



UNIVERSIDAD DE CHILE

Facultad de Filosofía y Humanidades

Departamento de Literatura

Neva de Guillermo Calderón:

Reflexiones en torno a un teatro que se plantea *desde, en y como*
teatro.

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

Carolina Campos Arancibia

Profesora Guía

Carolina Brncic Becker

SANTIAGO DE CHILE

2014

Agradecimientos:

A mis padres, por el apoyo incondicional.

A Tomás,

A mis amigos, por tantas risas, consejos y cafés compartidos.

A Adriana Soto, porque sin ella nada habría sido posible

A Carolina Brncic, por su confianza, dedicación y entrega.

*Hamlet: Give me your pardon, sir: I've done you wrong;
But pardon't, as you are a gentleman.
This presence knows,
And you must needs have heard, how I am punish'd
With sore distraction. What I have done,
That might your nature, honour and exception
Roughly awake, I here proclaim was madness.
Was't Hamlet wrong'd Laertes? Never Hamlet*

(Hamlet, V, ii)

Introducción

Neva de Guillermo Calderón es estrenada el año 2006 en Santiago de Chile y constituye la primera de seis obras dramáticas escritas por el dramaturgo chileno. Algunos críticos (Hurtado, Saiz) han situado al dramaturgo y su propuesta dramática como perteneciente a la llamada “Generación del 2000” conformada por un grupo de dramaturgos cuyas producciones se caracterizan por erigirse como novedosas propuestas que consideran, entre otros aspectos, la irrupción de nuevos lenguajes dramáticos, el cuestionamiento a las convenciones de representación y la revalorización de la palabra dramática, como características que dan cuenta de la modificación en el modo de inscribirse en la escena dramática nacional.

Un elemento significativo en la construcción de *Neva*, es la distinción de dos espacios centrales. Por un lado, podemos distinguir la situación dramática (lugar de la escena)¹ en la que están las figuras: Olga Knipper, Aleko y, posteriormente, Masha se encuentran en una sala de teatro vacía, mientras esperan la llegada de los demás integrantes de la compañía teatral para concretar el ensayo del *Jardín de los cerezos* de Antón Chéjov. Al tiempo que las figuras dramáticas esperan, comienzan a desarrollar una serie de juegos (de intercambio de roles) que buscan ayudar a la actriz principal Olga Knipper a recuperar su talento actoral perdido, lo que se encuentra estrechamente vinculado a su incapacidad de ‘sentir’. Por otro lado, a lo largo de la obra podemos construir una realidad extra-escénica que acontece y que es integrada a través del discurso de las figuras dramáticas: El Domingo Sangriento, acontecimiento histórico en el que murieron miles de obreros en la ciudad de San

¹ M. Pfister hace la distinción entre el lugar de la escena y el espacio fuera de ella, que en el caso de *Neva* se configura como “el lugar del contexto real” (Cfr. Pfister, p.258) La relación entre ambos espacios serán trabajados en el análisis de la obra.

Petersburgo, Rusia, en el año 1905. Los obreros se reunieron a las puertas del Palacio de Invierno, (residencia del zar Nicolás II) en una protesta pacífica que pedía mejores condiciones laborales. La respuesta del zar fue tajante: ordenó el asesinato inmediato de quienes se encontraban en la manifestación.

Este espacio extra-escénico determina el momento de la ficción² y se encuentra interactuando permanentemente con la situación dramática que se desarrolla al interior de la sala de teatro. Esta interacción sostiene la problemática principal que estudiaremos en nuestro análisis: la relación entre el teatro –en tanto institución social y conjunto de prácticas– y la vida real, pues veremos que lo que concierne al espacio extra-escénico tensiona y pone en conflicto la situación dramática. Más concretamente, el Domingo Sangriento y lo que allí acontece estará permanentemente sabotando el intento de ensayo teatral que no logrará concretarse en la obra.

A raíz de esto, estudiaremos cómo estos dos conceptos (teatro y realidad) son elaborados y de qué manera se limitan y determinan, originando una oposición de ideas que se materializa en el surgimiento de una reflexión sobre la naturaleza de la acción, tanto en su dimensión dramática, entendida por Manfred Pfister como “elección o decisión intencional de una figura dramática al interior de una situación dramática determinada” (Cfr. Pfister, p.199), como en su dimensión en la realidad, entendiéndola como *poner en acción*, es decir, como el efecto de hacer algo³. En esta línea, nuestro estudio tendrá como punto de partida el conflicto que encarnan las figuras de Olga Knipper y Masha, para quienes la acción dramática se revela problemática, en cuanto para la primera se torna imposible el *actuar*, entendido como re-presentar dramático/teatral, mientras que para Masha lo central es la

² “Momento de la ficción” en terminología de A. Ubersfeld como la referencia histórica que se entrega en el texto dramático.

³ Según la Real Academia Española: Acción 2. f. Resultado de hacer.

utilidad de este re-presentar, cuando lo que está en juego es un *actuar* referido a la realidad concreta (la extra-escena), es decir, la imperiosa necesidad de un *hacer* en la vida real en un momento de crisis y convulsión social.

Este cuestionamiento en torno a la naturaleza de la acción, será abordado en este informe a través de las consideraciones teóricas de C. Menke en su ensayo *La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*. En el tercer capítulo de este ensayo, Menke analiza *Hamlet* desde lo que él propone como ‘tragedia de la representación’. Por ahora, bastará con mencionar que con la presencia de un actor en la corte real, Hamlet descubre que la actuación teatral nace del poder: el actor tiene la capacidad, en un acto lúcido y controlado, de hacer que algo en su interior se exprese externamente, incluso cuando a él no le afecte. Este poder de acción que posee el actor teatral se materializa en el surgimiento de un llanto inmotivado y Hamlet interpretará este llanto teatral como un signo paradigmático de capacidad de acción.

