, cuestión que no podemos afirmar sin conocer la estructura original.

Lo que sí se puede afirmar es que en las cinco obras estudiadas, y también en *Beben*, encontramos una *situación particular* que funciona, textual y escénicamente, como la situación de partida.

Es justamente esta *situación particular* la que permite pensar que existe una coincidencia con el concepto de unidad de acción, ya que tiene la apariencia de “una sucesión construida de elementos, presentada como una, en una relativa continuidad espacio- temporal, que imita acontecimientos reales o posibles, por lo cual lo que gobierna a la acción es la verosimilitud” (Ubersfeld, 2002, p.17)

En *Neva* la *situación particular* desde la que comienza la obra es el ensayo de la obra *El jardín de los cerezos* de Chejov, en el que participan Olga Knipper, Aleko y Masha. En *Clase* la situación es una clase en la que participan el profesor y la única alumna que no ha ido a una marcha estudiantil porque quiere presentar su disertación. En *Diciembre*, la situación es una “cena de navidad” (Calderón, 2012b, p.1) que poco tiene de fiesta y mucho de tristeza, porque “me siento como diciembre. Siento que estoy lleno de fiestas tristes” (p.57), donde una de las hermanas intenta convencer a su hermano de ir a la guerra y la otra, de lo contrario. En *Villa* la *situación particular* es la votación que deben realizar tres mujeres jóvenes para decidir en qué se debe transformar el antiguo centro de tortura de Villa Grimaldi, y en *Discurso* la situación es, justamente, la realización del discurso ficticio de despedida de Michelle Bachelet al dejar el gobierno en 2010.

Cada una de estas situaciones particulares de partida se desarrolla en un único lugar, lo que reafirma la apariencia de cumplimiento de las unidades clásicas. Así vemos que en *Neva*, el ensayo se produce “en San Petersburgo”, “en la sala de ensayo de un teatro” (Calderón, 2010, p. 309). *Clase* se sitúa en una “sala de clases vacía” (Calderón, 2012 a, p.1)²⁶. La cena de navidad de *Diciembre* se desarrolla en el “comedor en la casa de los hermanos” (Calderón, 2012b, p.1) en Chile. Y en *Villa* y *Discurso*, aunque no se especifican los lugares de acción en el texto dramático, las diversas puestas en escena se desarrollaron en un solo espacio: el Museo de la Memoria, la Casa de Memoria de José Domingo Cañas o el Parque por la Paz, antigua Villa Grimaldi.

Por otra parte, en ninguna de las obras el desarrollo de esa *situación particular* excede las veinticuatro horas, sino que más bien coincide “la relación que existe entre la duración real vivida por el espectador y la duración de los acontecimientos de la ficción” (Ubersfeld, 2002, p. 107) o tiempo teatral, aunque algunas de ellas establecen un momento de la ficción²⁷ distinto al del espectador, como *Neva* que se sitúa “durante la tarde del 9 de enero de 1905” (Calderón, 2010, p.309) o *Diciembre* que se instala en el año 2014.

Todos estos elementos vuelven a reafirmar la aparente conexión con los principios básicos de la estética clásica, pero son, justamente, estas *situaciones particulares de partida* que hemos descrito, las que mostrarán que esta vinculación no es real.

En primer lugar estas situaciones nunca se concretan: el ensayo no se realiza, la clase que el profesor iba a hacer frente a los alumnos no se lleva a cabo, en la cena de navidad no hay regalos ni villancicos sino que el intento de convencer al hermano sobre ir o no a la guerra sin lograrlo, la votación no resulta, y el discurso que la presidenta dice llevar escrito no es leído porque:

²⁶ Para *Clase*, *Diciembre*, *Villa* y *Discurso* se ocupará la numeración de los textos que han sido cedidos por el dramaturgo como archivos, sin año de publicación sino de consulta.

²⁷ Anne Ubersfeld (2002) entiende “momento de la ficción” como el de la referencia histórica que se entrega en el texto.

Antes de entrar tomé el discurso que tenía escrito.

Leí las primeras palabras.

[...]

Y ahora...

Ahora siento que no puedo leer este discurso.

Siento que tengo que decir ciertas verdades.

(Calderón, 2012d, p.1)

Es decir, estas situaciones son, en realidad, el *anclaje* para instalar en el escenario lo que realmente se quiere problematizar y que no corresponde a lo que se plantea en apariencia, sino que a su transformación cuando esta *situación particular* sea contrapuesta y densificada.

3.1.2 Segunda contraposición: situación particular/referente histórico

Estas *situaciones particulares* tienen una doble existencia: lingüística y escénica. Es decir, por un lado, aparecen en el texto como lenguaje acotacional o enunciado didascálico que se traducirá en objetos o acciones en el espacio escénico y serán *lo no dicho* dentro del espacio teatral, ya que veremos “la sala de ensayo de un teatro” (Calderón, 2010, p.309), la “sala de clases vacía” (Calderón, 2012a, p.1), un “Comedor en la casa de los hermanos. Sobre la mesa, en el centro, cuelga una lámpara adornada con luces de colores” (Calderón, 2012b, p.1), etc.

Y, por otra parte, también aparecerán en los parlamentos dichos por los personajes, en las acciones verbales²⁸, y, en este sentido, serán palabra escénica, enunciación, *lo dicho* en escena:

²⁸ Constantin Stanislavski comienza con el estudio de la acción en el teatro, concepto que se torna fundamental en la comprensión del fenómeno teatral y su evolución, y diferencia entre las acciones físicas que realiza el actor a cargo de un personaje para darle vida y conseguir sus objetivos, y las acciones verbales que incluyen lo dicho por el personaje y lo no dicho o subtexto y que se manifiesta a través de los modos de decir del actor.

Queridas amigas y amigos:
 Les hablo por última vez como presidenta de la república.
 Me vengo a despedir.

(Calderón, 2012d, p.1)

Pero en relación a estas *situaciones particulares de partida* encontramos, de forma recurrente, una situación distinta, externa, que se constituye como un *referente* en la medida en que remite a una situación del mundo exterior²⁹.

En *Neva* este referente externo es la matanza del 9 de enero de 1905 en San Petersburgo o domingo sangriento, en *Clase* es una marcha estudiantil dentro del contexto de la “revolución pingüina” del 2006, en *Diciembre* es la ficticia guerra con Perú en 2014, en *Villa* es el gobierno democrático y su política frente a la memoria sobre la violación de los derechos humanos durante la dictadura de Pinochet, y en *Discurso* es la pérdida del gobierno por parte de la Concertación de Partidos por la Democracia y el triunfo de la derecha chilena.³⁰

Todos estos referentes están ligados a contextos de *crisis*, es decir a sucesos que implican una mutación importante en el desarrollo de los procesos o aparecen como situaciones que ponen en duda su continuación o cese, y todas están ligadas a la política.

Este *referente externo* o *crisis*, a diferencia de la *situación particular de partida*, está construido solo a partir del lenguaje de los personajes, de *lo dicho* en escena y está silenciado escénicamente.

Se despliega desde la palabra y solo tendrá una existencia extraescénica, es decir, será una realidad “que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador” (Pavis, 2007, p. 195). Por lo tanto, no veremos la matanza del 9 de enero de 1905, tampoco la marcha estudiantil ni la guerra con Perú, etc.

²⁹ Peirce plantea que el signo se compone de tres elementos: significado, significante y referente, y este último se caracteriza por remitir al mundo exterior. (citado por Ubersfeld, 2002)

³⁰ En *Beben* será el saqueo como consecuencia del tsunami provocado por el terremoto de 2010 en Chile, donde la crisis social surge a partir de una catástrofe natural.

Pero estos *referentes externos* siempre tensionarán a la *situación particular de partida* que se ha propuesto, al introducir una circunstancia de *crisis* que está relacionada con sucesos históricos reales o imaginarios.

Esta tensión que surge gracias a la *contraposición* entre la *situación particular de partida* y el *referente externo de crisis*, permite que el escenario se convierta un espacio apto para instalar los temas que el dramaturgo quiere exponer y posibilitar su *problematización*.

3.1.3 La situación límite: contraposición y densificación

La *situación particular de partida* permite instalar a través de la palabra, el *referente externo de crisis*, por lo tanto lo contiene y lo despliega permitiendo romper desde dentro la apariencia de unidad que mostraba.

El lenguaje, entonces, es el que tiene la capacidad de “traer a la presencia” la situación externa de crisis, y en este sentido podemos considerar que la *situación particular* funciona como un *límite*.

Heidegger (1967) dice que límite no es sólo "contorno y marco, no sólo aquello en lo que algo termina [sino] aquello por lo que algo está reunido en lo suyo propio, para aparecer desde allí en su plenitud, venir a la presencia”.

Desde esta perspectiva la *situación particular* presenta una enorme *densidad* en cuanto adquiere un carácter de núcleo entendido como reunión, origen y capacidad de hacer presente al *referente externo* de crisis frente a los espectadores. Y éste, que a nivel espacial se puede considerar extraescénico, a nivel constructivo es fundamental porque instala un *mecanismo de contraposición* donde la situación externa funcionará como antítesis de la *situación particular*.

De este modo la unidad constructiva básica en los textos estudiados puede entenderse como una *situación límite*, compuesta por una *situación particular de partida* y un *referente histórico externo*, cuya relación dialéctica permite establecer la diferencia portadora de sentido.

Entonces, la *situación límite* en *Neva* es el *ensayo frustrado*, resultado de la tensión entre la *situación particular de partida* (ensayo en un teatro de San Petersburgo), y el *referente histórico* (matanza en Rusia en 1905). En *Clase*, es la *clase frustrada*, resultado de la tensión entre la clase y la marcha estudiantil por el mejoramiento de la educación durante la “revolución pinguina”. En *Diciembre*, es el *convencimiento frustrado* del hermano, producto de la tensión producida entre las hermanas que quieren retenerlo o que vuelva a luchar por la patria y su propia decisión personal. En *Villa* la *situación límite* es la *votación frustrada* sobre el destino de Villa Grimaldi, que resulta de la contraposición entre la necesidad o el deber de memoria y las políticas que el gobierno democrático ha adoptado o no sobre el tema, y de la contraposición entre distintas estéticas representacionales para reconstruir la villa. Y en *Discurso*, es el *discurso frustrado* que surge a partir del discurso políticamente correcto que la presidenta lleva escrito y que aparece porque “Hoy es mi última oportunidad para decir” (Calderón, 1012d, p.1), ya que la Concertación de Partidos por la Democracia ha perdido el gobierno, después de casi treinta años y ha vuelto a tener el poder la derecha chilena, aquella vinculada al golpe de estado de 1973.

En este sentido, la relación entre la *situación particular* y el *referente histórico de crisis*, transforma a la primera en una situación que, en todas las obras, adquiere carácter de frustración o derrota, abriéndose desde allí múltiples posibilidades de lectura.

Entonces, la *situación límite*, contrapuesta y densificada, va a generar un espacio teatral³¹ dialéctico, que posibilita la convergencia de los tiempos, espacios históricos y discursos ideológicos que se pretenden problematizar, y transforma la escena en un lugar de tensión que “permite que la idea se pueda ver claramente” (Entrevista a Calderón, Delgado, 2011).

³¹ El *espacio teatral*, tal como lo plantea Anne Ubersfeld (1998, 2002), abarca a los actores y los espectadores, estableciendo una cierta relación entre ellos. Entonces el tipo de relación que el dramaturgo o director determine establecer entre escena y espectador redundará en la función que le atribuya el teatro.

Con esto, la construcción del texto aleja a la escena del fin último que perseguía el teatro clásico, es decir, el desarrollo de los hechos, el *mythos* o fábula³², y se transforma en el espacio para exponer “las visiones problematizándolas en el escenario para que haya un proceso personal [del dramaturgo] y desde el punto de vista del espectador” (Entrevista a Calderón, Moreira, 2008).

3.1.4. *Juegos representacionales escénicos y juegos representacionales de enunciación como mecanismos de densificación textual*

A nivel estructural, la presencia de la *situación límite* nos permite observar otro elemento constructivo recurrente que surge dentro de ella. Es la utilización de múltiples *juegos representacionales*³³ que fragmentan la linealidad de la acción dramática e introducen un sinnúmero de situaciones distintas a las que aportan los *referentes históricos*, multiplicando las fisuras espacio-temporales que presentan los textos y las posibilidades de atraer tiempos y espacios diversos, densificándolos.

Estos *juegos representacionales* aparecen, básicamente, de dos modos distintos:

- Como *juegos representacionales de enunciación*³⁴: que se establecen por medio de la palabra dicha por los actores a través del diálogo o el monólogo, y donde ellos asumen y representan la voz de un “otro”.
- Como *juegos representacionales escénicos*³⁵: donde los propios actores juegan distintos roles e interpretan a un “otro” que aparecerá, a través de ellos, frente al espectador de

³² “Según Aristóteles, la fábula (*mythos*) [...] se trata del relato en la medida en que se puede reconstituir su progresión según el orden temporal” Ubersfeld, 2002, p.57.

³³ Los llamamos *representacionales* porque “vuelven a presentar” situaciones que han ocurrido fuera del tiempo de la representación.

³⁴ Anne Ubersfeld (1998, 2002), plantea que la enunciación se debe comprender como el hecho singular que constituye la producción de un enunciado por parte de un sujeto. La enunciación teatral es virtualmente oral, y el hecho de que el enunciado esté consignado en las páginas de un libro no impide que haya sido escrito para ser hablado.

³⁵ “El acto escénico de un personaje está compuesto por los actos de habla y por las acciones físicas que efectúa” (Ubersfeld, 2002, p. 45)

manera concreta. Estos juegos se acercan a la fórmula de “teatro dentro del teatro”, que para Calderón “es casi inevitable, porque el teatro de hoy es autorreferencial” (Entrevista a Calderón, Baruj, 2009)

En *Neva, Clase y Diciembre* encontramos *juegos representacionales escénicos* de una manera muy clara dentro del texto dramático. Por ejemplo, en *Neva* se desarrolla el ensayo de *El jardín de los cerezos* de Chejov como situación de partida:

Olga: *oh, mi querido, mi dulce, mi bello jardín...mi vida, mi juventud, mi felicidad. ¡Adiós!... ¡Adiós!...una última mirada a las paredes, las ventanas...Nuestra madre amaba caminar por esta habitación... No me sale. No me sale este monólogo de mierda.*
(Calderón, 2010, p.309)

Esta situación es casi inmediatamente interrumpida por Olga Knipper que dice no poder actuar desde que su marido, Antón Chejov, murió. Entonces pide a los otros personajes que la ayuden a recordar el momento de su muerte, interpretándolo:

Olga: [...] ¿Ustedes podrían hacerme un favor? ¿Podrían actuar la muerte de Antón para mí? [...]
Aleko: Olga, yo interpreto a Antón. [...]
Masha: Yo también puedo interpretar a Chejov.
Olga: ¿Sí? (*A Masha*) A ver, tose. (*A Aleko*). Tose Aleko. (*Aleko tose*) [...] Tú vas a interpretar a Antón. (p. 311)

De esta manera se realiza el primer *juego escénico* que intenta representar la muerte del escritor, donde Aleko es Chejov y Masha el doctor, y termina cuando es interrumpido por Olga que considera que “No fue así. No...no fue así” (p. 312).

Más adelante se usa el mismo mecanismo para representar el pasado de Olga. Nuevamente Aleko es Chejov y Masha es ahora, Masha Chejova, la hermana del escritor:

Aleko: [...] Masha, yo te amo, pero no te amo...estoy enamorado de Olga.

Masha: Antón, Antosha: ¿Por qué crecimos? [...] Elígeme a mí, yo te conozco de antes.
[...]

Masha: (a Olga). Cerda, alemana vil, te las arreglaste para atrapar a mi hermano.
[...]

Olga: Eso estuvo muy bien, muy bien Aleko. Tenemos que hacer teatro.

(Calderón, 2010, pp. 318, 319)

De este modo se introducen dos situaciones que implican dos momentos y espacios distintos en la obra, la muerte del escritor y su decisión de casarse.

En *Clase*, mientras se está desarrollando la *clase frustrada*, se introduce un *juego representacional escénico* que integra a una segunda alumna que es representada por la única estudiante presente:

Profesor: [...] ¿Te acuerdas la que cantaba con guitarra? ¿La que ganó ese festival de la canción? ¿La que tenía el pelo largo? ¿La que parecía canuta?

Alumna: ¿María?

Profesor: Sí. Ella. María. [...] Una vez le puse un 3,5 por una prueba que merecía un 7,1. Vino a mi oficina para que la ayudara a definir su futuro. Le dije. [...] Córtate el pelo. Conviértete en cantante profesional. Escribe canciones. Arruina tu vida. Ella me dijo que ese era su sueño. Cantar y arruinar su vida. Dilo.

Alumna: ¿Qué?

Profesor: Eso es lo que quiero, escribir canciones y arruinar mi vida. Dilo.

Alumna: Eso es lo que quiero, escribir canciones y arruinar mi vida.

Profesor: Pero antes quiero estudiar algo que me dé estabilidad. Dilo.

Alumna: Antes quiero estudiar algo que me dé estabilidad.

Profesor: [...] De repente ella se puso a llorar.

La alumna llora

Profesor: No, así no. Hay gente que llora con dignidad [...]

(Calderón, 2012 a, p.10)

En *Diciembre* aparece otro *juego representacional escénico* donde Jorge representa, sin quererlo, a su propio padre cuando sus hermanas descubren en él su imagen:

Trinidad: Repite ese gesto.

Jorge: ¿Cuál?

[...]

Trinidad: No, Jorge, no te muevas.

Paula: Impresionante. No muevas los ojos.

Jorge: Ya.

Trinidad: Hola papá. ¿Cómo estás?

[...]

Trinidad: ¿Papá, a quién quieres más a la Paula o a mí?

Jorge: Quiero más a mi hijo Jorgito [...]

[...]

Trinidad: Estamos con el papá y tú ni siquiera estás llorando.

Paula: ¿Cómo que no estoy llorando? [...]

(Calderón, 2012 b, p. 38)

Y hay un *juego representacional escénico* que es distinto porque se va construyendo durante toda la puesta en escena y se completa solo cuando ésta finaliza. Es el juego del embarazo de las hermanas.

Los hombres han desaparecido por la guerra y las mujeres ya no pueden reproducir, pero pueden jugar y representar su futura maternidad. Entonces, al final de la obra se evidencia el artificio cuando “*Paula y Trinidad abren sus vientres falsos y caen sobre el escenario los porotos del relleno*” (Calderón, 2012b, p.59)

En *Villa*, en cambio, desaparecen casi por completo los *juegos representacionales escénicos* y adquieren mucha mayor relevancia dentro de la construcción del texto, los

juegos representacionales de enunciación. Éstos, a diferencia de los anteriores que generalmente integran situaciones sucedidas con anterioridad al tiempo representado, van a incorporar situaciones imaginadas que se vinculan con los Imaginarios sociales o con imaginaciones de futuro.

Así, por ejemplo encontramos los siguientes donde Carla es un guardia y un coronel que, a su vez, son holandeses y suecos; o donde es una de las sobrevivientes de Villa Grimaldi y un cura:

Carla: [...] En un momento los guardias dijeron *ya*. Ya matamos muchos. [...] Ahora cerremos el cuartel y vayámonos silbando. Pero no, mi coronel. Si dejamos la villa cerrada con llave o tapada con ramas, igual la pueden encontrar. Nos pueden pillar. Después pueden venir unos suecos, o unos holandeses, y decir: oye, mira esta casa. Parece que esta es la casa roja. Parece que este es el cuartel Terranova. Parece que esta es la villa secreta. Y van a entrar. Y van a venir así con una lupa y van a decir: mira, un pelo. Mira, una gota de sangre. [...] ¿A ver? Chuta. Mira, Ralph. ¿Qué pasa, Mieke? Esta cuestión tiene electricidad. Ya me quedó claro. Y todo esto hablado en francés [...] (Calderón, 2012c, p. 14)

Carla: [...] Y después una llamada por teléfono: aló, curita, aló chiquillas. Encontramos la villa, avísenle a los suecos, avísenle a los holandeses. (Calderón, 2012c, p. 15)

O, más adelante:

Francisca: [...] ¿Hospital nuevo? No. No, señorita. Es el museo de la villa.
Carla: ¿Quién dijo eso?

Francisca: La señora de la puerta. Ya. ¿Y qué hay más adentro? Siga caminando. Adentro está la muerte y la vida. Por eso digo: un hospital. Bueno, señorita. *Parece un Hospital, pero es un museo. Entre. Gracias. [...]* Entonces tú entras y hay un salón blanco [...]

(Calderón, 2012c, p. 20)

En *Discurso* ocurre algo diferente, vuelven a aparecer los dos tipos de juego, pero, a diferencia de los textos anteriores, aparecen unidos de tal forma que constituyen la estructura misma de la obra. El personaje de la presidenta Michelle Bachelet inicia su discurso de despedida diciendo:

Queridas amigas y amigos:
Les hablo por última vez como presidenta de la república.

(Calderón, 2012d, p.1)

Y casi inmediatamente declara:

Hoy siento que algo me pasa.
Antes de entrar tomé el discurso que tenía escrito.
Leí las primeras palabras.
Es difícil explicarlo.
Creo que en ese momento una sombra entró por la ventana.
Y ahora tengo una voz que no es la mía.³⁶
[...]
No sé.
Pero sí sé que estoy fuera de carácter.
Es como si otra persona me estuviera suplantando.
Como si alguien estuviera poniendo palabras en mi boca.
Como si un oportunista se aprovechara de mi cuerpo.
[...]

³⁶ Las negrillas fueron puestas para destacar la idea que se quiere rescatar dentro del contexto, no son del texto.

**Quizá ahora no me reconozcan.
Porque hoy voy a ser otra. (p.1)**

Es decir, el personaje inscribe en el acto de enunciación de su discurso preparado, la voz de “otro” que es representación de una voz silenciada de ella misma (*juego representacional de enunciación*), y anuncia las acciones de ese “otro” que parece ocupar su cuerpo, y que hará presente ante los espectadores los actos de ella misma, también, silenciados (*juego representacional escénico*).

Pero, este *juego representacional escénico*, se torna indiscutible en la puesta en escena, donde tres actrices asumen la voz y el cuerpo de la presidenta, hecho que niega rotundamente la posibilidad de mantener su anuncio de ser “otra”, solo a nivel de la palabra.

Desde esta perspectiva, los *juegos representacionales* se pueden entender, no solo como elementos que fragmentan la estructura y como mecanismos de densificación que multiplican las situaciones e integran imaginarios y discursos, sino que como elementos que ayudan a visualizar una estructura distinta, donde la matriz generadora de la construcción dramática no es el relato (*story*), sino el juego (*game*), según la denominación que Richard Schechner (2005) establece para el teatro de Beckett, Ionesco y Genet, entre otros, que a su vez serían representantes de un tipo de teatro que se ha denominado como posdramático, y que Lehman (2012, p.17) define “como un teatro que opera más allá del drama, pero donde el drama subsiste como estructura del teatro *normal*, en una estructura debilitada y desacreditada”, que permite cuestionar las convenciones de la representación.

3.1.5. El monólogo falso y el monólogo como mecanismos de contraposición textual y escénica.

A nivel del texto teatral, y en relación con la construcción del diálogo, se observa en la escritura de Guillermo Calderón una tendencia hacia la predominancia del monólogo y del monólogo falso, que es propia de la escritura contemporánea.

Sus obras exploran, cronológicamente, desde la inclusión del monólogo falso³⁷, hasta llegar completamente al monólogo.

En *Neva*, *Clase*, *Diciembre* y *Villa* encontramos extensos parlamentos a cargo de un solo personaje que producen grandes intermedios hablados. Inclusive *Clase* puede considerarse en gran parte como un monólogo falso ya que el profesor, desde que llega, es el que habla durante toda la obra y la alumna solo interviene con frases muy cortas o monosílabos del tipo: ¿Qué?, Sí, Fui yo, No, ¿María?, ¿En serio?, ¿Por qué?, etc., que funcionan como contrapunto del discurso mayor.

En *Neva* y *Clase*, además, existen monólogos que abren y cierran las obras. Funcionan como textos que enmarcan al resto de los intercambios. Por ejemplo, *Neva* comienza con un texto largo de Olga en que habla del teatro y de la actuación, y termina con uno de Masha, que se transforma en un discurso ideológico que cuestiona el teatro, la actuación y al propio espectador:

[...]Afuera hay un domingo sangriento, la gente se está muriendo de hambre en la calle y tú quieres hacer una obra de teatro. [...] Me da vergüenza ser actriz [...] Actores de mierda. Indolentes, ignorantes, pretenciosos, vacíos, cáscaras de maní, tomates podridos. [...] Me dan asco. Podría partir por quemar este teatro, me gustaría verlo arder y con él la arrogancia, la vanidad. [...] El teatro es una mierda. Los actores son una mierda. [...] Odio al público [...]

(Calderón, 2010, pp.332, 333)

Clase comienza con el ensayo de la alumna que prepara su disertación sobre el Buda diciéndola por completo frente al público, y termina con la disertación transformada por todo lo que ha dicho, en medio, el profesor.

³⁷ Anne Ubersfeld define el monólogo falso como una forma de intercambio donde hay grandes intermedios hablados entre personajes que no comunican nada. (2004) Tomamos la idea en relación a los intercambios, pero no en cuanto a la construcción de la incomunicación que no es el fin último en Calderón.

En este sentido los monólogos que enmarcan y los textos enmarcados están en una relación recíproca de contraposición que permite su transformación como en *Clase y Neva*.

En *Discurso*, en cambio, estamos ya en presencia de un monólogo. El texto no tiene divisiones en parlamentos de personajes aunque en la puesta en escena vemos a tres actrices diciéndolo. No tiene acotaciones, e inclusive, están ausentes las marcas que identifican al personaje que pronuncia el discurso: Michelle Bachelet. Desde esta perspectiva, tal como lo plantea Ubersfeld (2004) el monólogo es “la ocasión de una extraordinaria expansión de la escritura poética”, tal como lo comprueba el uso de metáforas, reiteraciones, etc.

A nivel escénico esta configuración del texto teatral (monólogo falso, monólogo), tendrá una consecuencia que el dramaturgo busca de manera consciente.

Los monólogos permiten trabajar la aceleración del ritmo en el decir de los actores, entonces, la contraposición entre velocidad e idea será la que permite unir racionalidad e irracionalidad, emoción y política en la experiencia del espectador:

Por eso, hacia el final, el discurso final de la actriz se hace muy rápido, como una cascada de ideas. La política también es emoción [...] El discurso final es tan rápido que uno debería ser capaz de ceder la racionalidad y entregarse a una cosa más emocional [...]

(Entrevista a Calderón, Baruj, 2009)

Y, esta unión entre racionalidad y emoción, es la que posibilita que “esa cosa estrictamente estética [...] que se conecta con una irracionalidad surrealista [...] apele al contraste [y] explique uno de los momentos políticos de la obra”. (Entrevista a Calderón, Baruj, 2009; Baboun, 2009)

De este modo, la crisis del intercambio dialogado, la configuración de una unidad constructiva que permite contraponer y densificar el texto y el uso de juegos que integran situaciones e imaginarios evidencia una redefinición del texto dramático que desecha o desmonta “la estructura aristotélica como modelo dramático” (Hurtado, 2010, p. 17), e integra una función que se aparta de la búsqueda de la identificación del espectador con la escena, como lo desarrollaremos más adelante.

3.2 *Espacio, tiempo y personajes.*

En relación a la construcción textual y la puesta en escena, el tratamiento del espacio, del tiempo y la configuración de los personajes son esenciales.

En el teatro de Guillermo Calderón estos aspectos, que también son lugares de contraposición y densificación, permiten visualizar cómo se van incorporando los temas, las ideas, los imaginarios, los discursos, etc., que se quieren problematizar.

Por esta razón trataremos a los personajes aquí, a pesar de que pueden ser considerados como elementos que contribuyen a la redefinición del texto dramático a partir de la forma en que los concibe el dramaturgo.

3.2.1 *Integración de las preguntas centrales a través del tratamiento antitético del espacio.*

Los espacios que se proponen en las obras son inicialmente dos, uno escénico³⁸ (*situación particular de partida*) y uno extraescénico (*referente externo de crisis*), pero en ninguna de las obras de Calderón el espacio extraescénico es la prolongación imaginada del escenario, tal como lo concibe la estética realista del teatro, sino que se acerca más a una concepción contraria a él (brechtiana, simbolista, etc.), donde el espectáculo se circunscribe al área de actuación o a un escenario encerrado en sí mismo, y donde la extraescena es, más bien, una

³⁸ Anne Ubersfeld (2002) define el espacio escénico como el espacio propio de los actores, el espacio de los cuerpos en movimiento (p. 48).

Santiago Trancón (2006) lo explica como un espacio artificial construido, en primer lugar, en función de las relaciones que se establecen entre los personajes (p. 410).

realidad ajena y distinta, que se erige como el lugar donde comienza nuestro mundo real de referencia. (Pavis, 2007, p. 195).

Estos dos espacios funcionarán de modo antitético, y este mecanismo de contraposición: afuera/adentro, le permitirá a Calderón integrar las preguntas centrales de su poética.

Así por ejemplo, en *Neva*, el “afuera” donde ocurre alzamiento de 1905 y la matanza (espacio extraescénico) es el que permite introducir en “la sala de ensayo de un teatro” (espacio escénico), la pregunta central sobre la validez de hacer teatro en tiempos de violencia política, de donde derivan otras como la posibilidad de alcanzar la libertad, la necesidad de creer en algo, la necesidad de re-vivir y por lo tanto la capacidad o no del teatro para re-presentar.

En *Clase*, es el “afuera” donde ocurre la marcha estudiantil (espacio extraescénico) el que permite que el profesor en “la sala de clases vacía” (espacio escénico), hable a la alumna de su frustración presente y de la lucha histórica de los estudiantes y la resistencia durante los años 80, permitiendo introducir las preguntas sobre el sentido y la función de la educación, de las luchas políticas, sobre la posibilidad o no de llegar a la libertad o a saber quién se es y a la felicidad.

En *Diciembre* es el “afuera” donde ocurre la guerra (espacio extraescénico) el que permite la integración al “comedor en la casa de los hermanos” (espacio escénico) las preguntas sobre la guerra o la patria, la familia, la necesidad de creer, de llegar a ser uno mismo, la libertad de elegir.

En *Villa* es la democracia que existe “afuera” la que posibilita hablar, en el escenario donde se realiza la votación, sobre el problema de la memoria sobre las violaciones a los derechos humanos, la necesidad de seguir a adelante o no, cuestionarse si lo que se ha hecho es suficiente o correcto, y cuál es la manera adecuada de abordarlo desde las representaciones artísticas y culturales.

Y en *Discurso* es el triunfo electoral de la derecha y la transformación del discurso de la presidenta, lo que da cabida a la reflexión sobre los problemas de la izquierda chilena, sus errores y aciertos, y su futuro.

A través de este mecanismo de contraposición espacial, entonces, el conjunto de preguntas centrales y recurrentes en la poética de Calderón, que abordarán el teatro, la memoria, la historia, lo político, lo ético y sus relaciones recíprocas, se integran al escenario o espacio textual que funciona como el lugar donde se problematizan las visiones y se exponen provocadoramente al espectador.

3.2.2. *El espacio como reafirmación de la problematización*

Ubersfeld (1998) plantea que el espacio funciona como articulador del texto y la puesta en escena en cuanto un *no dicho* en el texto que se traduce en un lugar concreto en la escena.

El espacio de la puesta en escena confirma la función ideológica histórica del teatro, y también expresa el espacio ideológico actual del director teatral. (Ubersfeld, 1998).

Desde esta perspectiva, en el caso de Calderón que es dramaturgo y director de sus obras, las elecciones de los espacios para las puestas en escena se tornan interesantes porque permiten comprender elementos de su poética.

En *Neva* la obra está situada, ficticiamente, en la sala de ensayo de un teatro en San Petersburgo, y Calderón la pone en escena, justamente, dentro de una sala de teatro real. Es decir, el espectador ve a un grupo de actores en un teatro, que actúan que son actores en un teatro. “Nosotros queríamos enfatizar la idea de que esto fuera teatro”, explica Calderón (Baruj, 2009)

La generación de esta *puesta en abismo* donde se inscriben los discursos, reafirma la problematización ya que compromete, directamente, al espectador:

Paula: [...] Odio al público, estos simplones que vienen a entretenerse mientras el mundo se acaba. Vienen a buscar cultura, a suspirar. Les debería dar vergüenza. Les deberían dar plata a los pobres. [...] Váyanse a sus casas, o trabajen como todo el mundo.

(Calderón, 2012, p.333)

De este modo, el espectador que es “público” es apelado a reaccionar, a cuestionar y repensar lo que se le plantea, en este caso, a evaluar ver la historia en el teatro o participar de ella verdaderamente.

En *Diciembre* también se elige una sala de teatro como espacio representacional, y se reafirma su carácter ficcional para evitar la identificación por parte del espectador y subrayar la necesidad de reflexión sobre el tema de la patria, la guerra, la traición y la delación.

A diferencia de *Neva*, donde la *puesta en abismo* dinamiza la posibilidad de la problematización, en *Diciembre* se ocupa un *mecanismo de extrañación* escénico muy cercano a los que plantea Bertolt Brecht:

Escénicamente se exponen los cables, el escenario está vacío, pelado, *es un teatro*, no hay intención de crear ficción escénica, es todo burdo, es evidente que es una peluca, evidente que son guatas falsas.

(Entrevista a Calderón, Baboun, 2009)

Esto implica que el “teatro” en cuanto lugar de la representación, se potencia como un espacio que puede contener otros múltiples espacios (Boal, 2004), que a su vez en el caso de Calderón, se tensionan mediante la contraposición de su carácter mimético³⁹ y la revelación de su propia artificialidad.

En este sentido, no se puede interpretar el lugar de acción de estas obras desde una mirada que no haya problematizado las concepciones teatrales sobre el espacio, y se mantenga apegada a la concepción realista que se da por evidente y natural, como lo encontramos en algunas críticas.

³⁹ La palabra griega que emplea Aristóteles significa “imitación”, en el sentido preciso de “poder de reproducción artística de los elementos del mundo objetivo”. (Ubersfeld, 2002, p.72)

En 2010, las elecciones de los espacios cambian en el teatro de Calderón. Ya no construye un espacio dentro del “teatro”, sino que ocupa lugares cargados de significados culturales, políticos o sociales.

Estos lugares cumplen básicamente dos funciones: por una parte la significación del lugar se ocupa para tensionar el discurso de los personajes y otorgarle densidad complejizando las posibles lecturas del espectador; y, por otro, se ocupa para focalizar y reafirmar el tema que se desea problematizar, es decir, dejarle menos opciones al espectador para evadirlo.

Así, cuando, en el contexto de las celebraciones del Bicentenario, Guillermo Calderón participa dirigiendo la obra de Isidora Aguirre *Los que van quedando en el camino*, que trata sobre la necesidad de profundizar la reforma agraria impulsada en Chile por el presidente Frei Montalva, del temor de que no se cumplan las promesas y no se concreten las leyes a favor de los campesinos, instala su puesta en escena en el edificio del Ex Congreso Nacional.

Este gesto se integra a su propia propuesta teatral en la puesta en escena de *Villa + Discurso*. En ella se discute sobre el modo más adecuado de mantener y traspasar la memoria histórica sobre las violaciones a los derechos humanos (*Villa*), y se explica la derrota de la izquierda chilena y su futuro (*Discurso*); y estos discursos se instalan en “lugares de memoria” (Museo de la Memoria, Parque por la Paz Villa Grimaldi, Casa Memoria, antiguo centro de detención y tortura de José Domingo Cañas).

Es decir, el espectador escucha las distintas opciones para conservar esta memoria, en los mismos lugares que se problematizan en la obra; o escucha la explicación de la derrota, en un lugar que exhibe sus consecuencias históricas: la tortura, la desaparición y la muerte; lo que lo obliga a recibir las visiones problematizadoras que se le proponen sin poder obviar ese espacio y los significados que integra.

En este sentido, la selección de lugares teatrales⁴⁰ dentro “del conjunto potencial de signos disponibles” (Trancón, 2006, p. 365), ya sea un teatro o un lugar de memoria, siempre densifica la significación de los discursos y tiende a establecer una relación de co-

⁴⁰ El lugar teatral se define por su tipo de inserción en la ciudad, en la cultura, según Ubersfeld (2002)

responsabilidad con el espectador en la producción de sentido, en la medida en que el lugar reafirma la problemática que se le expone, sea ésta sobre la capacidad de representación del teatro, la falacia de la patria, la memoria histórica, la historia política o la responsabilidad ética.

El espacio, entonces, no solo deviene en *signo escénico* en cuanto “una abreviatura de la realidad, una simplificación de la complejidad inabarcable de la realidad” (Trancón, 2006, p. 364), sino que funciona “como una pregunta lanzada al espectador que reclama una o varias interpretaciones” (Ubersfeld, 1988, p.25), convirtiéndose en un recurso de *problematización* que transforma al espacio escénico en *espacio estético*, es decir, en un espacio donde la memoria y la imaginación se proyectan (Boal, 2004), dejando de ser un lugar de representación o la imagen en vacío, negativa, y la contraprueba de un espacio real (Ubersfeld, 1998).

3.2.3. *El tiempo como elemento de densificación.*

El tiempo en las obras de Calderón es uno de los ámbitos que revela de modo más claro los mecanismos por los cuales se produce la *densidad* que identificamos como un elemento central de su poética.

La *densidad temporal* se produce a través de diferentes formas que fragmentan el tiempo lineal o unitario que muestra en apariencia la *situación dramática particular* de partida, e introducen una multiplicidad de momentos históricos en la obra, obligando “al espectador a dialectizar la totalidad de lo que se le propone, a reflexionar sobre los intervalos” (Ubersfeld, 1988)

Las formas de densificación del tiempo están relacionadas con diversas marcas textuales y escénicas que aparecen en el lenguaje acotacional, los objetos y, sobre todo, en los discursos de los personajes.

En los textos de Calderón se observan solo dos marcas en el lenguaje acotacional. Una aparece en *Neva* y otra en *Diciembre*⁴¹. La que aparece en la de la primera obra, dice: “Hace cien años, durante la tarde del 9 de enero de 1905” (Calderón 2010, p.309). Esta cita no solo devela el tiempo de la situación y el espacio extraescénicos, sino que fija el tiempo de la escritura y la recepción en un tiempo actual, a lo menos 2005. Este juego del lenguaje condensa ambos tiempos y muestra que la elección de aquel pasado histórico está intencionada, no hacia él, sino que hacia el presente donde adquirirá su verdadero sentido.

Las marcas temporales escénicas, también aparecen a nivel de los objetos que se muestran en las puestas en escena, y ninguno de ellos está descrito en los textos.

Estos objetos funcionan, básicamente, de dos maneras:

- Primero, como mecanismos de reafirmación del presente como el espacio para la problematización, presente que es compartido con el espectador actual, tal como ocurre con la presencia del notebook en que la alumna trae su disertación en la puesta en escena de *Clase*; y en la estufa eléctrica que, en *Neva*, rompe el tiempo de la ficción, 1905, ya que “un artefacto eléctrico de ese tipo jamás podría estar en esta época”, pero además “nos servía para el efecto final, cuando se gira: esa paradoja de poner a los espectadores en la situación en la que estaban los actores.”, tal como lo explica el dramaturgo (Entrevista a Calderón, Baruj, 2009).
- Segundo, como mecanismo de introducción de un tiempo histórico o político distinto, ampliando los referentes temporales que deberán leerse en relación a la pregunta planteada en la obra.

Así, en la puesta en escena de *Villa + Discurso*, se ve una maqueta de la casa solariega que existía en Villa Grimaldi antes de ser un centro secreto de tortura, es decir, antes de 1973.

Esta maqueta funciona como un signo escénico que densifica el tiempo en la medida en que atrae un pasado en el que “no ha pasado nada” (Calderón 2012c, p. 54) y se

⁴¹ La acotación temporal solo dice “en el futuro”. (Calderón, 2012b, p.1), solo en el diálogo de los personajes se establece que es el año 2014, pero la didascalia permite que la obra pueda superar ese límite temporal y seguir vigente más allá.

contrapone con el tiempo que introduce el “lugar de memoria” donde se realiza la puesta en escena, que evidencia que la tortura, la muerte y las desapariciones sí sucedieron.

Pero es el plano de la construcción del lenguaje o la retórica espacio-temporal donde se construye el funcionamiento del tiempo como elemento determinante de la obra teatral (Ubersfeld, 1998). Y en la dramaturgia de Calderón, es este plano el que permite que se realice el mayor proceso de densificación temporal, donde se integran distintos momentos históricos y políticos, pasados y futuros, reales e imaginarios.

Para lograr la convergencia de tiempos uno de los recursos más frecuentes es el de la intertextualidad, que mostraremos solo en este aspecto aquí, pero ampliaremos más adelante.

En *Neva*, por ejemplo, el momento de la ficción es 1905, tiempo previo a la revolución que vendrá. “Va a haber una revolución en nuestra patria.” (p.330), dice Masha, prefigurando un tiempo futuro que conocemos, 1917, que a su vez se relaciona con otro tiempo anterior, 1789, y otra revolución, la francesa, cuando Aleko dice “[...] me iba de vacaciones a Francia. [...] Vi un guillotnamiento” (Calderón, 2010, p. 317).

O en *Diciembre* que se sitúa en un futuro 2014, cuando Trinidad dice “Justo después de que te fuiste a la guerra en el norte los Mapuche abrieron un frente en el sur” (Calderón, 2012b, p.49), en una sola frase convergen una multiplicidad de tiempos. Se alude a un tiempo histórico pasado, 1879 a 1883, período en que se desarrolla la Guerra del Pacífico en que Chile pierde parte de la patagonia frente a Argentina por conquistar el norte, y que funcionará como un hipotexto constante en la obra. También se integra todo el transcurso temporal de la resistencia del pueblo mapuche desde el período de la conquista española, mediados del siglo XVI, pasando por el presente del espectador que está informado sobre el “conflicto mapuche”, y lo proyecta hacia el futuro, representado por el año 2014.

También en *Diciembre*, Jorge dice “[...] 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.” (Calderón, 2012b, p.15). En esta frase Calderón hace converger, nuevamente el 2014 en que se sitúa la obra, el hipotexto = Guerra del Pacífico, pero además incorpora el año 1973, en que la Caravana de la Muerte comandada por el coronel

Sergio Arellano Stark recorre campos de concentración del sur y el norte de Chile ejecutando prisioneros. Y este hecho que el espectador recuerda, atrae, a su vez, el golpe militar y el período de la dictadura.

En *Villa*, cuando Carla dice “Se fueron con todo. Es como un crimen perfecto. Entonces pasa el tiempo, ya, y va a caer y va a caer” (Calderón, 2012c, p. 15), el dramaturgo amplía el tiempo de la ficción y atrae el período de la dictadura en que Villa Grimaldi es usada como un centro secreto de detención, y también los años 80, período en que empiezan las movilizaciones contra Pinochet y se cantaba “y va a caer, la dictadura va a caer”, como consigna.

O en *Discurso* cuando la presidenta dice:

Me despido.
Y no tengo aviones bombardeándome la casa.
Perdónenme que no les diga *trabajadores de mi patria*.

(Calderón, 2012d, p.2)

Calderón hace converger los comienzos del año 2010 en que deja el cargo Michelle Bachelet, el día 11 de septiembre de 1973, y el período del gobierno de la Unidad Popular a través de la cita al discurso de Salvador Allende.

De la misma forma sucede para instalar los tiempos de la resistencia contra la dictadura de Pinochet, del exilio y muchos otros:

Y caminamos abrigados por los puentes y los canales de la social democracia europea.
Y caminamos abrigados por las reales calles reales del real socialismo real.

(Calderón, 2012d, p.11)

Desde esta perspectiva, la importancia del lenguaje en la construcción de la densidad temporal que permite la convergencia de tiempos y espacios históricos reales e imaginarios, reafirma la centralidad del texto en la poética de Calderón, sobre todo si tenemos en cuenta que todos estos momentos se relacionan con los grandes relatos ideológicos que han influido o sostenido, directa o indirectamente, el desarrollo de la historia moderna de Chile, que será la base de las problematizaciones que se observan en el conjunto de las obras del dramaturgo, y que se transformarán en los discursos ideológicos que portan los personajes.

3.2.4 Los personajes- ofiçiantes como elementos facilitadotes de la problematización

Los personajes en la dramaturgia de Guillermo Calderón, no pueden concebirse como individuos que poseen características particulares, individuales y distintivas. No pueden concebirse como construcciones tridimensionales⁴² como lo hace el realismo que los considera “la creación de una personalidad individual” (Stanislavski, 1984, p. 49), ya que desde esta perspectiva los personajes tienen una historia personal y, en general, un nombre que los identifica (Ubersfeld, 2002), lo que implica que el trabajo del actor consiste en lograr “una transposición real, una especie de reencarnación” (Stanislavski, 1984, p. 52)

Tampoco se pueden concebir solo como roles, como ocurre en otras modalidades teatrales, como en Genet o Bertolt Brecht (1963), lo que, a nivel actoral, implica para Brecht que el personaje no debe fundirse con el actor y que éste no debe “reencarnarse” en el primero.

En ambas posturas, aunque de modos contrarios, se mantienen diferenciados el ser de ficción que es sujeto de un discurso ficcional, y el ser real y concreto que desde el punto de vista de la acción es el actor (Ubersfeld, 2002), ya que en una se deben unir y en otra, mantenerse separados. Pero en Calderón se confunde, de manera consciente, esta frontera del doble estatus de los personajes porque se los concibe, ante todo, como actores.

⁴² Stanislavski establece que el estudio del personaje realista debe considerar tres dimensiones: lo físico, lo social y lo psicológico, debido a que esta mirada tridimensional puede acercar al actor a la construcción de un personaje que tenga la profundidad de un ser humano.

Esto se ratifica al revisar las indicaciones textuales donde los personajes y los actores comparten sus nombres (Jorge, Trinidad, Paula en *Diciembre*, Carla, Francisca y Macarena en *Villa*)⁴³; o si tienen nombres se los identifica como actores “Masha: 36, actriz / Aleko: 30, actor/ Olga Knipper: actriz, 36, viuda de Chejov”. (Calderón, 2010, p.308); o esos nombres no identifican una individualidad, como en el caso de *Villa* donde “Macarena, Carla y Francisca [...] Las tres usan el nombre Alejandra” (Calderón, 2012c, p.1).

En este sentido, el que las tres actrices que sostienen los discursos de tres hijas de sobrevivientes de Villa Grimaldi “usen el nombre Alejandra”, implica que se las concibe como un sujeto social más que individual. Y que este sujeto social está tensionado por un mecanismo de densificación y contraposición porque el nombre “Alejandra” recuerda a la “Flaca Alejandra”, ex – mirista que se convirtió en delatora de mujeres como sus madres.

De este modo, “Alejandra” no identifica una individualidad, sino a un sujeto social que implica a los “sobrevivientes” y a los “delatores”, reafirmando que el objetivo de este teatro no es la indagación del sujeto individual, sino la problematización de este tipo de relaciones y sus consecuencias históricas.

Lo mismo ocurre con el personaje de *Discurso*, Michelle Bachelet, que nunca aparece nombrada en el texto, sino que es solo su voz, la voz de la presidenta que habla, la que escuchamos en la puesta en escena o leemos en el texto.

A pesar de que en esta obra es donde más claramente podría configurarse un sujeto individual, la puesta en escena se encarga de impedir esta lectura, fragmentando el discurso al ponerlo a cargo de tres actrices.

Así, en la concepción de Calderón los personajes se confunden con los actores porque ellos son los que “tienen la posibilidad de representar y jugar, como si el mundo fuera teatro” (Entrevista a Calderón, Arias, 2009), cuestión que se reafirma en la forma de trabajo del dramaturgo que les presenta sus ideas a los actores para que opinen y luego en los ensayos, ve cómo reaccionan con el texto, material con el que vuelve a escribir en una suerte de edición de la puesta en escena (Entrevista a Calderón, Baboun, 2009).

⁴³ Los actores son Trinidad González, Paula Zúñiga, Jorge Becker, Francisca Lewin, Macarena Zamudio y Carla Romero.

A partir de esta configuración, no es posible interpretar las obras de Calderón tratando a los personajes como individualidades psicológicas con biografías particulares o síntomas de complejos psicoanalíticos como lo hace Baboun (2009) que explica que la “fatalidad trágica estalla como existencia en el cuerpo del sujeto – individuo incluso más que en la humanidad misma. Lo que ocurre es una fatalidad que arrastra al personaje a partir de su individualidad más intrínseca” (p. 24). O concebirlos como un “ser humano al fin y al cabo” (Baboun, 2009, p. 24), lo que la lleva a interpretar el espacio de una manera equivocada cuando explica el “despojo escénico” como reflejo de lo interno e individual o como lo íntimo escenificado.

Lagos (2009, p.17) sostiene que en *Diciembre* se trata “la temática de las divergentes identidades de tres seres”, e inclusive que “la reflexión va por estos seres y sus territorialidades particulares desde sus psicologías como reflejo de un país”, claramente en contrapunto con Calderón, que plantea que “nosotros sentimos que el psicologismo no nos ayuda a llegar a donde nosotros queremos llegar y no necesariamente es la técnica más interesante para actuar. [...] No hay una búsqueda en relación a la verdad del personaje.” (Entrevista a Calderón, Baruj, 2009).

Desde la perspectiva que planteamos puede decirse entonces, que estrictamente, no hay personajes en el teatro de Calderón, o que el personaje es siempre el actor.

De este modo, los personajes-actores o, mejor dicho, los actores-personajes de Calderón no son seres individuales y tampoco metáforas de un ámbito mayor, sino que son piezas de la construcción textual y teatral.

Por ejemplo, son los encargados de multiplicar las historias por medio de la “narración de pequeñísimas anécdotas” (Baboun, 2009) que, a diferencia de los *juegos* que realizan, no tienen carácter representacional, pero sí son procesos de densificación textual.

Esto ocurre en *Diciembre*, cuando Jorge cuenta que hizo de niño Jesús durante la navidad anterior que pasó en la guerra, y esta narración integra, a su vez, otra posterior, referente a la celebración de Semana Santa:

Jorge: Es que yo estaba en el pesebre. Hicimos un pesebre.

[...]

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: ¿Y la gente te miraba?

Jorge: Mucha gente. Y rezaban. Muchos rezaban y me pedían cosas.

[...]

Jorge: [...] El niño Jesús no contesta. Pero yo escuchaba todo y los miraba así, con cara de compasión.

Paula: ¿Cómo?

Jorge: Así.

[...]

Jorge: Después, al final, vino mi coronel y como le gustó mucho el pesebre nos pidió que hiciéramos algo parecido para semana santa.

¿Y qué iba a hacer yo, negarme?

[...]

Jorge: 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 [...]

(Calderón, 2012b, pp. 17, 18,19)

Y más adelante, integra otra historia que narra un juego, el de los profetas:

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

Jorge: No. Es como un juego.

Paula: ¿Juegan?

[...]

Jorge: [...] Nos disfrazamos.

[...]

Jorge: De profetas.

[...]

Jorge: Cuando yo entro está todo destruido.

[...]

Jorge: [...] Y allí 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.

(Calderón, 2012b, pp. 27, 28)

De este modo, los personajes son concebidos como soporte de los discursos ideológicos, en cuanto proceso construido, y de los imaginarios sociales que se contraponen y densifican para permitir la problematización; pero, también, se conciben como *oficiantes*, es decir, como los conocedores de un oficio que les permite realizar los juegos teatrales y verbales necesarios para lograr un tipo específico de relación con el espectador.

En este sentido los personajes son un recurso subordinado al texto y a su función problematizadora.

3.3 *La palabra y el discurso*

Revisaremos, ahora, dos aspectos del lenguaje que revelan elementos importantes dentro de la dramaturgia de Guillermo Calderón, que se utilizan para densificar y contraponer los discursos, y que responden a modos de tratamiento de la palabra y de la intertextualidad.

En cuanto al tratamiento de la palabra se observan, básicamente, tres recursos que apuntan a lograr la *densidad narrativa*. Se pueden identificar por separado, pero generalmente en la construcción del lenguaje se superponen, lo que multiplica el efecto de condensación y exceso.

3.3.1 *Densificación del decir*

El primer recurso de densificación se acerca al uso literario de la *corriente de la conciencia*, que permite la expresión caótica e ilógica de la deriva del pensamiento tal y como sucede internamente.

Con este mecanismo, por ejemplo, se construye casi por completo el texto del profesor en *Clase*, hecho que también permite interpretaciones en relación al contenido, que serán tratadas en los capítulos siguientes:

Ah. Sí. La tragedia. Bueno. Es muy simple. La vida puede ser espantosa. Por ejemplo yo siento un oído tapado. Como hace un año. Y antes estaba buenísimo. Este oído escuchó tantas cosas. Este es el oído del amor porque cuando uno está acostado con alguien así, ella te cuenta secretos. Esta es la oreja que oye. Bueno, esta oreja parece que ya no oye. Oye pero un poco. Y para mí es una tragedia. Pero eso no es tragedia. Porque para que sea tragedia tiene que haber algo que hice. Algo que merece castigo. ¿Yo merezco castigo? ¿Hice algo malo? Quizás. Vivir es como caminar por el bosque. Ramas van a caer. Insectos van a morir. Cuando uno camina por la vida hace daño. Yo he tirado basura. He criticado a la juventud. ¿Pero merezco perder el oído en este lado? ¿Qué pasa si empiezo a perder el equilibrio y tengo que caminar afirmado a las paredes? Hay gente que mira el cielo con desconfianza. Gente que ha rezado por años con los brazos abiertos. Llorando. Rogando. Y que no la escuchan. Bueno, el mundo no es malo. Ni bueno. Claro. Es cierto que hay días de risa y abrazos. Pero cuando llueve, llueve. Yo antes tenía un amigo. Jugábamos ping pong los viernes en la noche. Tampoco confiaba en él. No te voy a negar que consumíamos drogas. Fumábamos marihuana. ¿Qué tiene de malo? Uno se ríe. No pasa nada. ¿Por qué me miras así? ¿Crees que vas a caer bajo si respiras hierba quemada? Bueno, déjame decirte que, te guste o no, ya estás abajo. Eres humana.

(Calderón, 2012a, p.6)

El segundo recurso es el uso de la *repetición* de una palabra o frase. Se puede encontrar en todas las obras, pero es central en la construcción de *Discurso*, la única obra concebida como un monólogo, que a través de esta construcción de lenguaje, se ve y se escucha como un poema:

Cuerpos poco trabajados.
Cuerpos comidos y fumados.
Cuerpos dolorosos.
Cuerpos electrificados.

Cuerpos de izquierda en el fondo.

[...]

(Calderón, 2012d, p.16)

[...]

Yo camino por palacios de gobierno.

Yo.

Yo que estuve perseguida por los perros.

Yo.

Yo que ahora tengo una república y un trono.

Yo.

[...]

(Calderón, 2012d, p.6)

Sí.

Había fundos y terratenientes.

Sí.

Había capitales extranjeros.

Sí.

Había compañías telefónicas.

Sí.

[...]

(Calderón, 2012d, p.7)

En *Villa*, la repetición aparece configurada tanto en el diálogo que sostienen los personajes, como dentro del parlamento de un solo personaje:

Carla (a Francisca): En todo caso no se trata de eso, Alejandra...Lo que la Alejandra está diciendo es que podemos negociar [...]

Francisca: Perdóname, Alejandra, pero esto no se trata de un negocio [...]