En *Neva*, el llanto de Olga Knipper se convertirá en el paradigma de la acción dramática/teatral y dará cuenta del carácter simulado de la re-presentación de las acciones teatrales, que se presentan en contraposición a autenticidad la actuación de Masha, dada por su experiencia en la extra-escena.

La problematización de la acción funciona en *Neva* como un mecanismo a través del cual es posible establecer una relación entre el *hacer* concreto y su apariencia reflejada en la escena, o si se quiere decir en otros términos, entre el teatro y la vida.

Desde esta problemática, veremos cómo la dramaturgia y el ejercicio teatral se piensan a sí mismos en el mismo instante en que están desarrollándose, lo que evidenciaremos con nuestro análisis de *Neva*, donde la ruptura con la tradición realista y la verosimilitud permiten al dramaturgo reflexionar en torno a la palabra y al mensaje que transmite, lo que

modifica su modo de concebir y practicar la dramaturgia y su puesta en escena, considerando que Guillermo Calderón no sólo escribe *Neva*, sino que además dirige su montaje. Esto se evidencia en la utilización de diversas estrategias metadramáticas y metateatrales en la obra, de las cuales destacaremos: las referencias literarias y a la vida real, la auto-referencialidad y el juego de roles. Todos estos mecanismos serán analizados a partir de las consideraciones teóricas de Richard Hornby en *Drama, Metadrama and Perception*, sin embargo el juego de roles será tratado además desde la perspectiva de Bruce Wilshire en *Role Playing and Identity: The limits of theatre as metaphor*.

Estas estrategias desplegadas en *Neva* contribuyen a tensar la distancia que hay entre la realidad concreta y la ficción dramática, y se manifiestan a través de la reflexión permanente *sobre* la obra dramática misma, llevándose a cabo *en* el lugar físico de la escena –sala de ensayos– *desde* sus convenciones propias y *como* teatro, es decir, exhibiendo deliberadamente el modo en que operan los elementos dramáticos y teatrales en su interior.

Es por ello que la problemática central que ocupará nuestro análisis es determinar la función que el dramaturgo le atribuye al teatro al interior de la sociedad, pues será fundamental para comprender la tarea y responsabilidad adjudicada al lector/espectador de la obra, quien paradójicamente tomará un lugar protagónico en la ejecución del ejercicio dramático/teatral.

1. Marco Teórico

Tanto la obra teatral como la obra dramática son entidades esencialmente diferentes. Si bien el texto dramático posee algunas características que lo hacen ser semejante a la obra teatral y que conllevan su posibilidad de ser representado en un escenario, ambas concepciones poseen una naturaleza propia que las singulariza.

La perspectiva teórica de análisis dramático que sostiene este informe, se sustenta a partir de las definiciones y precisiones respecto a las nociones de obra dramática y obra teatral dadas por Juan Villegas en su *Nueva interpretación y análisis del texto dramático* y Manfred Pfister en su estudio *The Theory and Analysis of Drama*. Del primero, recogeremos la estricta vinculación del texto dramático a la literatura, comprendiéndolo como género literario, pues para Villegas el texto dramático debe ser entendido inherentemente como una construcción ficcional constituida por un lenguaje que produce sus propios contenidos, es decir, como literatura y “como tal debe ser leído e interpretado, en cuanto a lo que es y como un fin en sí” (Villegas, p.6), a diferencia de la obra teatral que al ser estudiada deben considerarse otros vehículos signícos que intervienen en su representación y que la configuran como espectáculo (tales como las luces, el escenario, los actores, la dicción, etc.). Por otro lado, Pfister entrega una perspectiva que sin desconocer la anterior distinción entre la dimensión textual de la obra dramática y la espectacular de la obra teatral, pone énfasis en su especificidad dada por su dimensión modal aristotélica, al tiempo que repara en que el texto permanece históricamente de manera estable, a diferencia de los componentes de la puesta en escena que son variables.

En esta línea, Villegas toma elementos del estructuralismo para plantear dos ideas centrales que nos servirán de apoyo teórico en nuestro análisis: la primera está en relación con lo mencionado anteriormente con respecto al carácter literario del texto dramático. Como mencionamos, Villegas plantea que todo texto dramático es también un texto literario, sin embargo deja en claro que es necesario estudiarlo estrictamente desde su *dramaticidad*, es decir, desde los elementos que lo especifican en relación a los otros géneros literarios y que constituyen su potencialidad de ser representado. Por otro lado, la segunda idea refuerza la comprensión del texto dramático como productor de sentido, ya que “el entendimiento de la estructura del mundo dramático permite aprehender la imagen de mundo, la que a su vez lleva a caracterizar la ideología que sustenta el texto”. (Villegas, p.10). Esta imagen de mundo de la que habla Villegas es una perspectiva autorial que se materializa en la obra y que el receptor interpreta de acuerdo a sus propios códigos culturales.

Basándose en la distinción de Roman Ingarden entre textualidad primaria y secundaria⁴, Villegas plantea que una de las formas más características de mostrar esta perspectiva autorial en los textos dramáticos, es a través del lenguaje acotacional o bien “discurso del hablante dramático básico o discurso del dramaturgo ficticio” (Villegas p.13). Este discurso tiene la función de ampliar la información de la ficción complementando los diálogos dramáticos y permitiendo al lector/espectador visualizar un mundo. Villegas afirma que según la perspectiva de mundo que entrega este hablante es posible dar cuenta de un aspecto ideológico que subyace a la obra.

⁴ M. Pfister también toma la terminología de Ingarden para dar cuenta de la distinción entre texto primario y secundario. Mientras que el primero es el discurso dialógico o monológico enunciado por las figuras dramáticas, el segundo lo constituyen las indicaciones escénicas y hacia los actores, tales como *Dramatis personae*, divisiones de actos y escenas, entrada y salida de personajes, etc.