Macarena: Sí. Sí. Obvio, Alejandra, no se trata de un negocio de plata [...]

(Calderón, 2012c, p.7)

Francisca: Tercer piso. Una sala llena de fotos. Muchas fotos. Fotos, fotos, fotos. Muchas caras. [...] Y más fotos. Fotos, fotos, fotos. Foto de graduación. Foto de fiesta. Foto carné. Foto en la playa con amigas. Foto no me miren. Foto no me gustan las fotos porque salgo fea. Foto con pañuelo en la cabeza. Foto con ropa que alguna vez tuvo olorcito. Foto peinada para el lado.

(Calderón, 2012, p.21)

En *Diciembre* también aparece en parlamentos como el siguiente:

Trinidad (Lee): 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.

(Calderón, 2012b, p.44)

El tercer recurso está relacionado con el uso excesivo de palabras para definir un concepto o a una persona, y lo llamaremos *sobredefinición*.

En *Discurso*, por ejemplo, encontramos este intento de definición del “pueblo”, o de una parte de él:

Y mataron al pueblo popular izquierdista revolucionario marxista progresista popular izquierdista.

(Calderón, 2012d, p.13)

En *Villa* aparece esta definición de Carla, que usa el nombre de Alejandra:

Francisca: De nuevo el control mental. Intrigante. Peleadora.
Alejandra. Alejandrita. Alejandricita. Planeadora.
Amargada. Agua tónica. Intocable. Estrellita. [...]
(Calderón, 2012, c, p.50)

En *Diciembre* se define “peruano” que, en la ficción de la guerra, podría ser sinónimo de “enemigo”; y “chileno”, que podría entenderse como “patriota”, del siguiente modo:

Paula: Inca. Lanera. Peruana. Boliviana. Pasta basera.
Traidora. China. Guanera. Papera. Negra. Quemada.
Chaneca. Ajicera. Cochina. Fritanga. Micrera.
Socialera. Escupo. Rana. Cajera. Pesera. Solera.
Calichera. Llorona. Fiesta. Florera. Shamana.
Monedita. Altiplano. Macaca. Burra. Playera. Valsera.
Gallinera. Altera. Sindicata. Súper viva. Chichera.
Viajera. Mística. Shiva. Ganesha. Cebolla. [...]

Trinidad: [...] China tricolor. Perinola. Volantín chupado. Salchicha
con puré. Áspera. Silabaria. Ronda de San Miguel.
Televisora. Compra huevos. Huevona. Pinchadora.
Huasera. Comerciante. Nobleza. Camionera.
Banderera. Gritona. Jarrera. Miliquera. Chupadora.
Tragadora. Asado alemán. Choriza. Tetera.
Bombonera. Bigotera. Guatonera. Sanguinaria. Rodilla
pelada. Cantante. Dominguera. Nacional. Santa.
Viñatera. Pulga de mar. Tufera. Pebre. Cuchara.
Milagrera. Cañonaza. [...]

(Calderón, 2012b, p.55)

Estos mecanismos instalan el exceso y el desborde en la palabra en un gesto claramente intencionado, tal como lo explica Calderón, “porque hay cosas que se pueden decir en dos palabras y se dicen en cuatro”, ya que la “idea es crear un apabullamiento mental” (Entrevista a Calderón, Baboun, 2009) en el espectador.

De este modo la experiencia teatral no es estrictamente racional, sino que integra un componente emocional como el mismo dramaturgo explica en varias entrevistas.

Estos tres recursos, a su vez, son *mecanismos de contraposición* escénica, para lograr que los planteamientos políticos o ideológicos que se hacen en la obra no se mantengan solo en un nivel de comprensión intelectual:

[...] A mí no me gustaría que mi obra fuera una experiencia racional completamente, que fuera fría.

(Entrevista a Calderón, Baruj, 2009)

3.3.2 *La densificación de los discursos ideológicos mediante el uso de la intertextualidad*

El uso de la intertextualidad no es solo recurrente en las obras de Guillermo Calderón, sino que cumple una de las funciones fundamentales en relación a la configuración de los discursos ideológicos que portan los *personajes oficiantes*, desde donde se desplegarán los imaginarios sociales y las imaginaciones de futuro, permitiendo complejizar los textos y diversificar sus sentidos posibles.

En esta sección no analizaremos las distintas modalidades de intertextualidad que aparecen en los textos, sino que mostraremos algunos ejemplos de los tipos de referentes que se integran por medio de ellas, y explicaremos la importancia que adquieren en relación a la comprensión de la totalidad de las obras de Calderón, ya que estos referentes son los que contribuirán a densificar los discursos ideológicos y a establecer los imaginarios sociales que van a constituir “lo problematizado” en cada una de las obras, pero la interpretación de los sentidos que pueden poseer, la realizaremos en los capítulos siguientes.

Los intertextos que aparecen en estas obras son múltiples, se introducen por medio de citas directas, alusiones, o como contratextos y autotextos; pero sobre todo, se observan una gran

cantidad de intratextos, es decir, textos que manifiestan la relación de un texto con otros, escritos por el mismo autor.

Las distintas modalidades de intertextualidad atraen otros textos, por ejemplo en *Neva*: “Vamos a morir y nos van a olvidar” (Calderón, 2010, p. 333), que es un parlamento de Las Tres Hermanas de Chejov.

También atraen a personajes que representan distintos pensamientos artísticos, políticos y científicos: “Y el tiempo y el espacio se pusieron relativos” (Calderón, 2012a, p.8) que alude a la teoría de Einstein.

O atraen canciones que identifican momentos políticos como: “hay pobres que son como la calle mojada [...] (Calderón, 2012d, p.7)⁴⁴, que hace presente a Víctor Jara, su historia y su muerte. O pensamientos filosóficos y religiosos diversos: “Yo sé que estoy parada sobre un río. / Que nunca va a volver a ser el mismo río” (Calderón, 2012d, p.5) que atrae a Heráclito y una visión de lo dinámico y lo dialéctico versus la mirada esencialista de Parménides; o “Había vacas pero no les podíamos hacer nada” (Calderón, 2012a, p.3) que alude a la concepción religiosa hindú; o “En un momento los guardias dijeron *ya*. Ya matamos muchos. Me siento con ganas de séptimo día” (Calderón, 2012c, p.14) que contratextualiza la Creación y el momento en que Dios contempla su construcción pero que en este caso es un acto de destrucción.

También los intertextos atraen elementos de la cultura popular que introducen una marca temporal donde se incluyen hasta personajes de televisión como el Chavo del ocho: “se aprovechan de mi nobleza” (Calderón, 2012d, p.11); o referentes compartidos por los miembros de una generación que pueden ser de variados tipos como: “Se tomó muchos ravotriles y salió a comprar chancaca” (Calderón, 2012a, p.8); o referentes compartidos por aquellos que forman parte de un mismo oficio como el teatro: “Teatro de Artes de Moscú,

⁴⁴ La canción Te recuerdo Amanda, de Víctor Jara, contiene el verso “la calle mojada”. Él fue asesinado en el Estadio Chile en 1973.

en donde todo se ensaya, todo se siente, y todo se recuerda con una emoción brutal” (Calderón, 2010, p.309)⁴⁵, etc.

Algunos de estos intertextos densifican un discurso específico y permiten profundizar su comprensión particular; otros, mirados en su interrelación, conforman líneas de sentido que atraviesan una obra completa, pero hay muchos, sobre todo los intratextos, que configuran líneas de sentido que atraviesan la totalidad de las obras.

Así, se encuentran en la poética de Calderón, distintos niveles de complejización en el uso de la intertextualidad. Por ejemplo:

Aleko, el nombre del personaje de *Neva*, remite a la obra de Chejov *El jardín de los cerezos*, donde solo es nombrado, pero también al poema de Pushkin donde Aleko es un ser desafortunado y errante por su propio país, entonces el nombre refiere simultáneamente al teatro realista, a la literatura rusa y a la propia obra *Neva* donde se plantea la misma condición existencial de extravío e infortunio para los sujetos sociales (actores y huelguistas asesinados por los soldados).

Cuando un personaje de *Neva* dice: “Qué profundidad al tomar la copa...cuando miraste por la ventana se me detuvo el corazón. Hoy actuaste con tu espalda Olga Knipper, tu espalda expresó más matices dramáticos que tu propia cara” (Calderón, 2010, p.309), introduce, irónica y críticamente, un sinnúmero de referentes compartidos por la gente de teatro: Stanislavki y sus técnicas de actuación realista, la enseñanza de este tipo de actuación en las escuelas chilenas, e inclusive un tipo de crítica muy recurrente en nuestro medio teatral.

Violeta Parra, es aludida cuando la presidenta dice en su discurso: “Y esos pobres con un poco de silabario llegarían cantando a París” (Calderón, 2012d, p.7); y de otro modo cuando para definir el centro de detención en Villa Grimaldi, se dice en *Villa*: “Este es el centro de la injusticia”, y cuando las jóvenes se imaginan el momento en que se descubre el centro de tortura: “ahí se va a saber en todo el mundo que el León es un sanguinario”

⁴⁵ No solo alude a un Teatro, sino que a una concepción de la actuación realista y a un método de enseñanza que los actores identifican inmediatamente.

(Calderón, 2012c, p. 14), con lo que no solo se alude a ella, sino que, a su vez, se alude a Arturo Alessandri y su gobierno.

Pero la inclusión de la canción que en el verso que sigue a “el León es un sanguinario”, agrega “en toda generación”, permite integrar a Jorge Alessandri, e incluso a Augusto Pinochet, si tomamos en cuenta el contexto de la obra y si los consideramos como representantes del pensamiento de la derecha chilena.

Nietzsche es aludido cuando Aleko dice en *Neva*: “[...] vi como unos borrachos mataron a palos a un caballo. Me agaché, le besé los ojos y quedé manchado de sangre” (Calderón, 2010, p.314); el Budismo es integrado por la disertación de la alumna en *Clase*, que comienza diciendo “Yo soy el Buda. [...]” (Calderón, 2012a, p.1); y Jesús, aparece en numerosos intertextos en *Discurso*, como: “Han venido a la orilla a buscar otro mar” (Calderón, 2012d, p.6) o en *Diciembre*: “Te voy a tener una sábana blanca para que resucites” (Calderón, 2012b, p.20), permitiendo que se puedan leer interrelacionándolos bajo una de las interrogantes que plantea la poética de Calderón con respecto a la presencia o no de Dios entre los Hombres y a la real posibilidad de *ser* humanos.

Pero las relaciones más complejas, las permiten los intratextos, que aparecen incluso como citas completas. Un ejemplo del tipo de relaciones es el siguiente:

En *Discurso* la presidenta dice: “Y yo sé que estoy parada sobre un río de sangre. /Yo sé que estoy parada sobre un río. / Que nunca va a volver a ser el mismo río. (p.5), cita que alude a Heráclito como ya hemos dicho, pero también recuerda a *Neva* porque cuando Olga pregunta sobre el líder de la sublevación popular, Masha le responde “No sé Olga. Me imagino que debe estar caminando por las calles, buscando a su gente... o flotando en el río Neva...no sé” (p.323).

Este intratexto no solo une ambas obras entre sí, sino que además las vincula con episodios de violencia política en Rusia y en Chile durante la dictadura de Pinochet donde se lanzaban los cuerpos de los asesinados al río. Pero, además, permite relacionarla con *Clase* donde el profesor dice a propósito de María, que ella escribió una canción donde decía “Te odio pero te amo. Te amodio. Para mí eres un río nevado. No. Una Biblia abierta

en la parte de los caballos.” (p.11), lo que vincula al personaje del profesor, que ha vivido su juventud en los años 80, con las consecuencias de la violencia política, los muertos, y explica el porqué, a partir de su experiencia, define la materia que quiere enseñar, la tragedia, diciendo: “Ah. Sí. La tragedia. Bueno. Es muy simple. La vida puede ser espantosa.” (p. 6).

Esta definición, a su vez, se une con *Villa* donde, en relación al cuartel de detención de Villa Grimaldi, lugar emblemático de la sistemática represión sufrida en Chile a partir del golpe militar de 1973, se dice “Todo eso hay en la Villa. Bueno. Es verdad. Es como para escribir una tragedia” (p.34), tragedia que podría estar escrita en *Neva* porque Aleko dice “Quiero volver a Moscú, tengo una idea para otra obra de teatro. Una tragedia que se llame Neva.” (p. 331), y que consistiría en no tomar la decisión correcta de cómo actuar en un momento de violencia como la que allí se plantea (la lucha del pueblo contra el Zar = tirano), o podría consistir en una fatalidad mayor porque en *Diciembre*, la tragedia adquiere carácter de profecía cuando Paula le pregunta a Jorge qué decía el soldado actor que profetizaba, y éste le responde “Ah. Que la vida es espantosa” (p.37), la misma frase con que define a la tragedia el profesor en *Clase*.

De este modo, la presencia de intertextos, pero sobre la de los intratextos, son los que permiten avanzar en el establecimiento de las relaciones de sentido que unen las cinco obras que tratamos en este estudio y que las configuran como una totalidad abierta.

En este capítulo, entonces, hemos identificado y descrito los mecanismos constructivos recurrentes que configuran la primera parte de la poética de Calderón, y por medio de los cuales se conforma el mecanismo que posibilita la problematización de los contenidos que abordarán sus obras.

En los capítulos siguientes identificaremos esos contenidos y abordaremos las relaciones que se observan, en ese nivel, entre las cinco obras. Para esto distinguiremos tres grandes temas que plantean ideas, preguntas y apelaciones al espectador: El Teatro, que abarca la concepción del teatro y la representación, el tipo de sujetos y contenidos que se

consideran importantes de problematizar en la obra de Calderón. La Historia y la Memoria, que abarca la Imaginación, los Imaginarios sociales y la posmemoria. Y lo ético y lo político, que implican el objetivo final de la problematización, la función del teatro, y las propuestas provocativas para el espectador.

4. El Teatro: representación, sujetos y contenidos de la representación

Si revisamos los textos de Calderón, el Teatro como modo de representación es el contenido central de la primera obra del dramaturgo, *Neva*. El resultado de esta problematización establecerá la elección teatral de sujetos y contenidos representables que formarán parte de sus siguientes obras, permitiéndole alejarse del Teatro como tema y acercarse críticamente a Chile y su historia desde *Clase*, su segunda obra, hasta *Escuela*, que se estrenará en 2013 y que anuncia tocar el tema de la resistencia armada contra la dictadura de Pinochet.

La problematización del Teatro que realiza Calderón implica tanto al sujeto como a los contenidos representados.

Esta problematización se realiza para definir el tipo de concepción teatral que el dramaturgo valida como para cumplir con la función que le atribuye al teatro, para definir el tipo de sujetos que considera importantes de problematizar, y los contenidos generales que desea abordar.

La definición de estos aspectos surge a partir de un cuestionamiento al realismo psicológico como sistema válido de representación, sistema que se ha “considerado [como] un espejo de la realidad” (Szurmuk, Irwin, 2009, p. 250).

En *Neva* Calderón nos presenta un grupo de actores que quiere hacer una obra de teatro de Antón Chejov, autor considerado padre del realismo y cuya concepción de la escena provoca que Constantin Stanislavski establezca, a comienzos del siglo XX, un sistema de actuación que revolucionará al mundo teatral incorporando como lugar central la encarnación del personaje en el ejercicio del actor (“vivir la parte”), la mimesis como el rasgo fundamental de la escena, y la identificación como el resultado en la experiencia del espectador.

El cuestionamiento a esta concepción se inserta a través del tema de la actuación, que en el caso del realismo implica el sentimiento y la verdad del actor al servicio de la verosimilitud. Desde la obra se describe así: “Teatro de Artes de Moscú⁴⁶, en donde todo se

⁴⁶ El Teatro de Artes de Moscú es el teatro en el que trabajó Stanislavski y donde produjo su sistema de actuación realista que, posteriormente, se conoció y aplicó en todo el mundo occidental.

ensaya, todo se siente, y todo se recuerda con una emoción brutal” (Calderón, 2010, p. 309).

Este cuestionamiento aparece cuando Olga Knipper no puede actuar el personaje de *El jardín de los cerezos*, es decir, no puede generar “un signo que se instaure como un “doble” de una presunta “realidad”, [...] volver a presentar lo que ya ha sido presentado [...] algo así como presentar una cosa por segunda vez.” (Szurmuk, Irwin, 2009, p. 249), porque ella, como actriz, no tiene verdad para encarnar al personaje ya que ha dejado de sentir producto del dolor que le ha causado la muerte de Chejov, su marido:

Tengo menos verdad que Rasputín [...] ¿Pero de qué me sirve comprender el alma del personaje de Irina cuando dice que quiere volver a Moscú? No me sirve. [...] no me sirve, porque ya no siento. Me puse áspera. No siento. Y para actuar hay que sentir, y por lo tanto no puedes actuar Olga Knipper. [...] Y yo que pensé que salir un mes de Moscú [...] me iba a ayudar a sanar mi corazón roto por la muerte de mi escritor hace como seis meses.

(Calderón, 2010, p.309- 310)

Junto a este primer cuestionamiento, se presenta como objeto de la representación a un sujeto individual con una problemática particular, tal como lo hace el realismo psicológico. El sujeto es Olga Knipper y la problemática es un dolor personal: la pérdida de un ser amado.

Frente a esta problemática, la primera propuesta del texto para superar esta condición dolorosa individual del sujeto es buscar la posibilidad que le ofrece el Teatro, específicamente realismo, de ser ella a través de un otro ficticio (el personaje escrito por Chejov): “lo más importante en mi vida es el teatro y actuar. Y ser yo misma cada vez que me visto como si fuera otra” (Calderón, 2010, p.310). Pero esta posibilidad es inmediatamente negada ya que Olga no puede concretar la actuación y, por lo tanto, deberá encontrar otro derrotero para volver a sentir que está viva.

Si el primer camino propuesto para superar su condición era representar a un otro ficticio en una situación ficticia, la segunda proposición será la representación de un otro real en una situación, también real.

Olga Knipper solicita en distintas ocasiones que los demás actores le ayuden a reproducir el momento de la muerte de Chejov: “¿Podrían actuar la muerte de Antón para mí? (p. 311), para así volver a sentir y recuperar su posibilidad de actuar en el Teatro, pero ahora siendo ella misma.

Entonces, el tipo de representación que se plantea ahora proviene desde la memoria y, específicamente, desde el recuerdo que “es re-presentación en el doble sentido del re-: hacia atrás, de nuevo” (Ricoeur, 2010, p.61).

Este tipo de representación se ve como la posibilidad de resucitar al ausente y, a través de él al sujeto, es decir, se muestra vinculada con la “pre-esencia de las cosas, ya sea haciéndolas o dejándolas venir de nuevo al presente, allí donde representar sería más bien “re – presenciar” [...] a partir de un “representante”, algo o alguien destinado a sustituir o suplir la ausencia de otro” (Szurmuk, Irwin, 2009, p. 249).

Este segundo camino que se propone sigue teniendo como sujeto de la representación a un individuo particular con una problemática personal, pero la relación de esta representación con el mundo, marca una necesidad de vinculación de la representación con la realidad, toda vez que ya no es objeto de la representación un personaje ficticio sino una persona real, Chejov y su muerte verdadera, con lo que la representación aparece como un intento de abarcar la disparidad temporal que genera la distancia entre los dos momentos que ella contiene, para así re- presenciar la muerte y recuperar el sentido de la propia vida:

Olga: Quiero que se muerda la lengua, que tosa sangre y que me diga que es Antón, que va a vivir muchísimos años y que vamos a tener tres hijas.

(Calderón, 2010, p. 320)

Pero este segundo camino de superación de la condición dolorosa es, también, clausurado en la medida en que su ejecución reproduce el mismo mecanismo teatral de representación que se escogió para interpretar al personaje ficticio, es decir, a Chejov se lo transforma en un personaje y tanto él como la situación deben ser “actuados” de la manera en que lo concibe el realismo: fidedigna y verdadera. Entonces, en el intento de lograrlo, esta representación entendida como “espejo de la realidad”, vuelve a fracasar, evidenciando que entre la realidad y su reproducción mimética hay una distancia insalvable:

Aleko: Disculpe Olga, ¿fue así?
 Olga. No, no fue así.

(Calderón, 2010, p. 313)

Esta distancia entre la reproducción mimética de un dolor individual y la realidad, se vuelve definitiva en el planteamiento final de la obra, cuando aparecen nuevos sujetos posibles para la representación y nuevas problemáticas que son incorporados mediante la irrupción del referente externo extraescénico del domingo sangriento mediante el discurso final de Masha.

En este monólogo, el espacio personal de muerte y el dolor individual del sujeto (Olga), se contrastan con la matanza que ocurre afuera del teatro, es decir, con las muertes de hombres, mujeres y niños pertenecientes a la clase obrera y campesina que marchaban pacíficamente para entregar un petitorio de mejoras laborales al Zar y que están siendo asesinados por los soldados en San Petersburgo.

Frente a esta nueva realidad que ya no implica a un sujeto individual sino social, ni una muerte natural sino la violencia política ejercida por un gobierno, y un dolor que deja de ser personal y se transforma en colectivo, el mecanismo teatral basado en el realismo se torna insuficiente, egoísta, falso e inútil:

Masha: [...] Se murió tu marido y quieres revivir su muerte porque no puedes actuar. [...] Afuera hay un domingo sangriento, la gente se está muriendo de hambre en la calle y tú quieres hacer una obra de teatro.
(Calderón, 2010, p. 332)

Masha: ¿Para qué perder el tiempo haciendo esto? ¿Cómo puedes pararte sobre el escenario sabiendo que en la calle, en el mundo, la gente se está muriendo? Arte burgués, teatro burgués. Odio al público que viene a sentir.
(Calderón, 2010, pp. 332-333)

De este modo, el individuo único y psicológico como sujeto de la representación, es decir, “la creación de una personalidad individual” (Stanislavski, 1984, p.49), y el dolor personal como su objeto, son descartados en la dramaturgia de Calderón porque frente a hechos de violencia colectiva realizada por aquellos que tienen el poder (político, militar o intelectual) dejan de ser importantes, y el realismo, donde “lo relevante era el drama de la historia o que los personajes fueran verosímiles” tal como explica Calderón (Baruj, 2009), imposibilita la discusión sobre estas otras realidades desde una perspectiva problematizadora.

Así, desde *Clase* en adelante los sujetos que trata Calderón son sujetos sociales como estos que aparecen recién al final de *Neva* y, sus problemáticas están relacionadas con la violencia histórica o la catástrofe social (*Beben*), y con los dolores colectivos que nacen de ellas.

Al incorporar la violencia y el dolor colectivo de los sujetos sociales, salvar la distancia entre la reproducción mimética y la posibilidad de reproducción de la experiencia real de esa violencia y ese dolor, adquiere una dimensión definitivamente de imposibilidad, como se demuestra en *Villa* cuando se plantea reproducir el centro de tortura de Villa Grimaldi tal como fue:

Si yo tuviera plata reconstruiría todo hasta el detalle irrelevante. No solo todo lo que es la realidad arquitectónica de lo que fue la casa solariega, sino que también la piscina de agua, los árboles de la tierra, el jardín de las rosas, el silencio, el olorcito terrible, el grito, las cadenas, los motores en la noche, todo lo que es la ambientación artística. Y crearía un falso antiguo. Pintaría las paredes con agua con tierra, otra paleta de colores en el fondo. Tonos como sepia. Y compraría la parafernalia. Compraría una cama metálica, compraría cables y enchufes, compraría uniformes, compraría ropa con solapa, compraría olor a caca.

(Calderón, 2012c, p.16)

A esta reproducción se la define como “crear un especie de disneylandia de realidad realista.” (Calderón, 2012c, p.16), determinando que la elección de la representación mimética es imposible: “tú no puedes poner al público que va a ir a la villa en la misma situación en la que estuvieron los detenidos, porque en primer lugar es imposible” (Calderón, 2012c, p.25).

Entonces, la opción de representación que ofrece el realismo se descarta como una posibilidad en la poética de Calderón, porque nunca podrá alcanzar la verdad del dolor y la violencia que sufren los sujetos sociales “porque es tan terrible que no se puede, porque siempre va a quedar falso. No va a quedar ni parecido a lo que realmente era estar en la parrilla”. (Calderón, 2012c, p. 27); y porque el tipo de relación que el realismo establece entre la escena y el espectador apunta a la identificación, que en vez de generar una reacción reflexiva en el espectador que lo pueda conducir a una acción consciente como busca el teatro político, solo podrá lograr, a través de la compasión o el miedo, que el espectador se sienta redimido, purificado o liberado de sus propios sentimientos (Ubersfeld, 2002, p.22), y, por lo tanto, no se detenga en la problematización de los contenidos que se le plantean.

Es decir, el espectador podrá vivir una experiencia estética y emocional, pero no política donde “se vea en conflicto emocional e intelectual” (Baruj, 2009) como la describe Calderón, porque desde la crítica que propone el texto, el realismo “embonita la experiencia y no llega nunca al nivel de la cosa” (Calderón, 2012c, p. 27), e incluso permite al

espectador sentir que “ir a la villa reconstruida es lo mejor que me pudo pasar en la vida. (Calderón, 2012c, p. 16)

Entonces, las definiciones relacionadas con el Teatro son claras en la poética de Calderón: el tipo de sujetos que considera importantes de incluir en la representación son sujetos sociales, los contenidos generales que desea abordar están relacionados con la violencia histórica, la catástrofe social y los dolores colectivos, y el tipo de teatro que valida es aquel que permita reactualizar la función política del teatro, es decir, establecer una relación de provocación crítica y movilizadora entre la escena y el espectador, por lo que se descarta al realismo como posibilidad constructiva de sus textos, tal como lo demuestran los mecanismos de construcción que hemos descrito en el capítulo 3 y que, también, están presentes en *Neva*.

Además, descarta la función de identificación que el realismo le atribuye al teatro, los sujetos que aborda y sus contenidos ya que trata otros temas y no valida éstos: “por favor no sigan hablando de amor. Y no hablen de muerte porque no la entienden” (Calderón, 2010, p. 333), porque “¿quién es tan imbécil para encerrarse en una sala de teatro para sufrir por amor y por la muerte?” (Calderón, 2010, p. 332). Aunque no descarta al realismo como contenido de su teatro para problematizarlo.

De este modo, la escritura de Calderón se aleja de la concepción de representación como teatro realista, de la concepción de la representación que proviene de la memoria y se inscribe en el debate en torno a la representación que surge en América Latina a partir de los años noventa, a través de la cual “pudieron articularse experiencias y subjetividades que sufrieron, y aún sufren [...] la exclusión total y absoluta de representación en lo social” (Zsurmuk, Irwin, 2009, p.253); y sus obras son, en sí mismas, representaciones que ya no se conciben como la “representación de un referente objetivo” sino como “una representación de construcciones (que son también representaciones) ideológicas, culturales, sociales, etc.” (p.252), porque “sin opiniones y sin intenciones no se puede representar” (Brecht, 1963, p. 47).

5. Historia y Memoria: imaginarios sociales e imaginación

La Historia y la Memoria aparecen como temas vinculados en la poética de Calderón.

Por medio de ellas se presentizan los sujetos sociales, los contenidos relacionados con la violencia y la catástrofe social, y el dolor colectivo; pero también se reelaboran críticamente los discursos ideológicos y se problematizan frente al espectador.

5.1 La elaboración de la memoria, los sujetos sociales y el olvido

Al analizar la secuencia de obras de Calderón, se observa que la Memoria aparece, en primer término, como un mecanismo ligado al recuerdo personal, tal como lo hemos visto en *Neva*, donde Olga intenta repetidas veces recordar la muerte de su marido, pero no lo logra: “No me acuerdo. No me acuerdo... [...] sé que Antón estaba sonriendo antes de morir, pero no me acuerdo” (Calderón, 2010, p. 311).

Esta imposibilidad de recordar integra la posibilidad del olvido como una condición temida de la memoria que, como explica Elizabeth Jelin (2002), surge de la ansiedad y la angustia que esta posibilidad genera porque “su presencia amenaza la identidad” (p.19). Esto temor que integra el olvido se ve claramente en Olga que ve amenazada su identidad: ser la mejor actriz del Teatro de Artes de Moscú, porque no puede recordar a Chejov y entonces “muy pronto me voy a olvidar de ti y de cómo moriste...y en cien años nadie se va a acordar de nosotros” (Calderón, 2010, p.328).

A partir de este ejemplo de Olga lo que muestra Calderón es una de las posibilidades de la memoria en relación al olvido, que consiste en la fijación del sujeto en relación al pasado: “un permanente retorno: la compulsión a la repetición, la actuación (*acting-out*), la imposibilidad de separarse del objeto perdido [donde] la repetición implica un pasaje al acto. No se vive la distancia con el pasado, que reaparece y se mete, como un intruso, en el presente” (Jelin, 2002, p.14). Por esto en *Neva*, Olga constantemente pide que los actores reproduzcan pasajes de su vida relacionadas con Chejov y con el momento traumático de su muerte: ¿Podrían actuar la muerte de Antón para mí? (p.311), “¿Podrías actuar lo que le pasó a Masha Chejova, la hermana de Antón, cuando supo que nos íbamos a casar?” (p.317).

Pero Calderón, de la misma forma en que desecha como lugar central de la representación de su teatro al sujeto individual y su dolor personal, también descarta la idea de que la memoria sea el espacio del “re-vivir y actuar” (Jelin, 2002, p.15), de la fijación y la repetición, porque en este gesto “los observadores y testigos secundarios también pueden ser partícipes de esta actuación o repetición, a partir de procesos de identificación con las víctimas” (Jelin, 2002, p.14), que es lo que hacen, justamente, en un principio los actores en *Neva*, y lo que haría el público si la representación se hiciera bajo los parámetros de identificación del realismo y no desde su contravención como propone Calderón.

La Memoria, entonces, no es concebida solo como recuerdo, y es descartada como espacio de repetición; aunque la forma definitiva que ésta adquiere dentro de la poética de Calderón, se definirá solamente cuando la Memoria entre en contacto con la Historia.

La inclusión de la Historia en *Neva*, se realiza a través del referente externo de la matanza, que también es un movimiento de la memoria, e integra la *crisis* a la obra.

Esta inclusión de la Historia como generadora de crisis a través de la memoria, se repetirá posteriormente en todos los demás textos teatrales: la marcha estudiantil en *Clase*; la guerra imaginada que alude a la Guerra del Pacífico, el conflicto mapuche, y la supuesta guerra que hubo en Chile y que justificaría el golpe militar, en *Diciembre*; la violación a los derechos humanos en *Villa*; la pérdida del gobierno por parte de la Concertación de Partidos por la Democracia, en *Discurso*; y el tsumani en *Beben*.

Esta inclusión se repite porque la crisis que la Memoria integra, determina las problemáticas centrales del teatro de Calderón en relación a los sujetos sociales que el dramaturgo quiere abordar, y porque justamente “son los períodos de crisis internas de un grupo o de amenazas externas [...] los momentos en que puede haber una vuelta reflexiva sobre el pasado, reinterpretaciones y revisionismos, que siempre implican también cuestionar y redefinir la propia identidad grupal” (Jelin, 2002, p.26).

Este cuestionamiento identitario y la redefinición de la identidad grupal es lo que busca Calderón, ya que éste es un camino de restitución de los sujetos sociales que

sufrieron o aún sufren la exclusión de representación en lo social, y de aquellos a los cuales se les ha impuesto una representación que los denigra o inmoviliza.

Pero devolverles su presencia y participación en el mundo no se puede hacer entendiendo la memoria como un acto de re-vivir, un acto de repetición o fijación. Restituir los sujetos sociales implica comprender a la Memoria como un trabajo, es decir como una elaboración, una reconstrucción que permita incorporar memorias y recuerdos, y “ganar una distancia crítica sobre un problema y distinguir entre pasado, presente y futuro” (LaCapra citado por Jelin, 2002, p.15) para, así, intentar salir de la inmovilización que esos lugares representacionales fijos o su ausencia dentro del discurso social representan.

Esta distancia crítica sobre el problema, que permite la distinción entre pasado, presente y futuro, se operacionaliza en la poética de Calderón a través de la reelaboración crítica de los Imaginarios sociales.

Para llevar a cabo esta reelaboración, Calderón integra constantemente la tensión entre Memoria (pasado) e Imaginación (futuro), en un trabajo que se puede considerar como elaboración de la memoria, puesto que estos Imaginarios sociales funcionan como marcos en que se inscriben las memorias: “las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente” (Jelin, 2002, p.20), y “solo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los acontecimientos pasados en marcos de la memoria colectiva” (Halbwachs, citado por Jelin, 2002, p.20), que son históricos y cambiantes (Jelin, 2002, p.21).

A través de la reelaboración crítica de estos Imaginarios, aparecerán los sujetos sociales específicos que trata Calderón en su teatro, se problematizarán las narrativas de la memoria que surgen desde ellos, y se propondrá la necesidad de configurar otro marco representacional que acoja a estos sujetos, y donde puedan ser restituidos en su dignidad y en su capacidad transformadora.

En *Neva* los sujetos sociales no son tratados directamente, sino que son acercados desde lo *no dicho*, desde la extraescena: son obreros y campesinos, hombres, mujeres y niños pobres derrotados por el poder militar del Zar.

En *Clase* aparecen en escena los primeros sujetos sociales vinculados a Chile y su historia, representados por el profesor. Son aquellos jóvenes que vivieron el período dictatorial, los jóvenes estudiantes de los años ochenta que lucharon contra un poder autoritario y que fueron doblemente derrotados al no ser restituidos dentro de la sociedad cuando llega la democracia.

Estos sujetos construyen una primera narrativa de la memoria a partir de la experiencia de un mundo escindido entre el recuerdo de un mundo anterior, de una vida distinta y la realidad violenta o pseudos-bélica en que viven: “todavía vivía gente que había peleado en la guerra. Y mujeres mayores que habían trabajado en espectáculos eróticos y comedias musicales” (p.3).

Esta narrativa integra, en el Imaginario de la izquierda chilena, un sentimiento de nostalgia, de derrota y de resignación que es transmitida a los jóvenes, tal como lo hace el profesor a la alumna en *Clase*: “Te va a ocurrir la vida. Y en la vida se sufre. [...] Te aseguro que en el futuro te va a doler tanto el pecho que vas a querer parar. Vas a querer sedarte. Yo me sedo” (Calderón, 2012a, p.6); pero, a su vez, la aparición de estas narrativas permite que se revelen nuevos sujetos sociales: los jóvenes que en democracia han luchado por una educación de mayor calidad y más igualitaria, y los que se oponen a asumir las narrativas que las generaciones anteriores quieren heredarles.

En *Diciembre*, los sujetos sociales que se configuran son los que participaron en la resistencia armada contra el gobierno de Pinochet: “los reclutan, se roban los fusiles y se arrancan al sur” (p.22), los que vivieron la clandestinidad: “te va a llevar a una casa. [...] a una casa de seguridad” (p.4). Los que salieron del país: “Tú eres la fugitiva. Se mueren los grandes y te vas de viaje. [...] Y mientras tanto yo aquí” (p.56). Los que se quedaron en el país sin apoyar el golpe de Estado, los que apoyaron “la guerra”, y los mapuche; reforzando las narrativas de la derrota y de la desilusión.

En *Villa*, los sujetos sociales son, por una parte, las víctimas de las violaciones a los derechos humanos en Chile durante la dictadura de Pinochet; y, por otra, sus descendientes, que se niegan a asumir sumisamente la herencia de representaciones y memorias que reciben de los mayores.

Y en *Discurso*, los sujetos sociales son los que participaron en el proyecto revolucionario de izquierda durante la Unidad Popular, los hombres y las mujeres torturadas, los que optaron por la vía armada, los exiliados, y los hijos de las víctimas directas, nuevamente oponiéndose a seguir formando parte de las representaciones cristalizadas en la sociedad.

Así, a estos sujetos sociales aparecerán asociadas distintas narrativas de la memoria que se pueden resumir como narrativas de la derrota y la decepción.

Por otra parte, también el olvido está asociado a estos sujetos como una amenaza a su posibilidad de restitución social, porque el olvido los transforma solo en recuerdos si es que su memoria no se reintegra a una narrativa poderosa que surgirá desde los más jóvenes: “soy un recuerdo” (p.9), dice el profesor en *Clase*, y agrega: “Hasta que algún día alguien diga, ¿quién es este huevón? No sé. Y se van a llevar la foto a la bodega. Y un día la señora Zoila limpia la bodega y bota la foto a la basura.” (p.12), para, finalmente, desaparecer: “Porque me extingo. Me extingo.” (Calderón, 2012a, p.3).

El olvido también es amenazante en la medida en que sostener la memoria del dolor, no olvidarlo, inscribe en los sujetos una tendencia peligrosa a hacer de la memoria un acto de re-vivir constante, de repetición, que los inmoviliza: “No lo puedo olvidar. No me resigno. [...] Es terrible estar solo. [...] he construido mi vida alrededor de un amigo muerto” (Calderón, 2012a, p.9) Este acto los convierte en una herida abierta: “No, profesor: eres como una herida abierta” (p.11), o en un panfleto como se define una de las jóvenes en *Villa*: “soy peña. [...] soy pueblo. Soy marcha. [...] Soy panfleto panfletario.” (p.55), es decir, los convierte en representaciones sociales fijas de donde es difícil salir, porque transformar la memoria en un acto de re-vivir constante no solo inmoviliza al sujeto que no olvida, sino que también provoca en los otros reacciones inmovilizantes como lo evidencia el profesor cuando cuenta que él provocaba en María el deseo de “volver a llorar sobre tu pierna” (Calderón, 2012a, p.11); o provoca reacciones silenciadoras como cuando una de las jóvenes en *Villa* dice que al que se niega a olvidar le dirán “vacuna, adolorida, turbia, tres letras” (p.55), porque “si tú haces eso, si andas llorando, gritando, la gente te va a odiar. Te va a decir, no llores tan fuerte. No seas la víctima. No me amargues la vida.

Entonces te expones a un segundo castigo nacional. [...] Te van a insultar. Te van a ridiculizar” (Calderón 2012c, p.54).

En consecuencia, tanto la memoria como el olvido, se transforman en una condena, porque “a veces quiero que se me olvide. A toda la gente se le olvida [pero] yo me siento la desagradable que dice acuérdense” (Calderón 2012c, p. 51).

De este modo, Calderón problematiza en su teatro el olvido, pero también la conservación de la memoria histórica, y opta por el trabajo de reelaboración de la memoria como posibilidad de restitución de los sujetos sociales, porque es esta restitución la que permitiría establecer una memoria narrativa distinta a las de la derrota y la desilusión, y activar la capacidad transformación de los sujetos, volviéndolos a la presencia, a la Historia del presente que les permitiría resucitar, “nacer de nuevo” (Calderón, 2010, p.329), porque aunque sea “muy difícil resucitar” (p.19) como dice Jorge en *Diciembre*, “No podemos ser naturaleza muerta. Tenemos que cambiar de piel. [...] Necesitamos volver carita limpia y calzones nuevos. Y esa resurrección perfectamente puede ser un museo del recuerdo doloroso, pero lindo”, como dice Francisca en *Villa* (Calderón, 2012c, p. 20), ya que “no podemos estar tristes y feos toda la vida” (p.20), porque hay que hacer algo para que “no te mueras, mejórate” (Calderón, 2012a, p. 331).

De esta manera, el trabajo de restitución de los sujetos sociales en su representación, genera, desde el dolor colectivo, una pregunta hacia el espectador sobre cómo dejar de sufrir. Esta pregunta implica que es necesario problematizar el sufrimiento colectivo para instalarlo como un problema global que incluye no solo a aquellos que fueron víctimas de la violencia, sino a todos, y que éste no es un problema solo del pasado sino también del presente.

Por esta razón es que Calderón no muestra la violencia directa ni el sufrimiento de sus víctimas, sino la problematización de los discursos e imaginarios que vinculan este sufrimiento a un grupo determinado, lo justifican o lo silencian; y lo hace a través del uso de la ironía, el humor, la paradoja y de diferentes formas de extrañamiento que le permiten al dramaturgo lograr que al espectador “todos los factores “naturales” lleguen a parecerle problemáticos” (Brecht, 1963, p.39) y cuestionar el discurso oficial que se ha construido sobre estos sujetos en el plano histórico.

5.2 *Los imaginarios sociales: memoria – imaginación*

Los imaginarios sociales están relacionados, en la poética de Calderón, con los sujetos sociales que hemos identificado, y evidencian que la izquierda chilena y su historia es un centro indiscutible de la problematización que plantea.

Los imaginarios sociales instituidos⁴⁷ han permitido consolidar la realidad social desde la hegemonía política (Carretero, 2003, p.2) tanto durante el período dictatorial como durante la democracia. En ellos se enmarcan las memorias de los dolores colectivos, los errores de la izquierda, las razones de su fracaso y sus deudas históricas, y serán tensionados con imaginaciones de diferentes tipos (históricas, sexuales, espirituales, religiosas, generacionales, etc.) para “*doblar* la realidad instituida y abrir posibilidades de realidad bloqueadas históricamente” (Carretero, 2003, p.2), que incluyan las voces de los sujetos sociales ya identificados, que han sido silenciados parcial o completamente, y sin las cuales no se puede avanzar hacia una restitución de la conciencia crítica frente a nuestra historia.

Desde esta perspectiva, la problematización de los imaginarios sociales instituidos será, simultáneamente, la problematización de la Historia porque “la historia de la humanidad es la historia del imaginario humano y de sus obras” (Castoriadis, 2002, p. 93). Y también será la problematización de la memoria y sus narrativas, puesto que estos espacios de representación simbólica, se forman a partir de un poder de creación de las colectividades humanas en el que se unen “el imaginario colectivo, así como la imaginación radical del ser humano singular” (Castoriadis, 2002, p. 95).

En este sentido, abordar los imaginarios sociales, será abordar también la Memoria porque “no tenemos otro recurso, sobre la referencia al pasado, que la memoria misma” (Ricoeur, 2010, p.40), y será abordar la Imaginación que tiene “por paradigma lo irreal, lo ficticio, lo posible” (Ricoeur, 2010, p. 40), ya que ambas son dos partes de un mismo proceso en el que no puede existir una sin la otra porque “no puedo imaginar sin tener memoria” (Boal, 2004, p.37).

⁴⁷ Cornelius Castoriadis (2002) llama *imaginario social instituido* tanto a las significaciones imaginarias sociales como a las instituciones que portan estas significaciones, cuando se cristalizan o se solidifican.

El juego dialéctico entre ambas será el espacio de instalación de las distintas problematizaciones, donde la Imaginación que “es la memoria transformada por el deseo” (Boal, 2004, p.37), posibilita que el dramaturgo se instale en “el terreno de lo posible, si consideramos que es posible pensar cosas imposibles” (p.37), y tensione las representaciones cristalizadas del pasado y los sujetos sociales para configurar una nueva narrativa de la memoria problematizada y problematizadora, y una nueva redescrición⁴⁸ de la Historia.

En este sentido, la Imaginación no es solo el anuncio de una realidad sino una realidad en sí misma, que permite “crear algo nuevo a partir de cosas ya conocidas [porque] mezcla memorias y sigue hacia delante, pero nunca sin tener memorias” (Boal, 2004, p.37), y permite “amalgamar las ideas, emociones y sensaciones” (Boal, 2004, p.37), todas cuestiones que le interesan a Calderón para lograr la función política que le atribuye a su teatro:

La política también es emoción porque uno no sólo es partidario de tal tendencia política por sus ideas racionales, también por un compromiso familiar, emocional, de amistad, de historia, de relación con sus íconos.
(Entrevista a Calderón, Baruj, 2009)

De este modo, la Memoria será un procedimiento por medio del cual el dramaturgo va instalando, de forma fragmentaria, retazos de los Imaginarios sociales instituidos a través de las obras, y la Imaginación le permitirá contradecirlos para configurar una redescrición problematizada de la historia reciente de Chile ligada al imaginario de la izquierda, y cuestionar los tipos de memorias narrativas que han surgido desde la “imposibilidad de dar sentido al acontecimiento traumático del pasado, a la imposibilidad

⁴⁸ La redescrición es un acto que nace desde la memoria y que crea nuevas verdades en la medida en que “la verdad no puede estar allí afuera, no puede existir de manera independiente de la mente humana...El mundo está ahí fuera, pero las descripciones del mundo no. Únicamente las descripciones del mundo pueden ser verdaderas o falsas.” (Rorty, R. citado en Bogart, 2008, p.40).

de incorporarlo narrativamente” (Jelin, 2002, p. 28), porque en ellas se revela la pérdida de la capacidad transformadora de los sujetos sociales.

Para problematizar estos imaginarios instituidos, uno de los mecanismos recurrentes que utiliza Calderón, es la confrontación de perspectivas ideológicas contrarias a cargo de los actores-oficiantes, y se puede entender como un mecanismo paralelo al de contraposición constructiva, pero en el plano de los contenidos.

En *Neva*, Masha propone hacer la revolución en vez de teatro, mientras Olga dice “tenemos que hacer teatro” (Calderón, 2010, p.319).

En *Diciembre*, Trinidad está en contra de la guerra y su hermana a favor.

En *Villa* una de las jóvenes defiende la opción de hacer un museo en Villa Grimaldi, mientras otra plantea reconstruirla tal como fue.

En *Clase* el profesor plantea la imposibilidad de salir de la derrota y el fracaso, frente a la alumna que no acepta esta enseñanza como herencia y cree, como Buda, que es posible la liberación del sufrimiento.

Pero la confrontación de estas perspectivas ideológicas implica, también, la confrontación de discursos pertenecientes a distintas generaciones: la que vivió el dolor, la violencia y la derrota, frente a la de los jóvenes que heredan las narrativas instaladas previamente sobre la violencia y no están conformes con ello.

En este sentido podemos decir que la mirada de Calderón se instala desde la posmemoria, en cuanto ésta concibe a la memoria como un espacio que permite “dar cuenta de la perdurabilidad de los hechos traumáticos” (Szurmuk, 2009, p. 224), y describe la experiencia de los hijos de las víctimas, constituyéndose en “una forma de memoria poderosa y muy particular porque su conexión con su objeto o fuente está mediado no por un recuerdo pero a través de una inversión emocional y una creación” (Szurmuk, 2009,p.224).

Esto no quiere decir “que la memoria no esté mediada sino que está conectada más directamente al pasado” (Szurmuk, 2009, p.224) y “caracteriza la experiencia de aquellos que crecen dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, cuyas propias historias tardías son evacuadas por historias de la generación previa moldeadas por eventos traumáticos que no pueden ser entendidos o recreados” (Szurmuk, 2009, p.224)

De este modo, Calderón no intenta construir una narrativa que oficialice o institucionalice la voz de aquellos que han sido víctimas de la violencia y del discurso hegemónico que los ha silenciado, sino que intenta problematizar la situación que ha permitido que hayan perdido su capacidad de constituirse como reales sujetos políticos y los ha hecho perder su capacidad transformadora, aunque, revelando, que ellos mismos son también responsables de esta situación.

Es por esto que el centro de su trabajo no son los hechos de violencia en sí ni las víctimas directas, sino las consecuencias de esos hechos, lo que lo lleva a instalar su mirada crítica sobre la izquierda chilena, su actuar histórico, su discurso, su dolor y los errores e incapacidades que ha tenido para instalar una narrativa distinta a la de la derrota, y para promover un actuar transformador durante el período de democracia en la que ejerce el poder político.

De esta manera, en las diferentes obras de Calderón podemos encontrar Imaginarios sociales que se conforman a partir de una, dos o más obras, como es el caso del Imaginario de La Revolución que aparece centralmente en *Neva*, *Clase* y *Discurso*; el Imaginario de La Educación que aparece fundamentalmente en *Clase*, *Diciembre* y *Discurso*; El Imaginario de La Guerra que aparece sobre todo en *Diciembre* y *Discurso*; el Imaginario de La Familia que aparece claramente en *Diciembre*, pero se vincula con *Clase*, *Villa* y *Discurso*; o el Imaginario de la Memoria institucionalizada que aparece sobre todo en *Neva* y *Villa*.

Además, se observa un Imaginario transversal donde convergerán todas las narrativas de la memoria y las imaginaciones, para problematizar una salida de la inacción: el Imaginado de La Izquierda.

5.2.1 *El imaginario de La Revolución:*

Aparece en *Neva* vinculado a la revolución bolchevique y al anarquismo: “ya no hay dios, ya no hay zar” (Calderón, 2010, p.323).

Se instala como una posibilidad de futuro, no como un presente, cuando Aleko dice: “parece que va a haber una revolución en nuestra patria” (p.310), y se reafirma a través de

la voz de Masha, quien además la relaciona con la guerra de clases: “la última guerra va a ser la de clases, Aleko. Va a haber una revolución” (p.328).

Frente a esta posibilidad de futuro, es la imaginación la que integra significaciones sociales en cuanto al resultado de la revolución: “finalmente vamos a ser libres, la gente va a ser solidaria, no va a haber ricos” (p.330), dice Masha, y más adelante agrega que “va a haber una revolución y va a ser tan linda. La gente va a cantar en las calles” (p. 332).

Esta primera tensión permite configurar el Imaginario de la Revolución Triunfante, donde el triunfo social pertenece a los subordinados, al pueblo; y el cambio de la historia es hacia un bienestar mayor e igualitario.

Desde *Clase* en adelante el Imaginario de la Revolución Triunfante se relaciona con Chile y con momentos específicos de su historia. En *Discurso* aparece vinculado con el gobierno de la Unidad Popular cuando la presidenta habla de que en su juventud deseaba ayudar a los pobres “de pobreza periférica. De pobreza llegada del campo. De pobreza de colchón mojado. Y esos pobres con un poco de silabario llegarían cantando a París. Pobres de frente popular o partido de vanguardia [...] quería ayudar al jardinero. Que tuvieran acceso a las piscinas. Y lo único que tenía a mano era el socialismo.” (p.7). Ese deseo se concreta “en la revolución democrática del pueblo. En la vía chilena al socialismo” (p.10) de la cual ella fue testigo porque “yo estuve ahí” (p.10).

También en *Clase* se vincula este imaginario con los movimientos de resistencia social contra la dictadura de Pinochet, ya que el profesor, como muchos jóvenes de su generación, participó en ella durante los años ochenta cuando era estudiante del pedagógico: “yo iba a la universidad, ¿has sido estudiante y caminado pisando hojas secas de plátanos orientales” (p.15). Y fue entonces “cuando leí a Carlos Marx, [y] le encontré toda la razón” (p.15) y pensó que “yo podría haber logrado que fuéramos todos iguales” (p.11).

Pero la Revolución como representación simbólica del triunfo del pueblo, la transformación social y la abolición de las desigualdades, será tensionado en su sentido épico por imaginaciones que describen los verdaderos resultados de la acción revolucionaria en la historia: “Me imagino una revolución” (p.313), dice Aleko en *Neva*, interpretando a un Chejov delirante. Y el resultado de esta revolución es que “el zar, el

césar ruso se va a vivir al campo y nos quedamos huérfanos [...] hasta que un día nos vamos a la estación Finlandia a esperar un nuevo líder, un hombre calvo, eléctrico, relleno de aserrín, y con él entramos al museo francés junto al río Neva” (p.313).

Más adelante dice “me imagino una revolución. [...] Imagino que todos esos soldados, obreros y campesinos, mueren y flotan en el río, los mató el nuevo zar, el nuevo césar. (p. 320), para terminar en el discurso de Masha que dice: “me imagino una revolución. El mundo se va a acabar y nunca vamos a ser libres” (p.333).

Esto permite poner en cuestión la representación revolución- pueblo vencedor, y problematizar, desde allí, la historia chilena y el fracaso del proyecto revolucionario de la izquierda.

De este modo en *Clase* la decepción frente al imaginario revolucionario triunfante forma parte integrante de todo el discurso del profesor que se instala desde el fracaso y la derrota: “Haces alianzas. Peleas en las calles. Consigues armas. [...] Hablas en secreto con revolucionarios extranjeros. [...] Tienes que prometer la vida. Tienes que matar a alguien. Algunos de tus amigos tienen que morir. Los niños pobres siempre te tienen que partir el corazón. Tienes que tener un presentimiento fatal. Así avanza la revolución.” (p.15). Y agrega: “y cuando estés a punto de llegar tienes que perder. Tienes que descubrir errores garrafales en tu estrategia. Tienes que sentirte traicionado por una minoría. Tienes que salvarte por milagro. Y después salir de los hoyos de los cerros con los que quedaron, tienes que seguir peleando hasta quedar solo. Así, al final, vas a poder contar que ganaste la revolución. Aunque no sea verdad y estés más triste que nunca.” (p.15)

Este fracaso del proyecto revolucionario vuelve a aparecer en *Discurso* cuando se establece que “había que hacer algo. Para salir del perro mundo. [...] Y parecía que la izquierda tenía la respuesta. Me refiero a la redistribución de las tierras y al desarrollo de las industrias del estado. Para dejar de ser gatos de campo. Para dejar de ser zanjón de la aguada. Y ahora ese sueño parece un sueño. Pero en esa época parecía lo único posible. Entre reforma y revolución no había donde perderse” (pp. 7, 8).

La conclusión final frente al fracaso de este proyecto se encuentra en *Discurso* donde la presidenta dice que la vía chilena al socialismo, “como todos saben, se transformó en la vía chilena a la tristeza” (p.10)

De este modo, el Imaginario de la Revolución Triunfante, al tensionarse con las imaginaciones que redescriben sus resultados históricos, se transforma en un nuevo imaginario, el de La Revolución–derrota.

Dentro de este nuevo contexto, los sujetos sociales pierden su capacidad activa de transformación y la Revolución pasa a ser la representación de los errores y fracasos de la izquierda, tal como se plantea a través del profesor de *Clase* que dice: “Mírame, yo soy la revolución triunfante. Porque la revolución es como la belleza. Va por dentro. Por eso yo soy como la revolución. Estoy lleno de errores irreparables y fracasos vergonzosos. Era mejor cuando me soñaba.” (p.15).

Así, la transformación que provoca el dramaturgo del Imaginario Revolución Triunfante a Revolución-derrota, permitirá la instalación de una de las líneas de problematización presentes en la poética de Calderón: la de los errores que condujeron al fracaso del proyecto revolucionario chileno, que acarrea consecuencias profundas que han determinado el futuro, y lo seguirá haciendo si no se abre una posibilidad de conciencia que permita a los sujetos sociales salir de la tristeza y la resignación, porque “no puedes[...] quedarte en la casa dolorosa, colgado de la cruz como si fueras el Yeshua de Judea”(p.25) como se dice en *Villa*.

Estos errores están ligados a diversos factores: a la ingenuidad de la izquierda porque “no teníamos tan claro que estábamos en guerra. Y que el enemigo tenía un plan zeta” (p.8) como dice la presidenta en *Discurso*; y a la debilidad de los principios que sustentan la acción revolucionaria, que se refleja en los anhelos de sus participantes: “Me puse idealista. Quería un mundo sin fronteras, quería tener un millón de amigos y ver películas en video” (p.3), dice el profesor en *Clase*. “Y yo solo quería vodka, champaña, fusiles, cebollas, libertad sin dios y bosques” (p.320), dice Aleko en *Neva*, que finalmente demuestran la falta de una ideología realmente instalada en los sujetos sociales: “no tenemos ideas, tenemos ganas” (p.15), dice el profesor en *Clase*.

De esta manera, el Imaginario de la Revolución Triunfante transformado, en Revolución–derrota, es el que instala como memoria, una narrativa de los vencidos, una narrativa de la

derrota: “siento como que fracasé” (p.7), dice el profesor en *Clase*, “ningún buitre me quiere comer porque saben que estoy vencido” (p.8), agrega. “Fracasé. Fracasé en todo. Sobre todo en la guerra popular” (p.15), dice más adelante. Y “Yo ya perdí una guerra. Yo nací en el siglo pasado. Todavía le tengo miedo a los autos negros” (p.54), dice el tío León en *Diciembre*, en el año 2014 aludiendo al golpe militar y la dictadura.