Hecha esta primera y fundamental distinción, procederemos al abordaje teórico de la problemática esencial que estudiaremos en *Neva*: la relación entre teatro y vida a partir de la diferencia fundamental entre realizar una acción y re-presentarla, considerando la repercusión y el efecto de este actuar en la realidad.

La problematización de la acción da cuenta de la relación compleja y en permanente tensión de los espacios del teatro y la vida real, y será abordada en nuestro análisis desde el despliegue de la reflexividad, entendida como “Estructura subyacente a la obra dramática que evidencia su condición de artificio a través de estrategias pragmáticas –metadramáticas y metateatrales- en tanto el objeto de éstas son el drama mismo y su objetivo es el distanciamiento crítico reflexivo sobre los modos de producción de la ficción y de la realidad”⁵. Si la distancia que separa la ficción de la realidad se delimita espacialmente en la representación teatral, en el texto dramático este tipo de distancia no existe y es a través del ejercicio reflexivo de la obra dramática que es posible tensar los límites de ambos espacios. De esta manera, cuando la obra revela su propia construcción artificiosa a través de los componentes dramáticos y teatrales que la constituyen, permite un extrañamiento en el receptor que se traduce en el surgimiento de un instante en el que toma conciencia de este ejercicio y es capaz de participar de él, analizando su relación con la ficción que tiene en frente.

Si en la tradición teatral realista la verosimilitud definía la relación que lector/espectador establecía con la obra, en *Neva* esta verosimilitud no es más que un anzuelo, una forma de seducir al lector/espectador mostrándole una obra aparentemente tradicional, pero que sin embargo esconde una construcción (lenguaje, decorado, tiempo, espacio, etc.) que no hacen

⁵ Definición de reflexividad propuesta y acuñada en el Seminario de Grado *Texto y teatralidad en la dramaturgia contemporánea* (2014)

más que remitir a sí mismos, a su funcionamiento dentro de un universo autónomo y limitado. Este engaño pretende involucrar al destinatario, incomodándolo y suscitando en él una reflexión intelectual con respecto a la manera en que se produce la ficción dramática, ejercicio que le permite vincular indirectamente cómo ciertos discursos y prácticas constituyen los soportes de identidad en su realidad.

Los recursos que el dramaturgo utiliza para posibilitar este juego reflexivo, los entenderemos como “estrategias implícitas inscritas en el discurso dramático que producen y despliegan la reflexividad. Por ejemplo el juego de roles, la auto-referencialidad, referencias literarias, la parodia, la ironía, la obra dentro de la obra, etc.”⁶, mientras que las estrategias metateatrales serán entendidas como elementos que “enfatan la dimensión reflexiva de la obra desde el discurso dramático también, en tanto muestra la representación como juego mimético”⁷.

En *Neva* podemos identificar la presencia de juegos de roles, referencias literarias y a la vida real y auto-referencias. Todas estas estrategias serán abordadas desde la perspectiva teórica de R. Hornby, sin embargo el juego de roles será profundizado con el enfoque de Bruce Wilshire.

Para indagar en la problemática de la acción, consideraremos la perspectiva de Pfister, para quien una acción dramática es “una elección o decisión intencional de una figura dramática⁸ al interior de una situación dramática determinada” (Cfr. Pfister, p.199). Para

⁶ Definición de ‘Estrategias metadramáticas’ propuesta y acuñada en el Seminario de Grado “Texto y teatralidad en la dramaturgia contemporánea” (2014)

⁷ Definición de ‘Estrategias metateatrales’ propuesta y acuñada en el Seminario de Grado “Texto y teatralidad en la dramaturgia contemporánea” (2014)

⁸ M. Pfister utiliza el término ‘figura dramática’ para referirse a los personajes dramáticos y diferenciarlos de las personas en la vida real, enfatizando la diferencia ontológica entre ambos términos: “La connotación de la palabra figura dramática indica algo deliberadamente artificial, producido y construido por un propósito particular y evoca la impresión de funcionalidad en vez de autonomía individual” (Cfr. Pfister, p.161) En este

profundizar, utilizaremos también la consideración teórica de C. Menke en su ensayo *La actualidad de la tragedia: ensayo sobre juicio y representación*, donde establece que la diferencia entre realizar una acción y representarla radica en que la primera es *ejecutar* esta acción, mientras que la segunda es *mostrarla*, es decir, re-presentar en cierto sentido sería mostrar una acción, que por lo general es incompleta y aquello que se hace es visibilizar su forma, mas no necesariamente ejecutarla.

Por otro lado, Menke en el capítulo III de su ensayo que se titula *La tragedia de la representación*, analiza minuciosamente la actitud escéptica de Hamlet, que se traduce en una inhibición de su actuar que debe superarse con la obtención de certezas. Para Hamlet, el llanto del actor teatral que emerge en el medio de una representación, se erige como un signo de capacidad de acción (de la que él carece), pues

“la actuación del actor consiste en reaccionar llorando ante una escena representada y recitada por él mismo. Una reacción tal expresa normalmente qué significado tiene para un personaje un determinado acontecimiento o situación; por lo tanto, en un sentido más amplio expresa un conocimiento. Ahora bien, el actor actúa, llora, sin tenerlo. Pues la situación no tiene significado alguno para él.”(Menke, p.203-204)

Y esta capacidad de acción del actor teatral es trasladada por Hamlet a su propia realidad, así “la actuación teatral se convierte en el paradigma de la actuación” (Menke, p.205), interpretando la realidad en la que él habita como un lugar donde actuar es lo mismo que re-presentar en el teatro.

La distancia que separa el realizar una acción en la vida real y re-presentarla en el teatro, es fundamental para Menke y es donde radica la gran diferencia entre la praxis concreta y su re-presentación en la escena.

informe haremos uso de esta denominación, por considerársele más apropiada y en consonancia con el propósito de nuestro análisis.

Es este punto de la reflexión de Menke el que vincularemos con *Neva*, donde Olga Knipper se convertirá en el paradigma de la actriz dramática cuyas acciones se limitarán a la representación escénica, a diferencia del carácter auténtico de las acciones de Masha, que se orientarán hacia un fin concreto en la extra-escena.

Desde el inicio también podemos observar una dinámica representacional que se configura en base a juegos de roles realizados por las figuras dramáticas Olga, Aleko y Masha. En nuestro análisis entenderemos el concepto de *rol* como una función o papel que alguien o algo cumplen en alguna situación determinada⁹, ya sea al interior de la ficción, como en la realidad. Con respecto a esto, nos basaremos en la propuesta de Bruce Wilshire en *Role playing and identity: The limits of theatre as metaphore*, donde plantea su concepción del teatro como una ficción que es metáfora de la vida y que tiene la capacidad de dilucidar una serie de *esencias* que se aplican en la vida real. Para Wilshire, el teatro en sí mismo es una metáfora primaria, mientras que denomina ‘metáforas de segundo orden’ a “los conceptos teatrales incluidos en las experiencias ordinarias y el lenguaje y que son aplicables al mundo fuera de escena” (Cfr. Wilshire, p.245). Para el autor, la metáfora de segundo orden más común es el ‘rol’ y se encuentra estrechamente determinada por las nociones de ‘audiencia’ y de ‘guion’¹⁰, ya que por un lado un rol sólo puede llevarse a cabo si es interpretado como tal y por otro lado, aprender un rol es aprender una secuencia de respuestas esperadas. Cabe destacar que Wilshire plantea como un determinante central en la configuración del concepto de rol, el tiempo de duración de la representación –dentro y fuera de la ficción teatral– afirmando que un rol no puede ser tal si no está delimitado temporalmente. De este modo, los roles que se llevan a cabo en la realidad –fuera del

⁹ Definición Real Academia Española.

¹⁰ ‘Audiencia’ y ‘Guion’ (‘Audience’ y ‘Script’) también se encuentran incorporadas en lo que B. Wilshire denomina ‘metáforas teatrales de segundo orden’.

escenario— son más difíciles de delimitar que los roles desarrollados al interior de este plano ficticio, ya que un rol dentro de una obra no puede durar más que la representación de la trama misma, mientras que en la realidad se requiere que quien desempeñe determinado rol esté completamente involucrado en su papel, no obstante, además es fundamental que posea cierto grado de autocontrol y conciencia con respecto a la función que está representando.

Por otro lado, consideramos también el enfoque teórico de R. Hornby desarrollado en *Drama, Metadrama and Perception*, donde estudia minuciosamente el metadrama, que entiende como “drama sobre el drama; lo que ocurre cuando el asunto de una obra termina siendo drama en sí mismo” (Cfr. Hornby, p.31). Según Hornby el metadrama tiene un efecto de “incomodidad o dislocación de la percepción” (Cfr. Hornby, p.32) en el lector/espectador, lo cual genera una instancia en la que es capaz de disfrutar estéticamente la obra pero además “categorizar y medir (aquilatar) indirectamente la vida (Cfr. Hornby p.14). A partir de esto, establece que todas las obras dramáticas en cierto sentido son metadramáticas, pues todas refieren al ‘complejo drama-cultura’¹¹, sin embargo hay mecanismos que potencian especialmente este carácter metadramático, dentro de los cuales incluye al ‘Rol actuando dentro del rol’. Con respecto a esto, pone énfasis en la exploración en torno a la identidad y naturaleza humana que esta estrategia metadramática revela en las obras dramáticas. Para Hornby “cuando un dramaturgo pone en escena a una figura dramática que en sí misma se encuentra representando otro rol, está siempre la sugestión de que, irónicamente, el rol se encuentra más cercano a la interioridad verdadera del personaje,

¹¹ Para Hornby, el ‘complejo drama-cultura’ hace referencia al hecho que una obra dramática se relaciona siempre con otros sistemas de significados a través de los cuales los sujetos al interior de sus sociedades piensan y actúan. Es decir, una obra se relaciona con el drama como un todo, con la literatura como un todo, con el código lingüístico, vestuario con las convenciones artísticas, las ideologías políticas, las convenciones sociales y las creencias religiosas (Cfr. Hornby, p.19)

que la real personalidad de cada día” (Cfr. Hornby, p.67) generando un efecto de extrañamiento en el receptor que emana desde la individualidad de la figura dramática.

Otros mecanismos metadramáticos que estudiaremos de acuerdo a las propuestas teóricas de Hornby son las referencias literarias y a la vida real dentro de la obra. En este punto, el teórico resalta reiteradamente el hecho de que “el grado de distanciamiento metadramático es proporcional al grado de reconocimiento de la alusión” (Hornby, p.88) literaria o perteneciente a la realidad por el lector/espectador, por lo que si éste no es capaz de distinguir las referencias, no se produce el extrañamiento que posibilitaría su reflexión. Por el contrario, si son alusiones directas y conscientes a obras específicas y están acompañadas por un gran interés de parte del dramaturgo, causan incomodidad en el receptor y permiten asociar la obra que tienen en frente con otra obra literaria conocida por el lector/espectador. En *Neva* analizaremos estos mecanismos a partir de la relación de la obra dramática con otras obras literarias como *El Jardín de los cerezos*, de A. Chéjov y el cuento *Tres Rosas Amarillas*, del norteamericano Raymond Carver.