Frente a esta narrativa, Calderón contrapone los discursos nacidos de la Imaginación de los representantes de la posmemoria: la alumna de *Clase*, las tres Alejandras de *Villa* y la reflexión política en voz de Bachelet en *Discurso*.

Esta contraposición complementa la línea de problematización referente a los errores políticos, pero integra una pregunta central con respecto a la posibilidad de acceder a la felicidad y a la libertad frente a la herencia del pasado de la que son herederas, que, finalmente, implica la posibilidad de transformar la narrativa de la memoria = derrota en otra.

“Quizás deberíamos haber tenido más ideología. Y haber desconfiado más de las mesas redondas. Pero no nos pongamos pesimistas” (p.16), le dice la alumna al profesor en *Clase*. Ella, que a pesar de estar de acuerdo en que esta herencia de derrota está presente en los más jóvenes porque “todos queremos tener una juventud fascinante. Todos queremos vivir indignados [...] Queremos jugar con fósforos” (p.5), “todos queremos tener las manos con olor a parafina, y llorar con las bombas que hacen llorar” (p.4) como dice el profesor, afirma que “vamos a ser como tú. Pero con más risa” (p.17) porque es necesario “salir un poco de la estética del dolor”, tal como se plantea en *Villa* (p.20).

Rebelarse contra esta herencia, entonces, implica no aceptar la narrativa de la derrota como un nuevo imaginario social instituido porque inmoviliza la capacidad política de los sujetos sociales en la medida en que esta narrativa determina, desde la propia experiencia del fracaso de quienes la narran, que los jóvenes “no saben hacer la revolución” (p.5) como dice el profesor en *Clase*.

5.2.2 *El Imaginario de La Educación.*

Aparece vinculado a lo político en cuanto se concibe a la educación como una herramienta que responde a concepciones económicas e ideológicas. Esto significa que existe un imaginario que se configura desde la izquierda y centro izquierda, y otro distinto que se configura desde el pensamiento neoliberal.

En *Diciembre*, por medio de la memoria, se instala el imaginario de la educación ligado a la izquierda y la centro izquierda, a través de la alusión al Frente Popular y a su representante más emblemático, Pedro Aguirre Cerda, también conocido como *el presidente de los pobres*: “A veces uno se da cuenta que el pasado era mejor que el futuro [...] Ese pasado cuando gobernar era educar” (p. 56).

En este Imaginario, la educación es considerada como una fuente de movilidad social y un espacio de igualdad, ya que Aguirre Cerda planteaba que:

"Para que la enseñanza pueda cumplir su misión social con toda amplitud es necesario que sea: gratuita, única, obligatoria y laica. Gratuita, a fin de que todos los niños puedan beneficiarse de la cultura, sin otras restricciones que las que se deriven de su propia naturaleza; única, en el sentido de que todas las clases chilenas unifiquen su pensamiento y su acción dentro de las mismas aulas escolares; obligatoria, pues es deber del Estado dar a todos los miembros de la sociedad el mínimo de preparación requerido por la comunidad para la vida cívica y social; laica, con el fin de garantizar la libertad de conciencia y hacer que nada perturbe el espíritu del niño durante el periodo formativo".⁴⁹

Es decir, es el imaginario de una educación que brinde igualdad de oportunidades a todos sin distinción de clase social, una educación que supere la brecha entre ricos y pobres, y donde la educación sea gratuita y laica, es decir, inclusiva. Es el

⁴⁹ Parte del discurso presidencial de Pedro Aguirre Cerda, pronunciado el 21 de mayo de 1939.

imaginario de la educación a cargo del Estado, tal como la que piden los estudiantes de *Clase* que están marchando en las calles en el contexto de la “revolución pingüina”.

El primer aspecto de este Imaginario, es decir, educación = movilidad social es el primero que se muestra como fracasado, principalmente desde el discurso que porta el profesor en *Clase*. Él logra entrar a la universidad en los años ochenta: “Mi abuelita dice que soy un milagro. Porque llegué a la universidad y ahora le enseño a los niños. Todos estaban orgullosos cuando yo estudiaba. Me daban la presa de pollo más grande. Mi ex polola me miraba con respeto. Mis amigos del barrio me miraban y se reían pero no sabían qué decir” (p.15); pero él no logra el ascenso social prometido porque, ahora, la educación reproduce las desigualdades sociales: “Vengo de una familia sencilla. Guardamos las cosas viejas por si acaso. Comemos muchísimo pan.” (p.15), dice el profesor, pero “en mi casa no había libros. Solo cariño. Mis padres tenían un corazón grande y la mirada simple. No tenían libros. [...] Partí tarde” (p.11).

De este modo el imaginario educación=movilidad social se transforma en otro donde educación es igual a reproducción de las diferencias sociales, y esto se asocia a un momento de la historia de Chile. Aquel cuando “nosotros nos quedamos en el humo, en el país, en la caverna” (p. 56), como se plantea en *Diciembre*. Es decir, cuando el país cambia producto del golpe militar y se instaura una nueva ideología vinculada al modelo neoliberal que destruye la educación pública y erige al poder adquisitivo como el requisito de acceso a una educación de calidad, dividiéndola en educación para ricos y educación para pobres.

Esto provoca que los resultados de los ricos y de los pobres sean opuestos: “Todos esos ministros crecieron mirando dinosaurios. Los criaron para ser dueños. Los llevaron a llorar a conciertos. A museos de arte llenos de cuadros colgados. Al mar. A visitar a los abuelos que tenían más libros. Les hablaban en francés o en inglés. [...] Les enseñaban a callarse [...] Cuando yo iba en los números ellos iban en las letras. Cuando yo decía no ellos decían yes” (p.11) dice el profesor en *Clase*.

Y esta desigualdad provoca que en vez de ser “un farol de generaciones” (p.5), el profesor se haya transformado en “Un profeta del aburrimiento. Un perdido” (p.5), integrando la frustración como consecuencia del fracasado proyecto revolucionario de la

izquierda, porque: “Yo podría haber volado. Si hubiera crecido como esa corte habría llegado.” (p.11).

En este sentido el fracaso del proyecto revolucionario de la izquierda implica el fracaso del Imaginario de La Educación Pública, y condena a los más pobres a seguir siéndolo: “no puedo cambiarme de clase. Todos pasan de curso y yo me quedo en la misma clase” (p.11) dice el profesor, porque no lograrán el ascenso social los que “nos educamos solos y atrasados [...] mientras tanto los hijos de los ricos estaban estudiando [...] estaban aprendiendo a ser dueños del mundo” (p. 11).

De esta forma se iguala el término *clase* referido a la educación, con su sentido de clase social, reafirmando su carácter de reproductor de las diferencias y de inmovilización social.

Pero esa reproducción de las diferencias sociales también aparece vinculada a los espacios culturales a los que accede cada una de las clases económicas. Estos espacios aparecen políticamente impuestos desde los intereses ideológicos rectores durante los años ochenta, e inconscientemente asumidos desde los imaginarios de clase que se vinculan al de la educación: “ellos aprendían la ciencia y la industria. Y los transplantes de corazón. Y a nosotros, los verdaderos, nos dejaron las humanidades y las letras, que creo que a veces nos hacen un poco felices” (p. 11), dice el profesor en *Clase*.

Desde esta perspectiva, aparece otra línea que problematiza las razones del fracaso y devela la profundidad de la frustración, pero a la vez restituye en algo la dignidad de los sujetos sociales que se opusieron a la dictadura: “no es tan fácil derrocarlos porque controlan la economía. La cultura. La educación. Y están defendidos por esa jauría de parásitos. La milicia” (p.15), le dice el profesor a la alumna en *Clase* cuando le quiere enseñar a hacer una revolución.

Entonces, el fracaso en sí mismo no es el problema que le preocupa a Calderón, sino la reproducción del fracaso a través de la transmisión de la narrativa de la derrota, la educación para la subordinación, para la resignación.

En este sentido la sala de clases aparece como un espacio jerárquico de subordinación, un espacio en que se ejerce la violencia, obviamente distinta a la de la matanza en *Neva* o la tortura y violación que se aborda en *Villa*, pero igualmente grave ya que allí se enseña la subordinación, y desde la jerarquía se vulnera al otro, tal como lo hace el profesor cuando le dice a la alumna: “lo más importante en la vida es encontrar el hambre y saciarla. [...] Me vas a perdonar, pero hoy no me siento muy humano. [...] Siento las orejas peludas por dentro. [...] Percibo los olores de las mujeres. [...] Me dan ganas de repartir mi semilla y pelear por mis hembras.” (p.6), y agrega: “para ti yo debo ser [...] un hombre duro, ridículamente masculino, atractivo. Un libro abierto en la parte del clímax” (p.6) y, desde este juego textual en que se incorpora la sexualidad, enseñar es “corromper mentes vírgenes con la infraestructura del capital” (p.9), es querer moldear el cerebro de otro: “ahora yo te lo voy a moldear” (p. 3), le dice el profesor a la alumna, para agregar después que “seguramente me miraste con deseo y te preguntaste cómo se sentiría que te lo meta. [...] El pene. No te pongas así, es normal. Mal que mal todos los días te meto cosas en el cerebro” (p.6), igualando ambas acciones.

La violencia se incrementa en la medida en que la educación, en el contexto del mundo liderado por el Imaginario de la derecha neoliberal, promete un resultado que esos estudiantes que marchan no alcanzarán: “yo te muestro el camino en el bosque. Para que seas alguien. Para que seas feliz. Para que ganes plata. A mí me encargaron eso. A mí que soy nadie. A mí que he sido infeliz y que no tengo plata. Todo lo que te he enseñado es lo que yo creo que podría resultar. Pero para ser honesto, no sé [...] Yo miento, te he mentado. Te dije que si uno se esfuerza y trabaja duro puede lograr todo en la vida. Bueno, no es así. No es así. Hay gente que se esfuerza y trabaja duro toda la vida y no logra nada. Ni el esfuerzo, ni la responsabilidad, ni ser optimista sirven. Porque yo fui así y mira como terminé” (p.7), dice el profesor en *Clase*.

En este sentido la violencia se ejerce desde la propia concepción de la educación porque: “los estudiantes aprenden la historia de sus derrotas. De cómo perdieron el salitre. De cómo perdieron las puestas de sol. Tienen textos de historia que parecen valle de lágrimas” (p.1), como se plantea en *Diciembre*.

Y entonces, “lo que pasa es que enseñar despierta mucho odio” (Calderón 2012a, p.4), odio que no da espacio a la posibilidad de la felicidad.

Es aquí donde la línea de problematización de los errores que condujeron al fracaso adquiere un grado interesante de transformación, porque si se revelan razones para acercarse a una comprensión del fracaso del Imaginario de La Educación asociado a la izquierda en la medida en que aparece el golpe militar como un quiebre histórico que impone su desrealización, no parecen haber razones para comprender la actuación de los gobiernos democráticos posteriores que no intentan repararlo.

Así, se abrirá otra línea de problematización en la dramaturgia de Calderón ligada a las omisiones de la izquierda cuando accede nuevamente al poder, porque la educación no cambió de paradigma y esa es su responsabilidad, tal como se plantea en *Discurso*, donde la presidenta, que es una voz ubicada desde la imaginación del dramaturgo y desde la posmemoria, dice:

Pido perdón por la educación inmoral. Pero es muy difícil mejorarla. Se hizo todo lo posible. Pero es el hueso más duro. No sé qué pasa. Parece que no se enseña y no se aprende. Y que las escuelas enseñan menos que la televisión. Es terrible obligar a los niños a estudiar para ser mediocres. A estudiar cosas que no sirven para nada. Les cortamos toda la felicidad. Me da vergüenza reconocerlo. Pero esos niños hacen bien en rebelarse. El estado les falla todos los días. Es el gran crimen social de nuestros tiempos. Enseñar para distribuir la amargura. (p.17)

Este reconocimiento implica conciencia sobre el problema: “Quizá si no hubiera escuela no habría violencia. Ni habría gente sometida. Seríamos todos rebeldes y felices” (p.18), dice la voz de la presidenta en *Discurso*, de la misma manera que implica conciencia la actitud de algunos de los jóvenes que se rebelan frente a esta herencia de resignación y derrota: “si hay otros que comen todo y nos dan la educación de los siervos, nosotros tenemos que darnos la educación de los libres” (p.16), dice la alumna en *Clase*, la misma

que trae preparada una disertación sobre Buda y sobre cómo dejar de sufrir y ser libres, mostrando a la espiritualidad como otro elemento que integra el dramaturgo para tensionar la narrativa de la resignación frente a un sistema que busca subordinados.

De este modo, la rebeldía frente a la imposición de estas narrativas devela un grado de conciencia que permite avanzar hacia la restitución y activación de los sujetos sociales desde un lugar distinto, ya que la joven a pesar de saber que a sus compañeros que “allá afuera se ven preciosos en camisa [...] el estado los va a seguir traicionando. Y la historia de esta estafa nos va a quedar para siempre.” (p.17), tiene la esperanza de que “Vamos a ser la nueva generación decepcionada de la república. Vamos a ser como tú, pero con más risa. Y quizás algún día llegemos a ver el fin de los ministerios. El fin de la escuela. El fin de las clases” (p.17).

5.2.3 *El Imaginario de La Familia y el Imaginario de La Guerra*

El Imaginario de La Familia y el de La Guerra, están vinculados en la obra de Calderón y ocupan un lugar en central en *Diciembre*.

Aquí el contexto bélico integrado por la imaginación del dramaturgo, la guerra contra Perú en 2014, permite contraponer dos imaginarios de familia: La Familia Patriarcal apoyada e instalada por los militares “que impusieron un discurso y una ideología basadas en valores “familísticos” [donde] la familia patriarcal fue más que la metáfora central de los regímenes dictatoriales: también fue literal” (Jelin, 2002, p.106); frente a otra que aparece en la Declaración Universal de los Derechos Humanos y que la entiende como el elemento natural y fundamental de la sociedad, que tiene derecho a la protección de la sociedad y el Estado, y como comunidad de amor y solidaridad.

También la imaginación, permite contraponer dos imaginarios de guerra: el de La Guerra Patriótica, donde ésta es un instrumento político al servicio del Estado con fines políticos o territoriales; y el Imaginario de La Guerra Sucia, impuesto por los militares durante los períodos dictatoriales.

El Imaginario de La Guerra Patriótica se conforma en la medida en que se cumplen, dentro de las obras, sus componentes: es una guerra entre naciones, Chile y Perú; los hombres son reclutados para luchar por su país: “¿y dónde están los hombres?” (p.13), pregunta Jorge en *Diciembre*, “No. No hay. Están todos en la guerra” (p.13), le responde una de las hermanas; los desertores son considerados traidores: “si no vuelvo al cuartel en un par de horas me van a venir a buscar y la Paula se va a enterar de que me arranqué [...] me van a acusar de traición y a ustedes las van a detener” (p.10); y esta acción es castigada: “mi amigo tiene un hoyo aquí porque se arrancó del ejército” (p.14).

De este modo la guerra imaginada contra Perú es una guerra patriótica, al igual que aquella que es aludida en *Neva* cuando se dice: “imagino que ganar una guerra patriótica [...] va a haber valido la pena” (p.320), y, a su vez, integra otras guerras dentro del imaginario por alusión, como la Guerra del Pacífico.

El punto de fricción entre los dos imaginarios de la guerra se instala en la medida que se integra el problema mapuche: “justo después de que te fuiste a la guerra en el norte los Mapuche abrieron un frente en el sur”, se dice en *Diciembre* (p.49), y esto se hace mediante otra imaginación o memoria transformada por el deseo, donde los mapuche son vencedores de la guerra contra Chile y han ganado su independencia como nación:

Trinidad:	Ahora tienen un país.
Jorge:	No sabía. ¿Dónde?
Trinidad:	En el sur. Desde el Bío Bío al sur. Y quemaron Temuco.
Jorge:	[...] ¿Es un país?
Trinidad:	Sí, es como un país.

(Calderón, 2012b, pp.48, 49)

Esta imaginación tensiona el Imaginario de La Guerra Patriótica en cuanto se la puede considerar como tal desde la perspectiva mapuche, pero desde la mirada de las

fuerzas militares éstos no son enemigos extranjeros sino subversivos que cuestionan los fundamentos de la nación.

De este modo se integra a la obra de Calderón, el Imaginario de La Guerra Sucia patrocinado por los militares en relación a sus propios compatriotas en tiempos de dictadura: “Desde las fuerzas militares, la construcción del enemigo era la de “la subversión”, que con su accionar en la lucha armada y en la ofensiva ideológica venía a cuestionar los fundamentos mismos de la nación. El discurso militar era el discurso de la guerra que, además- como después iba a ser más manifiesto- era una guerra “sucias”. (Jelin, 2002, p.71).

Este Imaginario no incluye solo a los mapuche, sino que abarcará también a todos los sujetos sociales tratados por Calderón que lucharon contra Pinochet y los militares.

En relación a este nuevo Imaginario, se unirán guerra y familia en una misma problematización. Jorge, al saber que los mapuche lograron su independencia, pregunta en *Diciembre*: ¿Y son felices? (p.49), a lo que Trinidad responde: “Sí. Pero tienen problemas como cualquier familia. (p.49), con lo que se iguala la idea de Familia con la de Nación y Nación con Guerra patriótica.

Entonces, por medio de la contraposición de estos imaginarios, se llegará a instalar otra problematización central: la utilización del Imaginario de La Guerra Patriótica como el sustento ideológico del golpe militar y del período dictatorial, cuyas consecuencias implican la anulación del Imaginario de La Familia protegida por el Estado y entendida como comunidad de solidaridad y amor; y la generación de dolores colectivos, porque esa guerra la comenzaron “cuatro pilotos [...] cuatro personas” (p.33), como dice Trinidad en *Diciembre*, lo que coincide con el número de pilotos que se cree que bombardearon La Moneda y la casa de Tomás Moro, y con el número de generales que conformaron la Junta Militar de Gobierno.

Es decir, “Un par de generales empezaron la guerra y el odio es algo que nos metieron después” (p.33), se dice en *Diciembre*, revelando que esta guerra en verdad no es patriótica porque, además, ni siquiera respondió a intereses propios sino de otras Naciones, tal como se plantea en *Discurso* cuando la presidenta dice:

Somos parte de la historia de la historia.
 Y nos tocó ser huérfanos de campo de batalla.
 Había una lucha mundial de los poderes mundiales luchadores.
 Y había hombres blancos sentados sobre bombas frías.
 Y a pesar de la distancia, estas tierras provincianas fueron campo de batalla.
 Por eso sé que esto fue una guerra y nosotros estábamos en el lado de los soviets.
 [...]

 Y nos vieron como soldados de la guerra fría.
 Y decidieron apoyar a los blancos.
 A los dueños de los cordones industriales.
 A los hijos de los primos de los tíos.
 Y a los amigos de los primos de los tíos de los hijos.
 A la gran familia poderosa.
 Y contrataron a milicos traidores.
 Y nos convirtieron en un Vietnam de la provincia.
 Nos convirtieron en una lástima tercermundista.
 Nos convirtieron en una república marihuanera.
 Y nos sometieron como si fuéramos soldados.
 Como si fuéramos actores de la calle.
 Y no nos dejaron seguir el curso de la historia.
 Y no nos dejaron hacer la rebelión de las mujeres.
 Ni construir una sociedad folklórica.

(Calderón, 2012d, p.18)

Así, la Guerra Patriótica será la apariencia discursiva de la Guerra Sucia porque “la guerra no es como tú te la imaginas” (Calderón, 2012b, p.18) y dejará de ser un instrumento político al servicio del Estado en contra de otro Estado, para constituirse en la justificación de la violencia interna ejercida por las fuerzas armadas, que responde a una planificación argumentativa y comunicacional concertada: “Te convencieron de que la guerra nos iba a recuperar [...] Y creíste” (Calderón, 2012b, p.52), donde se construye un enemigo peligroso: “todos ellos nos odian” (p.33), dice Paula, que apoya la guerra, en *Diciembre*; y donde aquel que no la apoya será considerado antipatriota: “trabaja todo el día en traicionar a la patria” (p.21) como dice Paula de su hermana, porque ésta ha decidido resistirla: “esconde gente” (p.21); saca a personas del país: “te van a llevar a Argentina. [...] caminando. Por la cordillera” (p.5) como le propone Trinidad a su hermano; o va a “dejar

chocolates a los campos de concentración. [...] Me refiero a los campos de concentración, esos que están en el desierto, cerca de Chañaral. Esos campos” (p.31), que claramente aluden a los campos de concentración en dictadura.

Este discurso encubierto transformará, entonces, a la familia como comunidad basada en la solidaridad y el amor que existía antes, cuando “Compartimos calzón de lana y peste cristal. Compartimos pijama de franela y película de terror. Las dos tomamos leche condensada en tarro del mismo hoyito” (p.55) como se dice en *Diciembre*, por otra donde los hermanos se enfrentan entre ellos. Y, también, transformará la familia como elemento social que tiene derecho a la protección del Estado en víctima de su violencia, que divide a los chilenos, de la misma forma en que en la imaginación de *Diciembre*, se dividen los bolivianos: “se terminaron dividiendo. Como una familia. Como ésta.” (p.1).

Entonces la familia será un lugar invadido por las representaciones de la Guerra Sucia donde, por ejemplo:

La delación es un valor en relación a la Patria: “a los traidores tenemos que denunciarlos” (p.36), porque “la patria no miente” (p.35) dice la hermana que apoya la guerra en *Diciembre*.

La desconfianza es una de sus consecuencias: una hermana cree que la que otra “nos puede denunciar” (p.2), “ya te dije que no puede saber porque nos va a denunciar” , y que se perpetúa y profundiza en el tiempo, durante el período dictatorial, como se muestra en *Clase* donde el profesor dice: “Te estoy hablando de los años ochenta [...] En esa época yo ni siquiera era inocente. Desconfiaba hasta de lo que la gente pensaba. No hablaba con extraños” (p.3).

Y el miedo es otra consecuencia: “yo ya perdí una guerra. Yo nací en el siglo pasado. Todavía le tengo miedo a los autos negros. No quiero que me persigan. Siempre ganan. Había mujeres mucho más valientes que yo y las quemaron. [...] Yo no podría soportar que entrara a mi casa de nuevo. No podría soportar su olor a fiesta. Los gorilas ganaron. Los gorriones perdimos.”(p.54), dice el tío León en *Diciembre*, aludiendo a los allanamientos, a Carmen Gloria Quintana y tantos otros como el espectador pueda recordar.

Entonces, el quiebre del Imaginario de La Familia unida por amor y solidaridad, junto a la inserción de la ideología de la Guerra Sucia, normalizan la división, la delación y la violencia tornándolas aproblemáticas:

Trinidad: ¿y la van a torturar?

Jorge: Por supuesto.

Trinidad: ¿Y la van a violar?

Jorge: Por supuesto.

(Calderón, 2012b, p. 11)

También normalizan la desconfianza y el odio, que serán herencias mucho más duraderas y abarcarán tanto a las víctimas como a los victimarios: “Me miras con cara de guerrera. Con ganas de matarme porque me di vuelta la chaqueta” (p.51), le dice la hermana que apoya la guerra a la otra en *Diciembre*; a las generaciones que no vivieron directamente la violencia: “y yo quedé mal, así como entre deprimida y entre con ganas de sacarle la chucha a alguien” (p.12) dice una de la jóvenes en *Villa*, y que se sigue reproduciendo después, por las omisiones de la izquierda que generan odio como dice el profesor en *Clase* refiriéndose a la mala educación.

Pero si el Imaginario de La Familia protegida por el Estado y basada en lazos de amor y solidaridad ha sido anulado, también se cuestiona el Imaginario de La Familia Patriarcal que se ha construido e impuesto desde el discurso militar.

Esto se hace a través de las representaciones de familia que aparecen en las obras de Calderón. Todas ellas desdican el Imaginario de La Familia Patriarcal instituida en los períodos autoritarios porque éstas son familias sin padre, sin figura masculina regente: en *Villa* las tres jóvenes han nacido de la violación de sus madres por sus torturadores en el Cuartel Terranova, en *Discurso* la presidenta es huérfana de padre porque lo han asesinado después del golpe militar sus propios camaradas de armas y, en *Diciembre*, vemos a tres hermanos que componen una familia sin padre ni madre, donde el hermano, único hombre

de la familia, es homosexual, remarcando la desrealización de este Imaginario, como consecuencia de la propia violencia, para las generaciones que portan la posmemoria.

Entonces, la posibilidad de la familia = felicidad en estos contextos se develará como una ilusión al ser tensionada por una imaginación donde la memoria se transforma por medio del deseo: “no me importa lo que hagan con la villa” (p.54) dice una de las jóvenes en *Villa*, “lo que a mí me gustaría es que nunca hubiera habido villa. Nunca. Reconstruiría la antigua casa solariega. Para mirarla y tener la ilusión de que aquí nunca pasó nada [...] Y la gente va a pasar por afuera y va a decir, qué casa más bucólica. Mira. Esta debe ser una casa feliz [...] Esta es una casa de una familia feliz.” (p.54).

Y es una ilusión porque la violencia se iguala con la guerra y ésta con la muerte: “¿Quieres guerra, quieres muerte?” (p. 328), le pregunta Aleko a Masha en *Neva*, y porque “Cada muerto trauma a una familia entera por toda la vida” (p.43) como se dice en *Diciembre*.

Así, se redesciben las razones por las cuales se instala la delación, la división, el odio, la muerte, la desconfianza y el miedo en la memoria chilena, y desde allí se instalará otra pregunta relacionada con la posibilidad de superar las consecuencias de la violencia, que implica, también, dejar el sufrimiento y resucitar, remarcando las líneas centrales de la problematización en Calderón.

De este modo, Calderón tensiona los Imaginarios de La Guerra Patriótica y la Guerra Sucia para develar y cuestionar el origen y el sustento ideológico del golpe de estado; tensiona el Imaginario de la Familia Patriarcal y el de la Familia = amor para evidenciar que su herencia se mantiene hasta hoy, hasta los “niños que son los nietos de la guerra” (p.9) como se dice en *Discurso*, revelando que el sentido histórico característico de la poética de Calderón “implica una percepción, no solo del carácter de pasado del pasado, sino de su presencia” (Eliot, T. S, citado Bogart, A. 2008, p. 39), lo que nos permite afirmar que el centro real de su problematización es el presente y no el pasado, porque es aquí donde se puede restituir a los sujetos sociales y volver a activar su capacidad de acción en el mundo, es aquí donde, tal vez, los sujetos pueden “liberarse de esa culpa” (Calderón, 2012d, p. 10) que forma parte del Imaginario de La Izquierda junto a la narrativa de la derrota y a la percepción de que la felicidad no es un derecho de quienes han sufrido o

heredado el sufrimiento: “a mí me gusta ser actor. Me hace feliz, pero me da vergüenza ser feliz. [...] hoy es un domingo sangriento”, dice Aleko en *Neva*.

5.2.4 *El Imaginario de La Memoria Institucionalizada*

El Imaginario de la Memoria Institucionalizada se tensiona, en primer lugar, desde el Imaginario del Olvido Institucionalizado.

Este último imaginario se vincula con el acto político voluntario de imponer el olvido que realizaron los gobiernos militares frente a la violación sistemática de los derechos humanos, donde se institucionaliza una memoria que narra la inexistencia de los hechos de violencia “producto de una voluntad o política de olvido y silencio [...] con el fin de promover olvidos selectivos a partir de la eliminación de pruebas documentales” (Jelin, 2002, pp. 29,30).

Y este Imaginario del Olvido Institucionalizado se reconstruye como memoria mediante la imaginación cuando una de las jóvenes en *Villa*, imagina lo que los militares habrían pensado al percibir que serían descubiertos los centros de tortura como Villa Grimaldi para, posteriormente, decidir destruirlos:

Si dejamos la villa cerrada con llave o tapada con ramas, igual la pueden encontrar. [...] Lo mejor es no dejarle pistas a los suecos ni a los holandeses. [...] Podríamos quemar esta casa. No, mi coronel, mejor demoler. Mejor dejar todo en el suelo. ¿Y los escombros? Los podríamos tirar al mar. [...] Y entonces cerraron y quemaron y demolieron. Y tiraron al mar. Porque querían un crimen perfecto.” (pp. 14, 15).

Esta acción política es la que establecerá la Memoria como un deber frente a la imposición del olvido, ya que no solo pretende borrar las huellas materiales, sino que a los propios sujetos como sujetos sociales, obligando a los sobrevivientes a mantenerse restringidos en un espacio personal del recuerdo y no colectivo.

En este sentido, restituir a los sujetos sociales implica, en la poética de Calderón, también dignificarlos porque solo así se podrá activar su capacidad política de transformación para intentar superar la violencia y salir del Imaginario Institucionalizado de La Izquierda, es decir, salir “un poco de la estética del dolor” (Calderón, 2012c, p.20), y de la narrativa de la derrota: “Aquí vamos a construir nuestra minoría y la vamos a construir con una dignidad blanca. Y esa dignidad va a ser linda.” (p.21), dice una de las jóvenes en *Villa*.

Entonces, la presencia del Imaginario del Olvido Institucionalizado permite instalar la necesidad o la obligación de la reconstrucción de la Memoria: “Para que no se repita lo que pasó anoche” (Calderón, 2012c, p.10), “para que no me olvides” (Calderón, 2012c, p.21); y, a partir de esto, lo que se problematizará será la forma que esta memoria rescatada adquirirá.

Esta problematización cuestiona el actuar de los gobiernos democráticos, ligados a la Concertación, que ejercieron el poder luego del período dictatorial, retomándose la línea de problematización relacionada a las omisiones de la centro izquierda cuando accede al poder.

El primer aspecto en relación al cuestionamiento hacia los gobiernos en democracia está estrechamente ligado con la falta de reconocimiento de estos sujetos sociales, por lo tanto con la falta de acciones simbólicas tendientes a su restitución, lo que implica otra forma de olvido.

Desde estas omisiones, entonces, se integra una nueva narrativa en la redescipción de Chile, la narrativa de la decepción que exagera la dificultad de creer en algo, porque: “un día como que hay un poco de democracia y una siente que la villa no escandaliza tanto como nosotras pensábamos que iba a escandalizar” (Calderón, 2012c, p.15). Porque: “cuando terminó el antiguo régimen ningún presidente fue a la villa corriendo, diciendo déjenme pasar. [...] ¿Aquí fue? ¿Aquí fue? No puede ser. No. No. [...] Ya. Desde este momento éste va a ser el nuevo ombligo del mundo, el kilómetro cero de la justicia. [...] En este país no se baila ni una cumbia, no se construye ninguna escuelita, no se borda ni una arpillera hasta que no solucionemos el problema de la villa. [...] Pero eso nunca pasó. [...]

Lo que dijeron fue: chuta. Vamos a hacer justicia en la medida de lo imposible.” (Calderón, 2012c, p.33).

Esto quiere decir que existe una deuda relacionada con la justicia que no se realizó y que era una expectativa de los sujetos sociales: “a mí me gustaría que la villa le doliera a todos” (p.46), se dice en *Villa*, porque “este es el cementerio indio. Este es el centro de la injusticia. Esta es la villa miseria” (p.14), y con la reconstrucción de la memoria que no solo es una lucha contra el olvido institucionalizado desde el mundo militar que cometió las violaciones a los derechos humanos, sino contra el olvido que proviene de las omisiones que se cometen en democracia, que provienen de la misma izquierda, y que impiden la restitución de los sujetos sociales y su dignificación.

La consecuencia de esto será el cuestionamiento de la calidad real de la democracia y de sus mecanismos, lo que se refleja en la votación de las tres jóvenes que fracasa: “Guardemos esos votos y no los miremos más. No sirvieron...” (p. 5), se dice en *Villa*; en la falta de debate sobre estos temas: “faltó más debate” (p.6); y en la tendencia a negociar los acuerdos durante el período de transición: “...es que podemos negociar entre nosotras para llegar a un acuerdo para no tener que votar”(p.7), dice una de las jóvenes, a lo que otra responde: “Perdóname, Alejandra, pero esto no se trata de un negocio, no tiene nada que ver con un negocio [...] me enferma que empecemos a hablar como si estuviéramos vendiendo huevos” (p. 7)

Dentro de este cuestionamiento a las acciones realizadas por los gobiernos de la Concertación durante la democracia se instala la problematización del Imaginario de La Memoria Institucionalizada.

La institucionalización de la memoria implica un grado de reconocimiento de los sujetos sociales y de restitución de la memoria histórica, pero, a la vez “toda política de conservación y de memoria, al seleccionar huellas para preservar, conservar o conmemorar, tiene implícita una voluntad de olvido.” (Jelin, 2002, p.30). De este modo lo que se problematiza son las opciones que se consideran para conservar la memoria, opciones que implican estéticas distintas, selección de huellas distintas y resultados distintos.

La imaginación, nuevamente, es el mecanismo para tensionar el imaginario ya que las jóvenes plantean las opciones para transformar a la Villa Grimaldi en un lugar de

memoria: “opción A, reconstruir la villa como era, opción B hacer un museo” (p.11), solo imaginando cómo podría ser cada una, aunque algunas de ellas se correspondan con la realidad.

La reconstrucción se plantea como una reproducción realista del centro de tortura, tal como la hemos descrito al abordar el problema de la representación donde se ha determinado su imposibilidad de dar cuenta real de la experiencia vivida allí porque “es tan terrible que no se puede porque siempre va a quedar falso” (Calderón, 2012c, p.27), “porque la gente va a decir, ah, que mansión más siniestra, así tiene que haber sido. Pero fue mucho peor. Habría que poner, no sé, a milicos de verdad... [...] pero eso es imposible.” (Calderón, 2012c, p.30).

En este sentido la reconstrucción sería más bien una puesta en escena:

“me conseguiría unos sobrevivientes de la villa original para que fueran como unos guías al infierno [...] les pediría que en los lugares en donde estuvieron encerrados o en los lugares donde más gritaron hicieran una pausa. Como que no pudieran seguir hablando y se aguantaron el sollozo. Y que dijeran despacito: *aquí fue la última vez que vi a la mujer. Esa mujer me dijo: si sales vivo dile a mi mamá que los pescaditos naranjos de la pileta tienen sabor a plátano.*” (Calderón, 2012c, p.16)

Y esta puesta en escena tendría como objetivo que “la gente se sintiera como sintiendo esto tiene que haber sentido la gente que sentía. Y al público lo haría sentir como presos. [...] En fin, los haría sufrir” (Calderón, 2012c, p.16).

Entonces la problematización alcanza ribetes éticos, porque sería un camino que reproduce el dolor, tanto de las víctimas como de los espectadores, y la reconstrucción de la memoria tendería a reproducir “fijaciones, retornos y presencias permanentes de pasados dolorosos, conflictivos [...] sin permitir el olvido o la ampliación de la mirada” (Todorov, citado por Jelin, 2002, p.10), pero además, se pone en entredicho el valor de la verdad que

se demanda, “¿el fáctico o el simbólico? ¿Dónde se pone el límite entre “realidad” y “ficción”, como lo plantea Jelin (2002, p.91).

El poner en entredicho el valor de la verdad que se demanda, también está ligado a la opción del museo porque: “igual poner un museo artístico combinado o no combinado con mansión siniestra, es querer embonitar las cosas” (Calderón, 2012c, p.26)

El museo aparece como un lugar de cristalización de la memoria y el olvido en la medida en que su selección instituye una narrativa que resalta algunas líneas de lectura y deja otras fuera, pero también es un lugar que transforma en piezas muertas a los seres que vivieron esas experiencias que se relatan, y los inmoviliza.

En *Neva*, Masha Chejova dice tras la muerte de su hermano: “yo me voy a quedar en esta casa y voy a dejar todo igual hasta que se convierta en un museo. Me voy a convertir en una gigante egoísta y tu jardín se va a secar” (p. 318)

El museo que se plantea en *Villa*, corresponde al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos que se construyó durante el gobierno de Michelle Bachelet, y que se inscribe dentro de una tendencia mayor a nivel mundial frente al problema de la memoria histórica:

Es un cajón blanco [...] un museo de arte contemporáneo. Es ultra moderno. [...] Y tiene calefacción central. [...] Y tiene cuatro pisos: Con harto ventanal. Y tiene pasto en el techo. Es súper sustentable [...] Entonces te meten en una sala con mesas llenas de computadores mac. [...] y uno puede hacer clic en el nombre y aparece todo acerca de esa persona. [...] y después haces doble clic: clic, clic, en un ícono que dice ¿Qué pasó? Y aparece un video del testimonio de la familia contando todo.” (p.20).

Su resultado no es aquel de la repetición y el retorno constante del pasado doloroso desde la perspectiva del re-vivir como mecanismo de la memoria, sino que aparece como un “mecanismo de compensación, [una] fuente de seguridad frente al temor y horror del olvido” (Jelin, 2002, p.10): “Sí, pero eso es un Museo de la Memoria. Lo hicieron para darle al tema como un peso histórico”, se dice en *Villa* (p.31).

Esto también implica problemas de tipo ético relacionados con la restitución de los sujetos sociales, su dignificación y a la justicia que reciben, porque el museo crea una ilusión que también es falsa en relación a la historia, aunque esta falsedad es distinta a aquella que introduce la reproducción de la villa:

Es como una visión así súper concertacionista de la historia que deja la Quinta Normal pasada a punto final. Como que el tema ya pasó, como que se están sanando las heridas, como que estamos tan unidos como país que ya podemos gastar la plata en un museo de la memoria que parece museo de arte contemporáneo.

(Calderón, 2012c, p.31)

Pero, además, institucionalizar la memoria integra la posibilidad de que esta reconstrucción sea disputada por quienes apoyaron el ejercicio de la violencia, intentando introducir en el imaginario social una justificación que desrealiza a los sujetos sociales al negar su condición de víctimas:

Ahora, los otros dicen ahí tienen su museo comunistas de mierda. ¿No querían gastar la plata? Ahí tienen su cajón blanco. Pero no se olviden de contar bien la historia. Si hubo una villa fue porque ustedes querían cobre y vaso de leche. Cuenten la historia completa. Eso dicen ahora.

(Calderón, 2012c, p.32)

En este sentido el trabajo de memoria, su reconstrucción, debe permitir visibilizar lo que se ha buscado invisibilizar, es decir, problematizar las acciones en relación a la memoria que silencian la historia de las violaciones a los derechos humanos por parte de quienes las cometieron, y también, problematizar las acciones que silencian el hecho de que estas violaciones no han sido un lugar central de preocupación durante los gobiernos democráticos de la Concertación.

Desde esta perspectiva del abandono, es preferible la reconstrucción que hacen los propios sobrevivientes de la Villa que “Entraron y dijeron, hagamos algo con la villa. Ya. Pero no tenemos plata” (Calderón, 2012c, p. 34) y “Entonces empezaron de a poco a plantar una rositas por aquí, una violetas por allá. Y barrieron. Y juntaron a otros villeros y les dijeron: ¿Puedes hablar? [...] yo me acuerdo de que aquí estaban las casas corvi. Sí. Aquí estaba la torre, aquí estaba la dama de hierro. [...] Había atardeceres y anocheceres pero no amanecer. Y así, de recuerdos fueron reconstruyendo el parque. De a poco. Sin un plan maestro. Y cometiendo errores. Como en el amor.”, porque al menos es un espacio democrático donde “Yo clavo. Tú pintas. Él escarba. Todos mandamos.”(p.34) y esto es “Es un comienzo” (p.34) que evidencia “la historia de no importar mucho” (p.34) en la medida en que la villa “Es un monumento a la colecta, a la organización popular. Y a ir armando de a poco porque nunca nadie nos dio nada” (p.34), que “Es como nuestra historia nacional.” (p. 34).

Esta visibilización de los problemas que plantea la reconstrucción de la memoria histórica, es la que permite tomarle “el peso al hecho de que vivimos en un campo santo. Que estábamos dormidos. Que todo el país está construido sobre una villa” (Calderón, 2012c, pp. 34, 35), abriendo alguna posibilidad de avance en relación a la adquisición de una conciencia crítica sobre el problema.

De este modo, el trabajo de la memoria en Calderón está relacionado con la necesidad de restitución y dignificación de los sujetos sociales para problematizar la posibilidad de superar, en el plano colectivo, “las repeticiones, superar los olvidos y los abusos políticos, tomar distancia y al mismo tiempo promover el debate y la reflexión” (Jelin, 2002, p.16). Y sus obras se pueden considerar construcciones ideológicas que se insertan en un marco latinoamericano mayor donde se ha instaurado una “lucha por las representaciones del pasado, centradas en la lucha por el poder, por la legitimidad y el reconocimiento [...] que implica, por parte de diversos actores, estrategias para “oficializar” o “institucionalizar” una narrativa del pasado” (Jelin, 1998, p.36), que, por un lado, problematizan el olvido institucionalizado y la narrativa que se impuso “durante los períodos dictatoriales de este siglo [en que] el espacio público está monopolizado por un relato político dominante, donde

“buenos” y “malos” están claramente definidos” (Jelin, 1998, p. 41), pero que también, problematizan las omisiones de la propia izquierda y sus políticas de reconstrucción de la memoria desde la institucionalidad.

5.2.5 El Imaginario de La Izquierda.

El Imaginario de La Izquierda aparece como un contenido transversal de problematización que atraviesa todos los textos teatrales y evidencia un eje fundamental dentro de las preocupaciones del dramaturgo.

La pertinencia de este contenido la expresa el propio autor en una entrevista donde dice:

Por entonces Allende había llegado al poder por medio de la elección popular, y cuando estaba desarrollando su programa revolucionario de reformas, vino el golpe militar, una gran represión, y por lo tanto existe la necesidad de hacer una reflexión. ¿Cuáles fueron nuestras aspiraciones, por qué fracasamos y cuál es el precio que pagamos?

(Entrevista a Calderón, Baruj, 2009)

Este Imaginario de La Izquierda se construye a través de los imaginarios particulares que hemos descrito, ya que es allí donde aparecen las aspiraciones en relación a la revolución popular y la educación igualitaria, el fracaso de estos proyectos y los costos introducidos por la violencia que implican no solo la muerte y el dolor sino la transformación de la narrativa que la acompaña desde aquella de la lucha, el cambio de la sociedad y el pueblo triunfante, hacia otra distinta que incluye el fracaso, la derrota, el miedo, la tristeza, la rabia y la desconfianza dentro de las relaciones sociales.

Son los imaginarios los que permiten revisar la idea de la guerra en relación al proceso histórico chileno, la de la familia y la memoria histórica, pero además, permiten

mirar críticamente la incapacidad para restituir la sanidad de esas relaciones sociales, acrecentada por las omisiones que se cometen en democracia.

En este sentido, en la obra de Calderón se produce una redescipción problematizadora de la imagen instituida de la izquierda desde una mirada novedosa que le permite la distancia de la posmemoria, y que revela, a través del humor, la ironía y la paradoja, los espacios silenciados, dolorosos o no enfrentados: la derrota y la transformación de los sujetos sociales en vencidos, el fracaso, la traición no solo como un hecho histórico objetivo: “Aunque tengo claro que los masones son pura boca./ No ayudan a los masones de izquierda cuando los quieren matar” (Calderón, 2012d, p. 7)”, sino como un suceso interno, personal y subjetivo donde “ Entender es perdonar/ Y perdonar es casi traicionarse” (Calderón, 2012d. p. 14).

Esta redescipción crítica de la izquierda también revela su relación incómoda con la propiedad: “Yo tengo una casa en el lago. / Sé que es un tema complicado. / Pido perdón por la riqueza” (p.3) dice la presidenta en *Discurso*; la relación compleja con la religión “Creo que no hay dios. / Aunque es difícil estar segura” (Calderón. 2012d, p.4); la culpa de estar vivos luego de tanta muerte y violencia: “Me siento culpable de vivir.” (Calderón, 2012c, p.22); la culpa de olvidar y también de recordar constantemente y no avanzar, la culpa por la tristeza que produjo el fracaso del proyecto socialista: “Y esa tristeza fue en parte culpa mía. / Aunque no totalmente mía. / De muchos”, dice la presidenta en *Discurso* (p.10), etc., que finalmente se transforman en una constante problematización de la posibilidad o imposibilidad de acceder a la felicidad para estos sujetos sociales.

Desde esta perspectiva, la problematización y redescipción de este imaginario revela fundamentalmente, un sujeto de izquierda tensionado entre la inmovilidad y la capacidad de acción, conflictuado. Un sujeto social que no ha redefinido ni restituido su identidad en la medida en que no resuelve ni construye su propia narrativa, y entonces queda ligado a una imagen inamovible. De este modo, será el vencido, el derrotado, o será el condenado a vivir amargado porque “Ahora la derecha dice [...] / Que nosotros silbamos la canción de la derrota. / Que vendemos la Biblia de los tristes. / De los condenados a vivir amargados. / Mientras los vivos se compran lavadoras” (Calderón, 2012d, p.8), o será el resentido, el enrabiado, etc., y seguirá respondiendo a éstas o a otras imágenes cristalizadas,

donde siempre será un sujeto pasivo que ha perdido su capacidad de acción y de construcción de su propia identidad social.

En este sentido, la problematización que se plantea en las obras de Calderón de la historia y sus imaginarios, revela la configuración de narrativas sobre la derrota y la decepción en relación al Imaginario de la Izquierda que se tornarán fundamentales para instalar una problematización ética y política a partir de una nueva pregunta, que retomando aquella acerca de la posibilidad de la felicidad, avanza hacia otra sobre la libertad individual.

6. Lo ético y lo político.

Lo ético y lo político, en la obra de Calderón, están íntimamente vinculados.

Lo ético está relacionado con una apelación constante al reconocimiento por parte del artista y del espectador sobre su capacidad “de observar, de comparar, de evaluar, de escoger, de decidir, de intervenir, de romper, de optar” (Freire, 2009, p.97) frente a la realidad que se le presenta. Este reconocimiento es el que transforma a los sujetos en seres éticos, es decir en seres capaces de asumir que “[su] paso por el mundo no es algo predeterminado, preestablecido. Que [su] “destino” no es un dato sino algo que necesita ser hecho y de cuya responsabilidad no puede escapar” (p. 52), en seres capaces de saber que existe la “posibilidad de transgredir la ética” porque al “ser persona [...] no está dado como cierto, inequívoco, irrevocable que soy o seré decente, [...] que soy y que seré justo, que respetaré a los otros” (p.52), y, desde allí, reconocer que estas transgresiones a la ética son una posibilidad y no un derecho, y, entonces, ser capaces de rechazar “los fatalismos quietistas que terminan por absorber las transgresiones éticas en vez de condenarlas” (p. 97).

Lo político se vincula a la conciencia y a la acción que se ejerce en el mundo que resulta de asumirse como seres éticos, es decir, con la responsabilidad social que asume o no el sujeto a partir del reconocimiento de su propia capacidad de acción ya que:

A partir del momento en que los seres humanos [...] fueron creando el mundo, inventando un lenguaje con que pasaron a darle nombre a las cosas que hacían con su acción sobre el mundo, en la medida en que se fueron preparando para entender el mundo y crearon en consecuencia la necesaria comunicabilidad de lo entendido, ya no fue posible *existir* salvo estando disponible a la tensión radical y profunda entre el bien y el mal, entre la dignidad y la indignidad, entre la decencia y el impudor, entre la belleza y la fealdad del mundo. Es decir, ya no fue posible *existir* sin *asumir* el derecho o el deber de optar, de decidir, de luchar, de hacer política.

(Freire, 2009, pp.51, 52)

Para Calderón esta apelación de carácter ético reviste la posibilidad de lograr un resultado político, Calderón muestra en sus obras distintas transgresiones éticas, establece preguntas para reflexionar sobre ellas, problematiza las ideas instituidas en la sociedad y el espectador, y propone caminos que niegan la posibilidad de exculparse de la propia responsabilidad por sostener un orden que atribuye a fuerzas ciegas o imponderables los daños que causa sobre los seres humanos, el neoliberal.

Estas apelaciones se pueden dividir en dos grandes grupos: aquellas dirigidas en forma directa a los creadores, que abarcan el sentido de hacer teatro cuando en la realidad se vive una situación de violencia, y el cómo abordar desde el arte la violencia y el dolor colectivo que ella provoca. Y aquellas dirigidas en forma directa al espectador, que se relacionan con la necesidad de redignificar el pasado y a los sujetos sociales que lo protagonizaron para recuperar la capacidad de movilización social; y con la reflexión sobre la posibilidad de que el sujeto individual restituya su capacidad transformadora y se asuma como un ser ético y político.

6.1 Primera apelación a los creadores

La primera apelación surge de la pregunta sobre “la necesidad o validez de hacer teatro en momentos de conmoción política”, tal como lo plantea Calderón en una de las entrevistas (Baruj, 2009).

A partir de ella “aparece inmediatamente una cuestión ética acerca de cuál es la validez de estar haciendo el amor apasionadamente si afuera están matando gente literalmente”, dice Calderón (Baruj, 2009), que es una pregunta esencialmente para el creador teatral en la medida en que cuestiona el tipo de relación que el teatro puede o debe establecer con la realidad en la que su creación está inmersa, y se puede graficar en la contradicción final que se plantea en *Neva*: hacer teatro mientras afuera está sucediendo la matanza del domingo sangriento o dejar de hacerlo y salir a luchar.

Pero la violencia para Calderón adquiere muchas formas distintas y solapadas que sobrepasan aquellos hechos evidentemente violentos como la matanza de San Petersburgo o

el golpe de estado en Chile: “hay sociedades que están permanentemente en un estado pseudo-bélico. Por ejemplo, nosotros en Chile tenemos una pseudo guerra en el sur por el levantamiento mapuche que quiere recuperar sus tierras. Pero también se vive en guerra por conflictos sociales en todos nuestros países.” dice Calderón (Baruj, 2009.), refiriéndose a Latinoamérica. Por lo tanto, se puede entender que la pregunta por la validez del ejercicio del teatro en contextos violentos es pertinente también hoy, y que estos contextos no son solo políticos sino sociales.

En este sentido, el creador es apelado a observar, evaluar y decidir cómo se va a relacionar con la realidad, o a lo menos a preguntarse por la importancia de esta relación, sobre todo si es consciente de formar parte de un contexto donde “los problemas no tienen soluciones predeterminadas, ni las encrucijadas una dirección intrínsecamente preferible [y donde] tampoco hay principios inflexibles que podamos aprender, memorizar y desplegar para escapar de situaciones que no tengan un buen desenlace” (Bauman, 2004, pp. 40, 41), tal como lo demuestran las obras de Calderón, donde hay una constante exposición de alternativas de solución frente a los problemas que se plantean, pero donde nunca se arriba a una resolución.

Entonces, lo importante de la apelación no es determinar cuál es la forma de relación que el teatro debiera adoptar frente a la realidad, sino problematizar este hecho para avanzar en la conciencia de que la verdad es que esta elección se debe hacer en un contexto ambiguo donde las decisiones son ambivalentes porque no tienen, necesariamente, fundamentos éticos o principios rectores claros; es decir, reconociéndose como parte integrante de una sensibilidad posmoderna (Bauman, 2004), y desde allí exponer la propia elección que significa asumir que “nosotros, y solo nosotros, somos responsables de nuestros actos, [y que] podemos elegir libremente, guiados tan solo por lo que consideramos digno de lograr” (Bauman, 2004, p. 27)

De este modo la apelación es a preguntarse sobre aquello que el creador considera digno de lograr con su obra en relación con la realidad en la que se encuentra, ya sea para considerarla o no, y asumir que esa elección tiene consecuencias artísticas y sociales.

Desde esta perspectiva, la elección de Calderón es clara.

Su obra establece una relación con la realidad concebida como un espacio donde la violencia o la catástrofe están presentes, y cuyo mayor representante es el modelo neoliberal que “no produce felicidad. / Produce plata para los que ya tenían plata. [...] produce una tristeza rosada. / Que es lo contrario a estar enamorada” como dice la presidenta en *Discurso* (p.9); donde la violencia ha estado presente históricamente en distintas instancias en que la izquierda ha sido derrotada y victimizada dejando huellas profundas en la configuración de la realidad presente, por lo que el dramaturgo decide exponerla críticamente y problematizarla.

6.2 Segunda apelación a los creadores

Con la elección de relacionarse con la realidad desde sus espacios de violencia o catástrofe colectivas, surge la segunda apelación directa a los creadores: cómo el arte puede abordar esta violencia o la catástrofe, el dolor colectivo que provocan y los dilemas éticos que las elecciones en este plano conllevan.

En primera instancia esta elección puede ser estética.

Esto se puede ejemplificar mediante las opciones que se plantean en *Villa* para la reconstrucción de la Villa Grimaldi: hacer un museo que se iguale con una estética contemporánea, un museo lleno de computadores Mac e instalaciones de arte, o una reconstrucción realista de lo que fue el centro de tortura.

Pero la elección estética implica una elección ética por parte del creador porque no solo está eligiendo una forma sino que también las consecuencias que esta forma conlleva, “si pones arte vas a caer en dos cosas.” (p.26), se dice en *Villa*, y estas dos cosas son:

El arte te permite poner en un extremo, eso, alguien en la parrilla, el perro,... **terrible**. Y en el otro extremo puedes poner una *obra* de arte, una cosa bonita. Y chuta, **triunfó la belleza**, triunfó el espíritu humano, triunfó la paz...

(Calderón, 2012c. p. 28)

Por lo tanto, la elección estética: hacia lo terrible o hacia la belleza, es también, y sobre todo, una elección ética no solo porque le exija una tomar una decisión al creador, sino porque la construcción artística que se haga dotará de un sentido u otro a la realidad que aborda, dado que el arte es un instrumento que permite resignificar los contenidos que trata: “porque el arte artístico es lo que al final le da sentido a la cosa” (Calderón, 2012c, p.24)

Entonces, la apelación directa al creador es en relación a la conciencia que debe tener de que es capaz de otorgarle un sentido a la realidad y de que con esto interviene en ella, es decir, ejerce una acción política de la que debe hacerse cargo, más aún si la sociedad ha sido incapaz de dar una resolución al problema de la violencia histórica o la catástrofe en otros planos, tal como se plantea en las obras: “porque eso es tan grande que no se puede entender, no hay justicia, ya, entonces el arte hace lo que hace el arte y...ya” (Calderón, 2012c. p.24), se afirma en *Villa*, evidenciando que el arte puede aportar espacios de comprensión e incluso de justicia cuando la propia sociedad que ha debido hacerlo no lo ha realizado, pero sabiendo que nunca puede reemplazarlos porque aunque se reconstruya la villa como fue o se haga un museo de arte contemporáneo: “en la realidad, la verdad es que aquí no hay salvación ni nada, aquí una muere violada y cubierta con caca de perro”.(Calderón, 2012c. p. 28)

En este sentido el arte se cuestiona, en la poética de Calderón, como un instrumento de salvación para los sujetos que han vivido la violencia ya que el arte no alcanza a esa verdad última de la realidad. Por eso cobran una enorme importancia la labor consciente del creador y sus elecciones, ya que éstas trascienden lo puramente artístico e involucran a quienes han sido protagonistas de los hechos de violencia, a quienes participan aún de ellos, y a los que se formarán una imagen sobre estos sujetos y situaciones en el futuro. Por lo tanto, estas elecciones de los artistas marcarán una posibilidad de avance o de retroceso en la conciencia que la sociedad pueda adquirir frente a estos hechos.