Siguiendo a Hornby, en este punto cabe destacar que la relación de *Neva* con la obra de Chéjov está dada en términos de ‘cita’¹², pues permanentemente hay citas directas de *El jardín de los cerezos*, ya que el ensayo de esta obra es el motivo que reúne a Olga, Masha y Aleko en la sala de teatro. Por otro lado, el cuento de R. Carver es parodiado¹³ cuando se re-presenta la muerte de A. Chéjov, esposo de Olga Knipper. Esta recreación es esencial en la obra, pues articula todas las demás dinámicas de intercambio de roles que desarrollan las

¹² "Debo considerar cuatro tipos de referencias literarias directas y conscientes que son metadramáticas: cita, alegoría, parodia y adaptación” (Cfr. Hornby, p.90)

¹³ Hornby menciona dos niveles en que actúa la parodia: cuando funciona de manera generalizada “cuando se ridiculiza una situación, arquetipo, personaje, discurso o acción” (Cfr. Hornby, p.93) y otra más específica “cuando se relaciona con obras recientes o próximas que están en la conciencia de los personajes” (Cfr. Hornby, p.93)

figuras dramáticas. Adquiere su carácter paródico por la ridiculización que se hace de la narración de R. Carver. En ambos casos, la reflexividad opera permitiendo que el lector/espectador sea capaz de distinguir y comparar ambos referentes, para así interpretar y analizar el vínculo –y su intencionalidad– que hay entre ambas obras.

Finalmente, la estrategia que ocupará un lugar fundamental en nuestro análisis es la auto-referencialidad de la obra dramática. Según Hornby este mecanismo se encuentra operando al interior de una obra cuando “dirige su atención a ella misma como obra, como ficción imaginativa” (Cfr. Hornby, p.103) lo que contribuye a que el lector/espectador no se identifique con la ficción que tiene ante sí. Esta estrategia será especialmente relevante en nuestro análisis, tanto por la cantidad de veces que es utilizada en *Neva*, como por el fuerte efecto metadramático que produce, pues, como señala Hornby, el lector/espectador no necesita tener elementos anteriores a la obra misma para ser capaz de distinguirla, ya que con sólo con su recepción de la obra posee las facultades suficientes para comprender el mecanismo y permitir su efecto distanciador.

2. Contexto

En el capítulo anterior mencionamos que Juan Villegas propone que en el estudio de las estructuras de las obras dramáticas subyace una visión de mundo que, principalmente, se transmite a través del discurso acotacional enunciado por el hablante básico (que da cuenta de diferentes aspectos sobre los personajes o el espacio) y que también se manifiesta en otros constituyentes relevantes al interior de las obras, como la utilización del lenguaje. Este aspecto ideológico implica transmitir a un lector o espectador una perspectiva única y particular del mundo bajo los códigos culturales y estéticos propios del dramaturgo, los cuales se instalan en la obra dramática como una “propuesta de sentido unitario” (Villegas, p.18) ofrecida al lector/espectador para ser interpretada en su contexto particular. Y es que según Villegas (tomando como base el método interpretativo de los textos literarios dados por Lucien Goldmann¹⁴) a la hora de analizar textos dramáticos es esencial comprender el contexto particular del acto comunicativo que constituye la producción de obras dramáticas. Por ello, en este capítulo dedicaremos especial atención al hecho de que si bien cada obra dramática se constituye esencialmente como producto de la creatividad de un dramaturgo, no puede desconocer la incidencia de los acontecimientos ni tradiciones políticas, sociales y culturales en las que está inscrita, al tiempo que difícilmente puede ignorar los movimientos

¹⁴ Para Goldmann “toda gran obra literaria y poética es un producto social y no puede ser comprendida en su unidad sino a partir de la realidad histórica”(Cit. en Villegas, p.20), lo que es tomado por Villegas en su análisis del texto dramático, enfatizando que para Goldmann “el autor tiene la capacidad de plasmar en su obra lo que los otros integrantes de la sociedad viven inconscientemente” (Villegas, p.19), visión de la literatura que –considerando la distancia y matices correspondientes– hemos querido relacionar con lo mencionado por María de la Luz Hurtado en el prólogo al TOMO IV, de *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-210* con respecto a la finalidad de las obras dramáticas: “Su diferencia (con respecto a las ciencias sociales) es la síntesis poética, la cualidad metafórica o simbólica, la elaboración de lenguajes para capturar, expresar, atisbar, lo que está en la realidad pero que no ha sido aún revelado con esa penetración, justeza o cualidad anticipatoria” (Hurtado, p.11), proponiendo como un objetivo básico de la dramaturgia “representar el mundo” (Hurtado, p.11).

artísticos que condicionan su creación y que lo sitúan dentro de una tradición dramática y teatral perteneciente a un lugar y momento concreto, en el caso de Guillermo Calderón en el Chile de los 2000.

Contexto chileno: la Generación del 2000

En *Antología: un siglo de dramaturgia chilena 1910-2010*, María de La Luz Hurtado propone que en el período que abarca 1990-2000 la escena dramática teatral chilena está caracterizada principalmente por la emergencia de variadas autorías dramáticas, lo que constituye, a su juicio, “la tercera gran revolución teatral del siglo, al modificarse extendidamente los supuestos y metodologías que impusieran los teatros universitarios desde la década de 1940” (Hurtado, p.19). Esta revolución se manifiesta en la emergencia de nuevos paradigmas en el ámbito específicamente dramático/teatral que están en consonancia con los profundos cambios políticos y sociales que el país vive a partir del retorno a la democracia en los años 90’ y de la inclusión de Chile (desde finales de los 80’) al escenario mundial de la globalización. De estos cambios emergen nuevas propuestas autoriales que responden a necesidades individuales, pero también sociales, que se plasman en los ámbitos estructural y temático de las obras de estos dramaturgos.

Algunos de los cambios más significativos que Hurtado identifica en este período son: un crecimiento del público teatral desde finales de los 2000; “la familiaridad de las generaciones nacidas desde 1970 con las nuevas tecnologías y lenguajes virtuales y multimedia” (Hurtado, p.18); la “diversificación de identidades” (Hurtado, p.17) que se refiere a la heterogeneidad de los nuevos sujetos sociales que se manifiesta en la inclusión de diferentes temáticas como el género, las clases sociales, las razas, etc. Para ser tratadas

en las obras de forma individual o en conjunto; “las crisis en los idearios, quedando desacreditados los grandes relatos que habían sostenido filosofías, credos, políticas y visiones de mundo” (Hurtado, p.17); entre otros.

Una característica que destacaremos dentro de las propuestas por Hurtado y que es mencionada también por otras voces críticas (Soledad Lagos o Ludovica Paladini) es “la emergencia de subjetividades múltiples de cara a la memoria en tensión con el olvido” (Hurtado, p.15), fenómeno que surge en la década de los 90’ y que responde a la situación política de Chile luego de que en 1990 se diera fin a diecisiete años de dictadura militar. Este fenómeno es trabajado también por Paladini en su tesis doctoral *Teatro y memoria. Los desafíos de la dramaturgia chilena (1973-2006)*, donde analiza algunas obras dramáticas¹⁵ en su relación con la emergencia de dramaturgias chilenas que intentan dar cabida al problema de la memoria. La tesis de Paladini se sustenta en el hecho de que la post-dictadura chilena¹⁶ (concretada en el triunfo de los partidos políticos de centro-izquierda bajo el nombramiento de Patricio Aylwin como Presidente de la República en 1990), se empeñó por instalar cierta “voluntad de amnesia” (Paladini, p.11) caracterizada por una insistencia fingida –pero eficaz– en el diálogo y en la consecución de acuerdos que, de la mano del neoliberalismo, garantizaron la continuidad de políticas implantadas en tiempos de dictadura. Esta voluntad de amnesia “se define por una negación respecto al pasado que genera una pérdida del discurso, una carencia de palabras comunes para nombrar lo vivido” (Paladini, p.11) y genera la emergencia de intelectuales y artistas que deben enfrentarse a este fenómeno, buscando la manera de asimilar los acontecimientos

¹⁵ *Tres Marías y una Rosa* de David Benavente y el T.I.T, *Hechos consumados* de Juan Radrigán, *Historia de la sangre* del Teatro la Memoria, *La pequeña historia de Chile* de M. Antonio de la Parra, *El Thriller de Antígona y Hnos* de Ana López Montaner, *Diciembre* de Guillermo Calderón.

¹⁶Paladini resalta el hecho de que en el discurso intelectual chileno se prefiera hablar del término ‘post-dictadura’ en vez de ‘redemocratización’ (como en el caso argentino), apoyando su tesis de la continuidad política y económica del régimen dictatorial durante los años que siguieron al retorno a la democracia.

vivididos –y callados– e integrarlos en sus reflexiones y producciones artísticas, configurando así “poéticas de la memoria” (Paladini, p.17) que surgen en Chile desde el momento inmediato al golpe de estado (1973) y se mantienen hasta la actualidad.

Por otro lado, Hurtado señala que no se pueden concebir las producciones de este período de manera homogénea, estableciendo diferencias significativas entre las dramaturgias de comienzos de este período (desde finales de la década de los 80’ y gran parte de los 90’) y las dramaturgias que se elaboran a partir de los 2000. El primer período configura la base de la renovación en el ejercicio dramático/teatral y se caracteriza por la incorporación de elementos populares como el lenguaje circense y el teatro de calle¹⁷ y por la importancia que se le atribuye a la escena, siendo el texto un “trasfondo o soporte inicial” (Hurtado, p.21) desde donde emana la creatividad escénica, en una labor que deconstruye, mezcla e intercala textos y géneros literarios, con el fin de hacer surgir variadas y profundas sensibilidades a través del espectáculo y corporalidad de los actores. Para Stranger, en estas dramaturgias el texto se impone en el universo dramático/teatral sin importar su género original. Tampoco importa que la acción misma no se desarrolle mediante una lógica causal con el centro en una acción dramática única y rectora, lo que interesa del texto es su gran potencialidad escénica “un texto que pida ser traído al espacio, hacerse cuerpo, material vivo de una escena” (Inés Margarita Stranger, p.76).

El segundo período se instala a partir de la década del 2000 y se singulariza, entre otras cosas, por la formación vinculada al mundo teatral de los dramaturgos, quienes provienen desde la actuación o desde áreas afines (como las humanidades o filosofía), lo que permite un abundante y variado trabajo teatral y posibilita las experiencias de *taller* que

¹⁷ Dentro de sus exponentes se encuentran el Gran Circo Teatro dirigido por Andrés Pérez y el Teatro del Silencio, dirigido por Mauricio Celedón.

caracterizan a las creaciones de este período. Según señala Hurtado, tomando textos de autor los grupos de teatro elaboran montajes y propuestas propias que se generan en un diálogo permanente entre texto, escenario y compañía teatral, en un ejercicio teatral e intelectual intenso donde el cuestionamiento al texto, a las convenciones de la representación y al ejercicio teatral como tal, son los grandes ejes rectores. Cobra relevancia en estas dramaturgias la vinculación con la tradición literaria occidental, sustento fundamental para el ejercicio dramático que, a partir de estos relatos, despliega su creatividad y autoría particular. Cabe destacar también que en estas dramaturgias el espacio teatral adquiere gran importancia, pues porta un valor simbólico relevante que lo aleja de una función meramente práctica, involucrando intelectualmente al espectador en la tarea de interpretación y asignación de sentido a lo leído/presenciado.

Guillermo Calderón

Habiendo mencionado generalidades que se perciben en las dramaturgias posteriores a la década del 2000, abordaremos el caso específico de Guillermo Calderón, quien comparte algunas de las características mencionadas anteriormente.