Desde esta perspectiva, la apelación es a considerar no solo el tratamiento y el resultado artístico sino su impacto en la sociedad:

Tú no puedes poner al público que va a ir a la villa en la misma situación en la que estuvieron los detenidos, porque en primer lugar es imposible, y en segundo lugar porque te pone a ti como museo, como villa, *nosotras*, en la posición de infringir violencia y eso ya es como espantoso, que se den vuelta las cosas y que una termine como vengándose con la gente que lo va a ver [...] Hay que tener respeto por la gente que pasó por la villa...

(Calderón, 2012c, p. 25)

De este modo, la apelación que se plantea no busca establecer una respuesta única frente a la pregunta sobre cómo el arte puede o debe representar esa violencia, tal como lo evidencia el hecho de que el dramaturgo no resuelve en *Villa* qué se debe hacer con Villa Grimaldi. Lo que se busca es integrar por medio de la problematización de las distintas opciones, la reflexión sobre la dificultad de rendir la experiencia de la violencia y el dolor en palabras, de comunicar su verdad o de re-presentarla, y desde allí reflexionar sobre la responsabilidad que implica cualquier elección artística y asumir que la elección del artista no es solo ética sino que es siempre política.

En este sentido, la elección de Calderón es clara. Desecha el realismo y su forma de relacionarse con la realidad tal como lo hemos explicado anteriormente, porque aparece como imposibilitado de abordar los espacios de violencia histórica y dolor colectivo que a él le interesan, sin hacerlas aparecer como simulacro. Entonces, opta por una construcción que expone las transgresiones históricas a la ética en relación con estos temas para, desde allí, problematizar las posibilidades de solución, sin resolver las encrucijadas, trabajando constantemente desde la contradicción, y le propone tanto al creador como al espectador sostenerse el mayor tiempo posible en la pregunta, no arribar fácilmente a una respuesta y hacerse cargo de esas problematizaciones, ya que éstas son las que permitirán a los sujetos reactivarse al ser provocados por la tensión que plantea la reflexión ética.

6.3 Primera apelación al espectador

A partir de estas dos apelaciones iniciales surge otra que se dirige directamente al espectador. Está ligada con la propuesta de redignificación de los sujetos sociales

vinculados a la izquierda y apela tanto a su reconocimiento como parte de la historia como a la restitución de la autoridad de sus discursos y miradas dentro de la sociedad como pasos necesarios en la recuperación de su capacidad de acción.

La propuesta de redignificación se hace, justamente, a partir de gestos redignificantes:

Se les otorga a estos sujetos sociales, a su historia y su memoria, un espacio dentro de las obras, y en este sentido se los realza como sujetos dramáticos de importancia. Se los muestra en sus contradicciones y complejidades alejándolos de los estereotipos que se han construido históricamente sobre ellos, humanizándolos. Y se los muestra como sujetos que participan de la realidad presente.

Este reconocimiento de su presencia en la realidad actual se concreta al mostrarlos de dos maneras: en un estado de inmovilidad social producto de las representaciones históricas que se han cristalizado en torno a ellos y de las narrativas que han surgido a partir de su historia pasada; y, por otro lado, se los muestra como sujetos deseantes que luchan contra esa inmovilidad desde los discursos de la posmemoria que surgen desde un presente también complejo y contradictorio; y es esta contradicción entre inmovilidad y deseo, la que provocará la apelación ética al espectador.

La inmovilización de los sujetos sociales se expone estrechamente ligada a las posibilidades a las que éstos pueden acceder. Estas posibilidades responden a las configuraciones sociales que han surgido a partir de los hechos de violencia en los que han participado y a las consecuencias de ellos, y plantean una elección paradójica en la medida en que ninguna de las opciones es satisfactoria para su redignificación, tal como lo demuestra la dificultad para escoger una u otra en cada uno de los textos: Hacer teatro sin vincularse con la realidad o ser parte de ella negando la posibilidad del arte. Ir a la guerra porque es un deber luchar por la Patria o huir de ella. Asumir la narrativa de la derrota y vivir en el fracaso y la amargura como lo hace el profesor de *Clase* o aprender que la esperanza de futuro está clausurada porque la situación presente es inamovible ya que no se puede dejar “de sentir que la vida y el viaje no tienen sentido” (Calderón, 2012a, p. 8). Construir un museo para cristalizar y “embonitar” la memoria histórica o reproducir la violencia terrible en un

intento inútil por alcanzar la verdad de la realidad pasada. Vivir enojado por lo sucedido históricamente como se plantea en *Villa* y ser panfleto o asumir el rol pasivo de la víctima y “quedarse llorando”. Silenciar lo sucedido y hacer como que nada ha pasado o recordarlo permanentemente transformando a la memoria en una condena: “he construido mi vida alrededor de un amigo muerto” (Calderón 2012a, p.9). Vivir con culpa, constantemente sufriendo o sumido en la nostalgia de que “antes este país era precioso” (Calderón, 2012b, p. 26), etc.

Todas estas posibilidades, aunque son múltiples, surgen desde los distintos imaginarios y narrativas instituidas a partir de los cuales se ha consolidado la realidad socialmente establecida por la hegemonía política, lo que significa que cualquier elección que se haga dentro de ellas implica mantener el estado de las cosas, y que esa posibilidad de elección no es sino una paradoja práctica, una ilusión.

Paralelamente a la construcción de esta paradoja que se expone al espectador, se hace manifiesto el deseo de los sujetos por salir de esa inmovilización en el presente: “Me habría gustado ser hombre. Me sentiría feliz” (p. 333), dice Masha en *Neva* evidenciando su desagrado por su condición actual que no le permite realizar su deseo. “No quiero más guerra, esta es mi banderita blanca [...] quiero que esto pase. Que se nos pase. Para ser paz. Para dormir tranquila” (p.54), dice una de las jóvenes en *Villa*, y otra plantea que “no podemos estar tristes y feos toda la vida. No. No podemos ser naturaleza muerta. Tenemos que cambiar de piel. Tenemos que sacar los cachitos al sol. Necesitamos volver carita limpia y calzones nuevos” (p.20). “No quiero llenarme de rabia. Quiero llenarme de paz” (p.16) dice la alumna en *Clase*, y la presidenta en *Discurso* se pregunta ¿Pero cómo liberarse de esa culpa?” (p.10). “Es que no puedes, como museo no proponer nada y quedarte en la cosa dolorosa, colgado de la cruz como si fueras el Yeshua de Judea” (p.25) se plantea en *Villa*. Y en *Discurso* se expone que:

[Pero] no hay que andar llorando en los rincones.
No vamos a dejar que nos maldigan para siempre.
Ni que nos echen sal en el vino navegado.

Porque la vida es linda y maravillosa.
Y quiero vivirla y disfrutarla.
Y también quiero que todos la disfruten.

(Calderón, 2012d, p. 18)

De este modo, se muestra a los sujetos sociales en su contradicción y se evidencia el dolor que esta situación de inmovilización provoca. Este dolor se expresa en las obras como necesidad de volver a la vida o de resucitar, igualando inmovilización con muerte y capacidad de acción con vida. También se expresa como necesidad de dejar de sufrir: “Quiero viajar al fondo de la conciencia y dejar de sufrir” (Calderón, 2012a, p.16), o como necesidad de salir: “Y una quiere crecer. Y quiere salir [...] Pero tengo derecho a crecer y ellos desde la ultratumba también tienen derecho a decir. No me olvides. Pero suéltate” se dice en *Villa* (p. 54). “Tengo muchas ganas de salir. Sal tú también” (p. 13) dice la alumna al profesor en *Clase*.

Volver a la vida, resucitar, dejar de sufrir y salir, todos son movimientos que expresan la necesidad de transformación de esta situación y la necesidad de activación de los sujetos sociales para lograr volver al presente, hacerse presentes en él; es decir, ser reconocidos y reintegrados y, en este sentido, redignificados.

Entonces la apelación al espectador es directa, estos sujetos sociales se le exponen debatiéndose entre la inmovilidad y el deseo de salir de esa situación, se le exponen en toda su humanidad vulnerable y débil, fuerte y valiente, se le exponen en sus equivocaciones y aciertos, para que los mire y los reconozca como sujetos que forman parte de una historia y como partícipes del presente.

Desde ese reconocimiento, el espectador es apelado a hacerse cargo de su presencia y, en consecuencia, del pasado y el presente; es decir, es llamado a decidir qué hacer con el presente y con la historia, a decidir qué hacer con la memoria de ese sufrimiento colectivo, a decidir qué hacer con el dolor de la derrota y con la muerte, con la injusticia pasada y con la falta de justicia presente, con el olvido institucionalizado y el deber de memoria, etc.

Es, finalmente, apelado a volver su mirada hacia estos sujetos y verlos desde una perspectiva distinta, que no le permite soslayar la complejidad del problema que encierra la propuesta de restituirlos en su dignidad, y por lo tanto, es desafiado a asumir su propia condición de ser ético capaz de observar, evaluar, romper y optar frente a esto que se le plantea.

6.4 Segunda apelación al espectador

Relacionada con esta primera apelación directa al espectador aparece la segunda, que persigue instalar la reflexión sobre la necesidad de recuperar la capacidad transformadora, y por tanto política, pero del sujeto individual.

Esta segunda apelación se realiza por medio de tres proposiciones problematizadoras fundamentales: la primera está relacionada con la adquisición de la conciencia del sufrimiento y de la inexistencia de una salvación proveniente del exterior; la segunda se relaciona con la necesidad de imaginar un futuro a partir de esa conciencia del pasado; y la tercera, con ejercicio de la libertad individual para concretarlo en el presente.

Estas propuestas enfrentan al espectador con disyuntivas éticas que lo tocan directamente: la primera lo apela a observar y reevaluar, a partir de lo que se le expone, el conocimiento reflexivo que tiene sobre sí mismo, su entorno y sus acciones; la segunda lo apela a imaginar nuevas posibilidades; y la tercera, lo apela a observar y reevaluar su propia condición como agente de transformación.

6.4.1 Primera propuesta: la conciencia

La propuesta relacionada con la necesidad de configuración de una conciencia personal se construye a partir de la exposición de la necesidad de “ver las cosas sin ilusión, como son de verdad” (Calderón, 2012a, p.1), tal como dice la alumna en *Clase*; ver “la verdad de la verdad de la verdad” (Calderón, 2012c, p. 55), como se plantea en *Villa*; y de ocupar todas las oportunidades para decir esa verdad: “tengo que decir ciertas verdades / Y dejar mi tono compasivo” (Calderón, 2012d, p.1), como dice la presidenta en *Discurso*.

Es decir, se propone adquirir conciencia del propio estado de autocompasión o resignación que inmoviliza el presente, y para esto se muestra la necesidad de tomar conciencia del sufrimiento por una parte, y de la inexistencia de la posibilidad de salvación desde una acción externa al propio sujeto frente a esta situación, por otra.

a. Conciencia del sufrimiento

Para ver las cosas sin ilusión se le propone al espectador aceptar algunos hechos y asumir el dolor que esto causa.

Se le propone aceptar la derrota del proyecto de la izquierda y de los sujetos sociales que participaron o creyeron históricamente en él: “En algún momento hay que aceptar que es una derrota. No sacamos nada. No sirvió de nada. Y esa verdad es la verdad de la verdad de la verdad. [...] Hay problemas que no tienen solución. Que no tienen. Y la villa no tiene solución” (pp.54, 55), se dice en *Villa*.

Se le propone aceptar que la violencia y la muerte en que se basó esa derrota transformaron los paradigmas de las relaciones sociales y a los propios sujetos de tal manera que es imposible recuperar su estado anterior: “Y yo sé que estoy parada sobre un río de sangre/ Yo sé que estoy parada sobre un río. / Que nunca va a volver a ser el mismo río.” (p.5) dice la presidenta en *Discurso*.

Se le propone aceptar que estos hechos incorporaron la tristeza y la culpa en estos sujetos sociales y que se han heredado inconscientemente a partir de las narrativas que desde allí surgen: “Yo estuve ahí. / [...] En la vía chilena al socialismo. / Que, como todos saben, se transformó en la vía chilena a la tristeza / [...] Y esa tristeza fue en parte culpa mía” (Calderón, 2012d, p.10).

Y, también, se le propone aceptar que la inmovilización de los sujetos sociales producto de todos estos hechos, ha perpetuado hasta el presente un orden donde las transgresiones éticas cometidas no se han observado ni condenado de la forma adecuada y que, por lo tanto, se han fomentado los fatalismos quietistas de los que habla Freire: “Aquí ya nos resignamos a la sociedad de consumo. / No me pidan que ahora sea unidad popular” (p.10) dice la presidenta en *Discurso*.

En este sentido, se apela directamente al espectador a tomar conciencia del sufrimiento y de que este sufrimiento abarca tanto al pasado como al presente en el que él mismo participa y, desde allí, se lo impele a resolver qué hacer con él.

Es por esto que se le plantea es que sí, “se sufre en la vida” (p. 333) como se dice en *Neva* y se reitera en *Clase*: “Y en la vida se sufre” (p. 6). Se le plantea “que la vida es espantosa” (p.37) como se afirma en *Diciembre*. Pero a la vez se expone esta condición solo como una posibilidad y no como un determinismo: “la vida puede ser espantosa” (Calderón, 2012a, p.6), por lo tanto es admisible un cambio, aunque este cambio no se puede esperar como resultado de una acción externa al sujeto, una acción mesiánica o inclusive institucional, donde éste “sea salvado”.

b. Conciencia de la inexistencia de salvación

Para avanzar en la configuración de una conciencia personal es necesario, además de hacerse consciente del sufrimiento, darse cuenta de que no existe una salvación de tipo mesiánico.

Para provocar esto, esta posibilidad es negada constantemente al espectador en los textos.

El arte, como hemos visto, a pesar de tener la capacidad de otorgar un nuevo sentido a la realidad, no alcanza a impactarla para transformarla, tal como se evidencia en *Villa* cuando se establece que ni el museo ni la reproducción realista de él son opciones reales porque “la verdad es que aquí no hay salvación ni nada, aquí una muere violada y cubierta con caca de perro”. (Calderón, 2012c. p. 28); o como se puede leer en distintos textos que plantean que lo que ha sucedido es una tragedia tan grande que “Es verdad. Es como para escribir una tragedia” (Calderón, 2012c, p.34), que “Esta historia es como para escribir una tragedia. Pero los dramaturgos no están a la altura de esta historia” (Calderón, 2012d, p.21), evidenciando que no podrá ser resuelta solo desde el arte, porque “Soy tan escéptica. Ni siquiera creo en el arte” (p.16), como dice la alumna en *Clase*.

Tampoco la promesa de la religión católica es una posibilidad real de acceso a esta “salvación”: “¿Cuándo vas a volver? Prometiste que ibas a volver pero no has vuelto”

(p.19), le dicen los soldados a Jorge cuando representa a Jesús crucificado en *Diciembre*, remarcando la inviabilidad de esta opción porque, en la realidad, el Mesías no ha vuelto y los Hombres no han sido salvados.

Tampoco son alternativas de “salvación” las opciones propuestas desde las representaciones sociales cristalizadas que reproducen la inmovilidad de los sujetos. La alternativa que propone una de las hermanas frente a la guerra cuando le ofrece a Jorge: “No vuelvas a la guerra. Te voy a salvar” (Calderón, 2012b, p.2), es descartada porque él no cree en ella y la rechaza. La alternativa de “salvación” por medio de la educación también es desechada porque la educación que ofrece el profesor a la alumna en *Clase* cuando le dice “Ahora yo te [...] voy a moldear. Para que aprendas a vivir” (p.3), se propone como una “educación inmoral [que obliga] a los niños a estudiar para ser mediocres” (Calderón, 2012d, p.17), una educación que “es el gran crimen social de nuestros tiempos. / [Es] enseñar para distribuir la amargura” (Calderón, 2012d, p.17), tal como se plantea en *Discurso*; es, finalmente, “la educación de los siervos” (p.16) tal como se la define en *Clase*.

Y la alternativa de ser salvado desde la institucionalidad política por una presidenta que “se imaginan que un día los voy a abrazar con el ala de la vida” (Calderón, 2012d, p. 1), no solo habla de la espera pasiva de los sujetos y de su esperanza ingenua, sino de su inconciencia porque “si se acuerdan bien tampoco me eligieron para cambiarlo todo. / Me eligieron para otra cosa. / Para darse un gusto. / Para ser felices un rato. / Para que les amasara un pan con sabor a justicia. [...]” (Calderón, 2012d, p. 2).

De este modo, todas estas alternativas se clausuran frente al espectador como caminos de transformación o de salida, y se le propone entonces, a partir de “esa conciencia [que] me deja ver la vida de la vida de la vida” (p. 16) como dice la presidenta en *Discurso*, imaginar nuevas posibilidades que rompan esta inmovilización.

6.4.2 Segunda propuesta: imaginación consciente

La propuesta de imaginar un futuro es una apelación a amalgamar ideas, emociones y sensaciones que no sean solo un anuncio de realidad, sino que se constituyan en una

realidad en sí mismas. (Boal, 2004). Es decir, si la imaginación es la memoria transformada por el deseo como lo plantea Boal, la apelación es a desear transformar esa memoria, pero desde la conciencia, es decir, a reconectarse con el mundo, porque “esta reconexión con el mundo es un acto de vida” (Bogart, 2008, p.38)

La conciencia del sufrimiento, de la derrota, de la inexistencia de una salvación mesiánica o institucional, al ser un conocimiento reflexivo y crítico de uno mismo y del entorno, permite ver la vida y verse en ella; mientras la imaginación permite integrar posibilidades nuevas de futuro.

Desde esta perspectiva, la conciencia permite comprender que “Hay un camino que caminar” (Calderón 2012a, p.1), nuevo y distinto, que la imaginación consciente permite configurar.

Este camino aparece, dentro de la poética de Calderón, como un camino para renacer a la vida tal como quieren hacerlo las jóvenes de *Villa* que tienen 33 años según se lee en la acotación inicial, y que corresponde a la edad de Jesús al ser crucificado y muerto para luego resucitar. Y también aparece como un camino para dejar de sufrir como se dice en *Clase*: “Y después partí a caminar, a contar que había encontrado el camino, y que era para todos. Y eso que ni siquiera tengo fe. Le contaba a la gente que en la vida se sufre. [...] que se puede dejar de sufrir, que hay un camino” (p.1).

Pero la propuesta de Calderón, nuevamente, no resuelve el problema que le plantea al espectador; es decir, no establece cuáles deben ser esas imaginaciones finales que permitirán transformar la realidad, pero le plantea la existencia de “EL CAMINO NO TOMADO” (Calderón, 2012c, p.21).

Este camino es del que se habla en *Villa* cuando se describe el museo con computadores mac: “Y uno hace clic, menú, bajar, doble clic: clic, clic, en un ícono que dice: EL CAMINO NO TOMADO, aparece lo que su familia y sus amigos piensan que habría pasado con ella si no hubiera pasado nada. Si nunca hubiera estado en la villa.” (Calderón, 2012c, p. 21). Es el camino de la conciencia dolorosa de lo que no fue: “O sea todos los sueños, las posibilidades. El camino no tomado. Ya. Entonces la idea es que la gente vea eso y entienda que eso no pudo ser. Que es una imaginación. Que eso ya nunca

fue.” (Calderón, 2012c, p, 21); y es un camino clausurado porque la imaginación que allí aparece no puede tener una resolución en la realidad del presente: “aparecía lo que la gente se imaginaba que podrían haber sido si la villa nunca hubiera sido. El camino no tomado.” (Calderón, 2012c, pp, 21, 22), porque la violencia y el dolor existieron, y eso que pudo ser no fue.

Por lo tanto, la apelación al espectador, no es a imaginar posibilidades que no se podrán concretar en el presente de la realidad, sino a imaginar, desde la conciencia del pasado y de su clausura, alternativas que integren una esperanza de futuro: “Porque tiene que haber algo mejor. / Un sistema que nos haga felices a todos”, dice la presidenta en *Discurso* (p. 9), “Y quizás algún día lleguemos a ver el fin de los ministerios. El fin de la escuela. El fin de las clases” (p.17), como se dice en *Clase*. O simplemente, se lo apela a imaginar cómo en el futuro se pueden repetir con mayor frecuencias esos simples momentos en que “hay veces que toda mi familia se ha reído al mismo tiempo. Ha habido noches tibias con viento y música que viene de lejos” (Calderón, 2012a, p.17); o esos cuando “me quedo mirando el horizonte. / Desde mi casa en el lago. / [...] / Yo miro el horizonte. / Miro el agua. / Respiro. / Y siento que todo debería ser así. / [...] / Me siento feliz” (Calderón, 2012d, pp.4, 5)

Este deseo de imaginar se plantea como un llamado a restituir la esperanza, porque “la esperanza es un condimento indispensable de la experiencia histórica. Sin ella no habría Historia, sino puro determinismo. Solo hay Historia donde hay tiempo problematizado y no pre-dado.” (Freire, 2009, p. 71).

Entonces la apelación a imaginar desde la conciencia es un llamado directo a comprender que “la desesperanza no es una manera natural de estar siendo del ser humano, sino la distorsión de la esperanza” (Freire, 2009, p.71); y a luchar para disminuir esa desesperanza que inmoviliza. Es decir, el espectador es apelado a encontrar otra forma de estar en el mundo que, como no puede ser aquella de la Esperanza porque ha existido mucha derrota y decepción, se acerque a lo que Freire denomina, estar críticamente esperanzado.

La apelación a imaginar conscientemente posibilidades de futuro, entonces, impele al espectador a problematizar el tiempo, porque “una vez desproblematizado el tiempo la

llamada muerte de la Historia decreta el inmovilismo que niega al ser humano” (Freire, 2009, p. 111); y desde allí avanzar en su propia reactivación como agente transformador.

6.4.3 Tercera propuesta: ejercer la libertad individual en la acción

La propuesta de ejercer la libertad individual implica las dos propuestas anteriores: adquirir una conciencia de uno mismo, del pasado y del presente; y despertar el deseo de imaginar una realidad distinta, es decir, volverse críticamente esperanzado. Es decir, adquirir lo que Freire llama conciencia del inacabamiento que es aquella conciencia que le permite al sujeto saberse inacabado y condicionado por múltiples factores que ha heredado tanto personal como socialmente, pero no determinado por ellos.

Hay una enorme “diferencia entre el inacabado que no se sabe como tal y el inacabado que histórica y socialmente logró la posibilidad de saberse inacabado.” (p. 53), dice Freire, porque el primero está determinado, pero el segundo no, y por lo tanto sabe que puede superarlo.

La propuesta que se le hace al espectador es que esta superación se concreta solo en la acción consciente y libre, porque esta acción es la que permite al sujeto enfrentarse a las clausuras planteadas, a las narrativas y representaciones sociales impuestas, e intervenir en el mundo personal y social para cambiarlo: “Nosotras no nos hacemos ilusiones. Estamos despiertos al dolor. Este es el mundo en que vivimos y no lo vamos a negar. Lo vamos a habitar. Aquí vamos a construir nuestra minoría y la vamos a construir con una dignidad blanca” (p.21), se dice en *Villa*. “Vamos a ser la nueva generación decepcionada de la república. Vamos a ser como tú. Pero con más risa” (p.17), dice la alumna en *Clase*, y agrega: “nosotros tenemos que darnos la educación de los libres” (Calderón, 2012a, p.16).

Se propone que son los sujetos, desde su acción libre y consciente, los que podrán revincularse con el mundo, podrán “viajar al fondo de la conciencia y dejar de sufrir” (Calderón, 2012b, p.16), podrán transformar el deseo de salir en una realidad, podrán ejercer su “derecho a crecer” (Calderón, 2012c, p. 13), y su derecho a no olvidar, pero desde un espacio nuevo donde habiten en equilibrio pasado y presente, memoria y vida: “No me olvides. Pero suéltate” se dice en *Villa* (p. 54).

También se propone que desde esta acción libre los sujetos podrán rechazar lo que la sociedad les plantea: “no nos eduques, déjanos tranquilos” (p.13) le dice la alumna al profesor en *Clase*, y en *Diciembre*, Jorge frente a la disyuntiva planteada por las hermanas, no huye de la guerra como propone una, ni va a luchar por la Patria como propone otra, sino que vuelve a ella por una decisión personal distinta:

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 contábamos secretos. [...] **Por eso vuelvo. Porque quiero volver a mi lugar. [...] Llegó un momento en que dije, este soy yo. [...] En realidad no quiero ni pelear. Lo único que quiero es volver a dormir con mis soldados.**

(Calderón, 2012b, pp. 57, 58)

Por lo tanto, se propone que desde esta acción libre y consciente los sujetos podrán configurarse como tales, saber quiénes son: “este soy yo” (p. 58) dice Jorge en *Diciembre*, “Y yo soy socialista [...] Yo me sumé al curso de la historia [...] Yo estoy viva [...] Yo soy fuerte” dice la presidenta en *Discurso* (pp. 8,10, 15 y 23), “Soy el camino no tomado” (p.55) dice una de las jóvenes en *Villa*, “Soy la Buda” (p.17) dice la alumna al final de *Clase*.

Y, se propone, en consecuencia, que desde esta condición podrán redefinirse desde una nueva dignidad recuperada frente al mundo.

Estas redefiniciones que se le exponen al espectador son múltiples: Jorge en *Diciembre*, al asumir y expresar su condición homosexual se dignifica y redignifica a una parte de la sociedad como miembro de ella.

Masha en *Neva*, redignifica el pensamiento anarquista y su participación en la Historia: “Masha [...] es una anarquista o una proto anarquista. [...] Los anarquistas fueron de alguna forma los más idealistas en el período revolucionario ruso, pero fueron también los que podían ver anticipadamente que este proceso podía fracasar, y de hecho se

transformaron en una de las primeras víctimas de la propia máquina revolucionaria”, dice Calderón en una entrevista (Baruj, 2009).

La alumna en *Clase*, redignifica no solo a los jóvenes estudiantes que “lo que quieren tener es una juventud feliz, una juventud indignada” (p.16), sino que también a los que desde la espiritualidad buscan un camino de conciencia y liberación que les permita otro tipo de vinculación con el mundo a través de la acción: “Estoy llena de risa. Soy puro amor. Soy la Buda. Pongo una mano en la tierra y la tierra me responde. Tengo una juventud fascinante. Yo también tengo una juventud fascinante” (p.17).

Las jóvenes de *Villa* se dignifican y redignifican a los sujetos sociales que fueron víctima de la violencia política y a los descendientes de ellos ya que las tres nacieron en la Villa “¿De violación también? / Sí” (p.56), pero dignifican, también, las distintas opciones de los sujetos para asumir la violencia y el dolor colectivo porque: “Toda la gente reacciona distinto” (p.47), “Es que todos reaccionamos distinto. [...] Sí, porque todas las torturadas reaccionan distinto. / Sí. Hay mujeres que no se recuperan. / Sí. Y hay mujeres que se organizan y construyen museos. / Sí. Y hay mujeres que se convierten en presidenta de la república.” (p.58), “Hay gente que no le gusta quedarse traumada” (p.47), “Cada uno siente lo que quiere” (p.50), “Tengo derecho a ser homenaje” (p.55), “alguien tenía que morir por dentro. Alguien tenía que seguir llorando. Y esa soy yo” (p.55).

Y la presidenta en *Discurso* se dignifica y redignifica a los sujetos de izquierda desde la conciencia del sufrimiento: “Y nos dieron tan duro” (p.11); pero también desde una mirada que no desconoce los errores ni las omisiones, y que los redefine desde la distinción entre ellos y el accionar histórico de la derecha:

Recordemos que yo soy hija de la izquierda.
 Y que siempre he creído que la gente es súper buena.
 O quizás no tan buena.
 Pero por último normal tirando para buena.
 Y que el ser humano es humano.
 Y que necesitamos un sistema social bueno que nos permita desplegar nuestra bondad.
 [...]
 Y no traicionamos a nadie.