Guillermo Calderón nació el año 1971 en Chile. Creció en un período complejo de la historia contemporánea del país, pues durante su infancia y adolescencia vivió los momentos más duros de la dictadura militar. Egresó de Licenciatura en Artes con Mención en Actuación Teatral de la Universidad de Chile en 1993 y posteriormente realizó estudios de post-grado en el extranjero, principalmente las ciudades de Nueva York y California.

Marcela Sáiz en su tesis de magíster *El teatro político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas*, elabora un prolijo y lúcido análisis de las

características en común que poseen las obras de Guillermo Calderón, conformando una poética autorial que nos provee gran material que singulariza su obra.

Entre los elementos que configuran esta poética particular y que se encuentran en relación con lo mencionado por Hurtado con respecto a la 'Generación del 2000', podemos mencionar en primer lugar la emergencia de una dramaturgia con voz propia cuya característica principal, a nuestro juicio, es la importancia que se le adjudica al texto dramático, lo que se evidencia, por una parte, en el hecho de que todos los signos escénicos de la puesta en escena funcionan anclados del sustento textual de la obra. Esto se manifiesta en la abundancia de ideas que sustentan el discurso de las figuras dramáticas y en la utilización soberbia del lenguaje que se despliega desde el texto, pero también en la vinculación con la tradición literaria occidental. *Neva*, por ejemplo, recurre a las obras de A. Chéjov y al cuento *Tres rosas amarillas* de R. Carver; mientras que *Beben* se estructura en base al cuento *Terremoto en Chile* de Heinrich von Kleist. Ambas obras se sustentan en dramaturgias europeas previas desde las cuales emerge una textualidad propia que se plantea interrogantes intelectuales profundas con respecto a sus referentes. En el caso de *Neva* se cuestiona permanentemente la tradición teatral realista donde se instalan las obras de Chéjov, lo cual articula la problematización central en torno al estatuto del teatro en la sociedad y la manera en que se entiende la actividad dramática.

Así mismo, este cuestionamiento a las convenciones dramáticas y teatrales abarca también el espacio de la representación, que en sus obras se encuentra siempre potenciando la dimensión comunicativa y reflexiva de la obra dramática que adquiere su densidad en el texto escrito, soporte de los demás signos escénicos que contribuyen en la interpelación al lector/espectador a tomar parte activa en la interpretación de lo leído/presenciado, desplazando de esta manera, la finalidad aristotélica de generar una identificación del

lector/espectador con lo que tiene en frente y remplazándola por una búsqueda de reflexión crítica.

Por otro lado, su formación de actor y trabajo de docencia en el ámbito teatral le permiten estar en una exploración constante y creativa de diversas formas de trabajo en grupo, lo que se evidencia en el trabajo de dirección de sus obras y en algunos aspectos particulares: en *Neva*, por ejemplo, se modifican los elementos de la obra de acuerdo a necesidades que espontáneamente surgen a lo largo de los ensayos, constituyéndose con la colaboración de los actores que conforman la compañía “Teatro en el Blanco”. Esto sucede en diferente medida en *Diciembre* y *Villa+ Discurso*, donde las figuras dramáticas conservan los nombres de los actores que los representan.

La tensión memoria/olvido que recorre abundantes dramaturgias de este período, no deja exento a Guillermo Calderón en su poética dramaturgica. Según Sáiz en Calderón

“la Memoria será un procedimiento por medio del cual el dramaturgo va instalando, de forma fragmentaria, retazos de los imaginarios sociales¹⁸ instituidos a través de las obras, y la Imaginación le permitirá contradecirlos para configurar una redescipción problematizada de la historia reciente de Chile ligada al imaginario de la izquierda” (Sáiz, p.86)

Esto, a raíz de la imposibilidad de dar sentido a los acontecimientos del pasado dictatorial que, como hemos visto anteriormente, han sido ignorados deliberadamente por las autoridades políticas de la post-dictadura “contribuyendo, de este modo, desde el discurso público, a una cultura del olvido más que a una cultura de la memoria” (Lagos, 13). En esta línea, veremos que Calderón resuelve esta tensión, principalmente, mediante dos estrategias: en primer lugar, indirectamente a través de un tratamiento propio y singular de

¹⁸ Sáiz habla de ‘Imaginarios sociales’ como espacios donde “se enmarcan las memorias de los dolores colectivos, los errores de la izquierda, las razones de su fracaso y sus deudas históricas” (Sáiz, p.85). Estos espacios en la poética de Guillermo Calderón “serán tensionados con imaginaciones de diferentes tipos (...) que incluyan las voces de los sujetos sociales que han sido silenciados parcial o completamente, y sin los cuales no se puede avanzar hacia una restitución de la conciencia crítica frente a nuestra propia historia” (Sáiz, p.85).

los relatos históricos que configuran su realidad, lo que es evidente en *Villa + Discurso*, donde, en palabras del propio Calderón “es un discurso de despedida que hace la presidenta al dejar el poder. Y en ese discurso obviamente dice todas las cosas que a mí me hubiera gustado que ella dijera, pero no lo iba a hacer, entonces las escribí yo”¹⁹ (Calderón, 2013) o en *Diciembre* obra en que los protagonistas se encuentran en el medio de un conflicto bélico que reúne a chilenos, peruanos, bolivianos y mapuches, y que dialoga con acontecimientos reales como La Guerra del Pacífico (1879), la dictadura militar y el conflicto en la Araucanía que es de antigua data pero que se mantiene hasta la actualidad. Por otra parte, Calderón trabaja directamente con la tensión memoria/olvido cuando también en *Villa + Discurso* el cómo recordar constituye el tema central, pues se presenta a tres mujeres que deben decidir qué hacer en la actualidad con Villa Grimaldi, ex centro clandestino de torturas en tiempos de la dictadura militar.