Ni siquiera a la constitución.
 No como *otros*.
 [...]
Nosotros tenemos otra ética.
 [...]
 Y esa es la cultura que ellos no tienen.
 No saben nada.
 Y tienen aviones.
 Y tienen una forma cruel de pensar la vida.
 Creen en la riqueza.
 Creen en la hombría.
 Les gusta hacer daño.

(Calderón, 2012d, pp. 11, 12, 16)

Por lo tanto, lo que se le propone al espectador es un nuevo marco ético donde la restitución de la capacidad transformadora de los sujetos y el ejercicio de su acción libre debe surgir desde el reconocimiento del otro puesto en escena y de su historia, y desde la aceptación y el respeto a sus elecciones: “Esto que siento no te lo voy a imponer” (p.55), se dice en *Villa*. Y, en este sentido, se lo apela a ejercer su propia libertad individual para romper el inmovilismo que ha ayudado a mantener un orden injusto que absorbe las transgresiones éticas en vez de condenarlas, pero desde esta perspectiva: “Yo soy fuerte. [...] y soy alegre. [...] Sean como yo, parézcanse a mí” (p.23) dice la presidenta al final de *Discurso*, “la villa debería ser como yo, flexible” (p.47) dice una de las jóvenes en *Villa*.

Por lo tanto, se lo invita a dejar que todo su modo anterior de actuar en el mundo, muera: “Deja que todo muera” (Calderón, 2012b, p.13); a salir él también de la inmovilidad: “Sal tú también.” (Calderón, 2012b, p.13); a vaciarse de todo aquello que creía para poder mirar, evaluar, decidir y optar dentro de la realidad: “Vacíate. Es como si entraras a una pieza y la encontraras vacía” (Calderón, 2012b, p.1), tal como ocurre cuando el espectador entra al teatro y ve al profesor entrar a la sala vacía en *Clase*; o en *Neva* cuando observa a los actores que llegan a un teatro vacío; o como escucha que se le propone frente a Villa Grimaldi: “Yo sacaría todo. Que quede vacía” (Calderón, 2012c, p.47), porque desde esa condición podrá imaginar soluciones posibles, simples, pero que devuelvan las ganas de estar en el mundo y en la vida:

- Macarena: Y yo voy a ir más allá. Podríamos sentarnos en círculo y tocar la guitarra.
- Carla: Y yo voy a ir más allá. Podríamos hacer recitales de rock.
- Francisca: Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos tomar ácido lisérgico.
- Macarena: Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos acostarnos mirando el cielo.
- Carla: Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos darnos vueltas de carnero.
- Francisca: Sí. Y yo voy a ir más allá. Podríamos correr sin ropa con los brazos abiertos gritando aaaaaaaaah.
- Macarena: Sí. Es una página en blanco, una villa, una cancha vacía.

(Calderón, 2012c, pp.49, 50)

Esta apelación y las anteriores, como no exponen una resolución única y final en ninguna de sus proposiciones sino que más bien las dejan abiertas, se transforman en un marco ético y político que impele al espectador a asumir la responsabilidad de observar, evaluar y decidir, que finalmente es también una apelación a asumir, o al menos revisar críticamente, su propia responsabilidad ética y política frente al mundo.

De este modo y tal como se ha expuesto en los últimos capítulos, se operacionaliza la propuesta poética a nivel de los contenidos, propuesta que es también social, ética y política, y vincula al teatro de Calderón con la tradición teatral del teatro político, aunque se aleja de sus transformaciones históricas:

Durante muchos años se pensaba que el teatro tenía un rol activo y era capaz de cambiar las mentes y de hacer que la gente reflexionara muy enérgicamente. De hecho, ese es el trabajo de la obra de Brecht. Había mucho optimismo con respecto a las capacidades del teatro y pienso que después de un tiempo, el teatro político se ha transformado en posibilidad para reafirmarse en sus ideas: como la función del coro, pero con el objetivo de reexaminar las creencias. Más bien es un espacio de reflexión en esos términos y no con la expectativa de grandes aspiraciones, como la idea que el teatro pueda ser transformador. (Baruj, 2009)

Es decir, Calderón plantea que la función política del teatro se ha perdido porque ya no posee la capacidad para impactar al espectador y a la sociedad, y se ha reducido a un espacio de reafirmación de las creencias o ideas políticas que allí se expresan, y por lo tanto, no existe como tal.

Por esto, cuando Calderón plantea un teatro como provocador de una reflexión que restituya esa potencialidad transformadora que el teatro tuvo, porque: “Yo quisiera gatillar un debate para que se escribieran cartas a los diarios. Envidio a las obras que logran ese tipo de respuesta al poner temas sobre la mesa y obligar al público y a los intelectuales a posicionarse [...] Me encantaría que el esfuerzo que hago tuviera más repercusión” (Entrevista a Calderón, www.quintainterior.cl); y para lograrlo realiza todo el mecanismo constructivo que hemos explicado con anterioridad en esta tesis, que tiene como centro la problematización que permite eludir el final feliz en que se resuelve el problema: “No soporto el final feliz” (Calderón 2012c, p.5), y proponer finales agridulces que plantean los temas sin otorgar una salida: “Pero yo prefiero los finales agridulces” (Calderón 2012d, p.1); cuando propone un teatro que busca provocar una reflexión y un posicionamiento del espectador al obligarlo a hacerse cargo de las contradicciones: “A mí también me quedó la contradicción” (Calderón, 2012c, p.30), y provocar su reactivación como sujeto político porque solo los sujetos activos podrán “generar el debate y la reflexión sobre estos temas que aún no son resueltos” (Entrevista a Calderón, www.quintainterior.cl), entonces, se puede afirmar que este teatro se plantea como una reactualización del teatro político original.

Conclusiones

Mediante este estudio se ha comprobado que Guillermo Calderón posee una poética propia, es decir, que aparecen en sus obras modalidades constructivas tanto textuales como escénicas recurrentes; y temas, preguntas y perspectivas que se reiteran, y permiten observar líneas de sentido transversales que van configurando su propuesta.

En relación a la construcción textual, se identifican, describen y definen los diversos mecanismos constructivos que aparecen en sus textos, y se comprueba su presencia en la globalidad de la obra de este autor.

Muchos de estos recursos textuales se pueden catalogar como postmodernos, si tomamos en cuenta que la crítica ha descrito, bajo esta denominación, una serie de consecuencias o resultados visibles en los textos de dramaturgos chilenos actuales, que también están presentes en la obra de Calderón. Es decir, Calderón comparte con estos autores inscritos dentro de una perspectiva postmoderna: la fragmentación del discurso y el relato, un fuerte uso de la intertextualidad, un alejamiento o impugnación de los lenguajes teatrales dominante en la escena anterior, un cuestionamiento a las convenciones de la representación, una deconstrucción y reconstrucción de la tradición occidental, la construcción de metatextos donde la dramaturgia se piensa a sí misma, el descarte o desmonte de la estructura aristotélica como modelo dramático, una revaloración de la palabra, etc.

En este sentido, esta tesis reafirma la existencia de esas consecuencias visibles en la obra de Calderón y, por ende, en las textualidades de los autores dramáticos chilenos que escriben a partir del 2000; pero aporta un conocimiento concreto en relación al proceso escritural del dramaturgo, al develar y describir los mecanismos textuales y escénicos desde los cuales se provocan estas consecuencias o resultados que describen los críticos, y al establecer sus modalidades de funcionamiento y las funciones que cumplen.

Esto permite conocer y valorar al propio autor en cuanto dramaturgo, y a su proceso como creador dramático; posibilita leerlo desde un marco que se descubre a partir de su propio modo de trabajo, evitando imponer sobre él una batería de conceptos ajenos o que nacen solo desde el interés de quien realiza el análisis, es decir, desde la misma obra; pero

también, permite recuperar miradas teóricas anteriores y diversas de disciplinas como la semiología, la teoría del teatro y la teoría literaria, y revalorizarlas a pesar de que éstas no sean consideradas como los últimos encuentros teóricos en los estudios sobre la cultura, sin negar el aporte de éstas últimas cuando son pertinentes a ese marco que descubre la propia obra analizada.

Por otra parte, esta perspectiva analítica que se propone, también responde al hecho de que Calderón vuelve constantemente a recuperar mecanismos y miradas anteriores para la construcción de sus textos y sentidos.

Así, por ejemplo, a nivel constructivo aparece como base de la configuración de una nueva unidad dramática, la situación límite, la utilización consciente de recursos y principios clásicos y modernos como son las unidades aristotélicas de acción, tiempo y lugar, y la extra escena.

Esta recuperación de técnica, miradas y concepciones anteriores aparece como un elemento recurrente dentro de la poética de Calderón, pero siempre para anunciar la renovación del texto teatral y del teatro, es decir, como un movimiento que permite dialogar críticamente con el pasado y avanzar hacia otra forma distinta de futuro.

Es justamente este movimiento de su poética particular lo que permite plantear que Guillermo Calderón, a pesar de utilizar recursos textuales postmodernos como muchos de los dramaturgos con los que comparte contextos y sensibilidades, se aleja de la posibilidad de ser definido solo desde esta perspectiva.

Por ejemplo, es visible en su teatro la revalorización de la palabra de la que hablan los críticos como característica de estos autores, y es visible que esta dramaturgia se aleja de aquella basada en la imagen que predominaba en los años noventa en el teatro chileno; pero la palabra aquí aparece como el centro mismo de la concepción que origina los textos y la escena, y define su fin último en cuanto Calderón la concibe como el elemento que sustenta los recursos de construcción textual y escénica, pero también, como el elemento que posibilita la configuración de las ideas.

En este sentido, lo importante en el teatro de Calderón no son ni los recursos textuales ni escénicos en sí mismos, tampoco los hechos como tales, sino las propuestas ideológicas que éstos estructuran y exponen frente al espectador.

De este modo, la revalorización de la palabra en Calderón, es la revalorización de la palabra-idea, y las propuestas ideológicas constituyen la realidad última que se busca revelar y discutir sobre el escenario.

Estas ideas dialogan con otras ideas y discursos históricos anteriores en los que se han basado las acciones políticas y sociales de la humanidad, y es bajo esta condición que se integran los aspectos referentes a la historia, la memoria, el teatro y la representación, recurrentes dentro de su teatro. Es decir, se incorporan como ideas para ser tensionadas y discutidas.

| Por lo tanto, la revalorización final que caracteriza la poética de Calderón, no es de la palabra, sino de la idea; y este gesto lo devela como un autor que, utilizando los recursos postmodernos propios de su contexto y sensibilidad, rescata un primer valor propio de lo moderno: el pensamiento, la idea, el discurso ideológico, como espacio dialéctico de construcción y de transformación del sujeto y la sociedad.

Desde esta perspectiva, es decir, desde la comprensión de que lo que se observa en este teatro son las ideas puestas en discusión, se debe comprender el descarte de la estructura aristotélica como modelo dramático dentro de su poética; el cuestionamiento al realismo que representa un paradigma ideológico de la representación que está vinculado a un momento histórico, a una clase social que es la burguesía, a una concepción de la representación como mimesis, a una idea del sujeto que se evidencia en la creación de personajes concebidos como individualidades con profundidades psicológicas, y a una función atribuida al teatro entendida como identificación del espectador con la escena.

En este mismo sentido se debe comprender, también, la vinculación del teatro de Calderón con los grandes metarrelatos históricos e ideológicos que han configurado la historia de la humanidad desde los años sesenta en adelante y que comienzan a disolverse a partir de la caída del socialismo europeo oriental y de las dictaduras latinoamericanas; y el abordaje de los hechos históricos dentro de su teatro, ya que éstos responden a perspectivas

ideológicas mayores y, a su vez, a partir de ellos se van configurando nuevos discursos, nuevas narrativas de la memoria y nuevas representaciones o imaginarios sociales que van moldeando la forma de ser y estar de los sujetos en el mundo.

De este modo, tanto el teatro y la representación, como los grandes metarrelatos, la historia y la memoria histórica, son atraídos en cuanto son ideas o discursos con los que se considera necesario dialogar. Por lo tanto, y a diferencia de lo que críticos como Hurtado y Barría plantean en relación a que esta generación de dramaturgos ubicados en la postmodernidad, daría cuenta de la desaparición de los grandes relatos históricos y de la disolución de los vínculos entre razón e idearios, tan propios de la modernidad; Calderón aparece como un dramaturgo que reactualiza los vínculos entre razón e idearios y recupera los metarrelatos ideológicos, pero para problematizarlos.

Si la palabra es el elemento central del texto teatral en la medida en que configura las ideas, la problematización se descubre como el mecanismo fundamental de esta poética para ponerlas en tensión.

La problematización no solo permite el diálogo crítico entre ideas y con el pasado, sino que posibilita la generación de una nueva modalidad de construcción del discurso político dentro del teatro.

En este sentido, esta tesis aporta, utilizando el concepto de Imaginario Social, una mirada profunda sobre la forma en que el discurso político de Guillermo Calderón se construye, al mostrar cómo se produce la reelaboración crítica de los imaginarios sociales dentro de su obra; y, también, al establecer una modalidad de análisis capaz de abordar un sinnúmero de otras obras dramáticas actuales, tanto chilenas como latinoamericanas, donde se tratan problemáticas históricas, políticas e identitarias similares.

El análisis de la reelaboración crítica de los imaginarios sociales dentro de la obra de Calderón, devela, además, las líneas de sentido fundamentales de su poética, sus preguntas centrales y el objetivo último de la problematización.

Este objetivo no es solo cuestionar las representaciones culturales institucionalizadas, los discursos ideológicos en que se fundamentan y las narrativas que surgen a partir de ellas; sino que establecer una relación entre ellas y los sujetos sociales que allí se representan.

Estos sujetos sociales son los que problematiza Calderón en cuanto representaciones, porque son ellos los que, al transformarse en discurso ideológico, han perdido su capacidad transformadora real en el mundo y aparecen condenados a identificarse con una u otra de las configuraciones representacionales cristalizadas dentro de la sociedad, o con las narrativas de la memoria que surgen desde ellas.

En este sentido, el sujeto y el sujeto social, son otras de las ideas discutidas por esta poética, y alcanzan su sentido más profundo cuando el mecanismo de problematización devela su objetivo final.

El objetivo final de la problematización está relacionado en la poética de Calderón, con la función que el autor le atribuye al teatro.

Esta función es claramente política en la medida en que la problematización busca provocar en el espectador una reacción hacia la conciencia, que le permita movilizarse hacia un ejercicio crítico frente al mundo a partir de lo que se le plantea en escena.

Es por esto que la provocación que plantea Calderón se realiza estableciendo la constante contradicción de los planteamientos que se exponen y sin resolver jamás el problema.

En este sentido, a pesar de que en términos generales la definición de la función del teatro de Calderón como política podría llevar a pensar que asume la misma función que la mayor parte del teatro de las últimas décadas, es necesario precisar que el autor se aleja del uso histórico que se le ha dado, y que el mismo dramaturgo cataloga como una tergiversación que ha llevado a entenderla como un instrumento de reafirmación de creencias, de demostración de verdades o de concientización sobre ellas.

Desde esta perspectiva, la función política del teatro en Calderón se acercaría más a los resultados visibles en el teatro postmoderno, es decir, a un teatro que no busca concientizar ni demostrar verdades, tal como lo plantean los críticos. Pero, el estudio de su poética, permite afirmar que también se aleja de esta perspectiva porque lo que hace Guillermo Calderón no es solo desechar la función política que ha sido tergiversada, sino que retomar y recuperar el sentido original de esta función, reactualizándola en un nuevo contexto.

De la misma forma en que Calderón recupera conceptos e ideas del pasado insertándolas en un nuevo diálogo crítico, retorna a los valores de la función política original de provocación crítica al espectador, pero no necesariamente para plantear una acción revolucionaria específica; sino para conseguir la emergencia de un ejercicio crítico del pensamiento sobre el propio sujeto y la sociedad, que abarque idealmente a la sociedad entera: “Yo quisiera gatillar un debate para que se escribieran cartas a los diarios. Envidio a las obras que logran ese tipo de respuesta al poner temas sobre la mesa y obligar al público y a los intelectuales a posicionarse”, dice el propio dramaturgo en una entrevista. (www.quintainterior.cl)

En este sentido, la capacidad de generar ideas que discutan otras ideas, y pensamientos que dialoguen con otros, sería la propia acción política del teatro, al incluir en la sociedad la necesidad y el valor de tener ideas y discutirlos.

La reactualización de la función política es la que permite dinamizar las dimensiones éticas presentes en la poética de Calderón, puesto que es a través de ella que las ideas problematizadas le serán entregadas al espectador como contradicciones sin solución, para que él observe, evalúe y decida, es decir, asuma su propia condición de ser ético y, desde allí, recupere su capacidad de transformación política.

Pero, además, estas contradicciones que se le exponen al espectador, plantean problemas éticos relacionados con el rol del artista y del teatro en la sociedad, con la violencia política y sus consecuencias, con la catástrofe social, la violación de los derechos humanos, la traición, la guerra, la educación, la memoria histórica, la desilusión, el desengaño, el fracaso, la izquierda, y la quietud o pasividad frente a la discusión de la historia.

En este sentido, se observa en la poética de Calderón un nuevo retorno del pasado, pero esta vez no a ideas sino a valores que son rescatados por el dramaturgo.

Estos valores son los de la utopía moderna, no el sistema ideológico que la sustenta, lo que se refleja en que el teatro de Guillermo Calderón, constantemente apunta hacia la construcción de una visión de futuro, no una idea; y reafirma su necesidad.

Es decir, el teatro de Calderón no solo devela una realidad conflictiva, sino que la problematiza para configurar un nuevo marco que discuta el pasado y el presente, los acoja y los transforme en una posibilidad de futuro distinta, sin definir cuál podría ser ésta.

Este nuevo marco es ético, y el sujeto es apelado desde él a decidir e imaginar ese futuro. Pero también es un marco político en la medida en que la reactualización de los valores “del sueño y la utopía” (Freire, 1997), se transforma en un gesto político contra el fatalismo del modelo neoliberal presente en nuestra sociedad, que niega cualquier modo de vida u organización que se asemeje a aquellas consideradas utópicas, y que ha producido esta estética de múltiples subjetividades, de lo heterogéneo, lo fragmentario y lo azaroso que refleja una experiencia incoherente de la temporalidad por parte del sujeto, tal como describe Jameson al postmodernismo.

Por lo tanto, este marco ético- político que acoge como un lugar central la redignificación de los sujetos sociales y la historia, transforma la función del teatro de Calderón, en una función ético-política tendiente a provocar en el sujeto espectador del presente, la posibilidad de reorganizar su pasado y su futuro en un experiencia coherente que le permita, a su vez, rearticularse en su dimensión transformadora, cuestión que no se puede lograr sin vitalizar su propia dimensión ética.

Desde esta perspectiva, el teatro de Calderón propone al espectador un nuevo sujeto ético-político que es apelado a adquirir conciencia e ideas y, desde allí, a ejercer su propia libertad individual.

De este modo, la poética de Calderón establece un propósito liberador del arte que no puede considerarse estrictamente postmoderno, ya que esta liberación se funda en la valoración de miradas y creencias que han sido desacreditadas en este proceso de pérdida y descreimiento global que reflejan las producciones culturales de la postmodernidad; y en la recuperación de temas como la historia política reciente de Chile, la memoria histórica y los sujetos sociales ligados a ella, que también han sido desacreditados, y a los que se los considera antiguos, incómodos o inútiles dentro del debate sobre el desarrollo futuro de la sociedad chilena.

Entonces, Guillermo Calderón, puede ser considerado un autor que utilizando recursos postmodernos y compartiendo los contextos y la sensibilidad de este momento, se aleja de su propuesta y de la base de su pensamiento, y busca restablecer la capacidad del sujeto de organizar su pasado y su futuro en una experiencia que contenga una nueva coherencia, proponiendo un Teatro de Ideas cuyo elemento fundante es la palabra, su mecanismo central es la problematización, y su función es ético-política.

Este estudio, entonces, permite no solo afirmar que estamos en presencia de un autor que se distancia del postmodernismo de la misma forma en que la posmemoria se distancia de la memoria; sino que estamos frente a un autor post-postmoderno por elección consciente. Y en el futuro se podrá estudiar si esto constituye una postura particular o una tendencia mayor dentro del teatro chileno.

Bibliografía

- Arias, J. (2009) “*Neva*” de Guillermo Calderón, por “Teatro en el blanco” en la sala Nelly Goitíño. La navaja en la carne. Entrevista a Guillermo Calderón. Disponible en: http://letras-ruguay.espaciolatino.com/arias_jorge/neva_de_guillermo_calderon.htm
- Baboun, I. (2009) “Tres motivos para una poética casi trágica”. *Revista Apuntes*, n° 131. Santiago, Universidad Católica de Chile.
- Barría, M. (2008). “Calias o el efecto fuera de sí”. *Revista Apuntes*, n° 130. Santiago, Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.
- Barría, M. (2010). “Estrategias alegóricas en la nueva escritura teatral chilena”. En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit.) *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV. 1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.
- Baruj, N., Almirón, R.; Candiloro, F. (2009) “Ojos al mundo”. *Primer certamen de jóvenes críticos en el Festival internacional de Buenos Aires*. Entrevista a Guillermo Calderón. Disponible en <http://ojosalmundocertamen.blogspot.com/2009/10/entrevista-guillermo-calderon.html>
- Bauman, Z. (2004) *Ética posmoderna*. Argentina: Siglo XXI Editores.
- Boal, A. (2004) *El arco iris del deseo*. España: Alba editorial.
- Bogart, A. (2008) *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. España: Alba editorial.
- Bolaño, R. (2010) *Cuentos*. Barcelona: Anagrama, Otra vuelta de tuerca.
- Brecht, B. (1963) *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa blindada.
- Brecht, B. (1976) *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Calderón, G. (2010) *Neva*. En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit.), *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV. 1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.
- Calderón, G. (2012a) *Clase*. Texto original cedido por el dramaturgo.
- Calderón, G. (2012b) *Diciembre*. Texto original cedido por el dramaturgo.

- Calderón, G. (2012c) *Villa*. Texto original cedido por el dramaturgo.
- Calderón, G. (2012d) *Discurso*. Texto original cedido por el dramaturgo.
- Calderón, G. (2013) *Beben*. Texto original cedido por el dramaturgo.
- Carvajal y Van Diest. (2009) *Nomadismos y Ensamblajes: Compañías teatrales en Chile 1990 – 2008*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Carretero, A. (2003). “Postmodernidad e imaginario. Una aproximación teórica”, *Foro Interno: anuario de teoría política*. N° 3, Madrid: Universidad Complutense.
- Castoriadis. C. (2002). “Imaginario e imaginación en la encrucijada” En: *Figuras de lo pensable. Las encrucijadas del laberinto VI*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Delgado, A. (2011). “Guillermo Calderón: En el escenario, yo mando. Y ahí insisto con mis manías.” Entrevista en El Matutino. Disponible en <http://www.elmartutino.cl/noticia/cultura/guillermo-calderon-en-el-escenario-yo-mando-y-ahi-insisto-con-mis-manas>
- Freire, P. (2009). *Pedagogía de la autonomía*. México: Siglo XXI Editores.
- Foucault, M. (1999) “Polémica, política y problematizaciones” En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Vol. III*. Barcelona: Paidós.
- Griffero, R. (2010). “Cristián Soto: un autor – una época”. En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit.) *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV. 1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.
- Heidegger, M. (1967). “La procedencia del arte y la determinación del pensar”. Conferencia en la Academia de Ciencias y Artes de Atenas, En: Jaeger, P. y Lütke, R. Edit. (1983) *Distancia y cercanía-* para el 65° cumpleaños de Walter Biemel. Würzburg.
- Hurtado, M. (1997). “De las utopías a la autorreflexión” *Revista Apuntes* n° 112, Santiago. Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.
- Hurtado, M. (2007) “Neva en el pliegue de la otredad”. *Revista Conjunto* n° 144, La Habana.
- Hurtado, M. y Martínez, V. (comp.) (2009). Prólogo. En: *Antología: Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago: Cuarto Propio.

- Hurtado, M. (2010). *Prólogo*. En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit.) *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV. 1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.
- Ibañez, T. (1996) “Algunos comentarios en torno a Foucault” En *Fluctuaciones conceptuales en torno a la postmodernidad y la psicología*. México: Universidad Autónoma de México.
- Jay, M. (2003). “Moral de la genealogía o ¿hay una ética postestructuralista?” En: Jay, M. *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. España: Siglo XXI Editores.
- Jeftanovic, A. (2010). “Manuela Infante: La antidramaturgia”. En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit.) *Antología: Un Siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV. 1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.
- Lagos, S. (1994). *Creación Colectiva. Teatro chileno a fines de la década de los 80*. Peter Lang. Europaischer Verlag der Wissenschaften, Frankfurt.
- Lagos, S. (2004). *La búsqueda de una nueva estética: Imagen y Gestualidad*. Disponible en <http://mazinger.sisb.uchile.cl/repositorio/pa/artes/20120045141247/labusquedadeuna nuevaestetica.doc>.
- Lagos, S. (2007). “Neva: el río de la Historia”. En *Revista Apuntes*, n° 129, Santiago de Chile.
- Lagos, S. (2009). “Diciembre, de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares”. *Revista Apuntes*, n° 131, Santiago de Chile.
- Lehmann, H. (2012). Riva, P. trad. “El teatro posdramático: una introducción”. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 12, diciembre 2012. Disponible en www.telondefondo.org
- Matamala, R. (2010). “La sangrada familia”. En, Hurtado, M. y Barría, M. (edit.) *Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV. 1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.

- Montaner, A. (2010). "HP/Nosotros" En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit.) *Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV. 1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.
- Nora, P. (1984). "Entre Memoria e Historia: La problemática de los lugares". En: Nora, P. (dir.), *Les Linux de Mémoire; 1 La République*. París: Gallimard.
- Opazo, C. (2010). "Norte Alejandro Moreno: las perversiones del criollismo.". En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit) *Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV. 1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.
- Oyarzún, C. (2010). "Entre el teatro y la vida (Neva)" En, Hurtado, M. y Barría, M. (edit.) *Antología: Un siglo de Dramaturgia Chilena. Tomo IV. 1990 -2009*. Santiago de Chile: Publicaciones Comisión Bicentenario Chile 2010.
- Pavis, P. (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Pavis, P. (2007) *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Pérez, R. (1999). "El discurso en la escena", *Revista Apuntes* n° 115, Santiago. Escuela de Teatro de la Universidad Católica de Chile.
- Proaño, L. (1997). "La hibridización cultural: ¿Desaparición del teatro político-social latinoamericano?" En: Villegas, J. *Del escenario a la mesa de la crítica*. Irvine, California: Gestos.
- Richard, N. (2001) *Residuos y metáforas*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Ricoeur, P. (2010) *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Riffaterre. M. (1997) Niemeyer, M. trad. "Sobredeterminación semántica en la poesía" *PTLA Journal for Descriptive poetics and Theorie of Literature*, North-Holland Publishing Company.
- Schechner, R. (2005) *Performance theory*. Nueva York: Taylor & Francis e- Library. Disponible en <http://www.amazon.com/Performance-Theory-Richard-Schechner/dp/041590093X>

- Sin autor (2011). “Dramaturgo Guillermo Calderón y obra “Villa + Discurso” llegan a Valparaíso”. Disponible en www.quintainterior.cl/joomla/entreteccion/cultura-y-espectaculos/4207-
- Stanislavski, C. (1984) *La construcción del personaje*. Madrid: Alianza Editorial.
- Szurmuk, M. y otros. (2009) *Diccionario de Estudios culturales latinoamericanos*. México: Siglo XXI Editores.
- Trancón, S. (2006) *Teoría del teatro. Bases para el análisis de la obra dramática*. España: Editorial Fundamentos.
- Ubersfeld, A. (1998) *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Ubersfeld, A. (2002) *Diccionario de Términos Claves del Análisis Teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Ubersfeld, A. (2004) *El diálogo teatral*. Buenos Aires: Galerna.
- Villegas, J. (1986) *Interpretación de la obra dramática*. Santiago: Editorial Universitaria.