El mismo ejercicio se ve en *Neva*, donde los acontecimientos históricos son trabajados mediante juegos temporales en los que se muestra el Domingo Sangriento en 1905, pero también el fracaso de la Revolución y la Guerra Fría, lo que permite interpretar la Revolución Rusa y sus consecuencias históricas como un ejemplo paradigmático de violencia social aplicable a cualquier escenario en el mundo.

De allí, que la invitación de Guillermo Calderón sea a hacerse cargo y asumir una historia que no es gratuita, sino que se configura como un relato que constituye el presente y que se proyecta hacia el futuro, inscribiéndose en un escenario dramático caracterizado por la emergencia de múltiples subjetividades, donde la creatividad y densificación del universo

¹⁹ Entrevista a Guillermo Calderón (2013) para Radio Cooperativa.
<http://www.cooperativa.cl/noticias/cultura/teatro/dramaturgo-guillermo-calderon-mi-teatro-es-politico-porque-permite-participar-en-discusion/2013-04-12/123430.html>

textual funciona en pos de provocar al receptor, invitándolo a ser parte activa del proceso de construcción de sentido.

3. Análisis

1. **Tras bambalinas: el teatro *en, desde y como teatro*.**

Comenzaremos nuestro análisis considerando que la propuesta dramática de Guillermo Calderón en *Neva*, es una declaración en torno al estatuto y rol de los artistas y, específicamente, del teatro, en su relación con la realidad. En esta línea, destacaremos especialmente la reflexión en torno a cómo el teatro –como práctica e institución social– es problematizado a partir de los discursos y las prácticas individuales de las figuras dramáticas que componen *Neva*. Estos diferentes discursos interactúan a lo largo de toda la obra, tensionándose y articulando la gran interrogante que la envuelve: la validez de hacer teatro y su capacidad representativa, en tiempos de crisis y violencia política. Para ahondar en esta problemática, en primera instancia, es imprescindible que abordemos la naturaleza metadramática que singulariza su constitución.

Muchos elementos presentes en *Neva* convergen en una reflexión constante en torno al modo en que se produce la ficción dramática. De acuerdo a esto, analizaremos el funcionamiento de diversos elementos que constituyen la naturaleza artística –literaria, dramática y teatral– de la obra, con el fin de revelar su propia condición de artificio y así acceder a la propuesta autorial que subyace a toda obra. En esta línea, el papel del lector/espectador es fundamental, pues se le atribuye una gran responsabilidad intelectual, ya que debe decodificar e interpretar el funcionamiento de los diversos mecanismos metadramáticos que se encuentran trabajando al interior de la obra dramática. En la medida que el lector/espectador es, al mismo tiempo, cómplice y víctima de la manipulación

creativa e intelectual que el dramaturgo realiza de los materiales que constituyen su obra, la reflexividad puede cumplir su propósito: distanciar al lector/espectador de lo que tiene frente a él. Y así, desde un lugar seguro, alejado de toda distracción, ser capaz de evaluar críticamente lo leído/presenciado, cuestionando la construcción de su propia realidad.

Como hemos mencionado en el primer capítulo, las estrategias metadramáticas que abordaremos en nuestro análisis son: el juego de roles, las referencias literarias y a la vida real y, la más reveladora de todas, la auto-referencialidad. Si bien algunas estrategias se tornan más relevantes que otras (lo que, siguiendo a Hornby, está dado en gran medida por el grado de reconocimiento que el lector/espectador tenga de ellas), en ningún caso podemos aventurarnos a considerarlas de manera autónoma. Por el contrario, las estrategias metadramáticas cumplen su función sólo si son consideradas en conjunto, como una gran totalidad trabajando al interior la obra, ya que si bien todas funcionan de diferentes maneras, todas convergen en el mismo efecto: el distanciamiento crítico del lector/espectador.

Estas estrategias funcionarán en *Neva* en pos de mostrar una reflexión sobre el estatuto del teatro que se desarrolla *en* el lugar del teatro, es decir, en el escenario teatral (en cuanto lugar de la representación); *desde* el despliegue de los elementos dramáticos y escénicos que lo constituyen; y –sobre todo– *como* teatro, esto es, utilizando sus propios mecanismos de constitución para hacer referencia a sí mismo, haciendo así evidente su naturaleza ficticia a los ojos de los espectadores.

2. El llanto de Olga Knipper

Si nuestra relación con *Neva* se encuentra dada desde su dimensión exclusivamente dramática, es decir, si nos enfrentamos al texto dramático como lectores, podremos observar que ya en el *Dramatis personae*²⁰ se entrega información relevante para comprender la obra a partir de sus figuras: Masha y Aleko son caracterizados como actores de 36 y 30 años, respectivamente, mientras que Olga Knipper, además de ser actriz se presenta como “la viuda de Chéjov”, también de 36 años. Además, si se posee algún conocimiento sobre literatura rusa, no será difícil traer a la memoria que Antón Pávlovich Chéjov es un escritor ruso de finales del siglo XIX y comienzos del XX, cuyas obras de carácter realista que fueron representadas en el ‘Teatro de Arte de Moscú’ (bajo la dirección de Constantin Stanislavski) gozaron de gran fama para el escenario ruso de la época, inscribiéndose así como un referente clásico en la dramaturgia rusa y universal hasta la actualidad.

La figura de Olga está presente a lo largo de toda la obra y desempeña el rol de una gran actriz que con el paso de los años ha visto aumentada su fama por la calidad de su trabajo actoral, pero que al encontrarse en el ensayo de *El jardín de los cerezos* en un teatro de San Petersburgo, cae en una profunda crisis personal gatillada porque se ha dado cuenta que es incapaz de sentir, lo que para ella es una condición esencial para su actuar dramático. La imperiosa necesidad de ‘volver a sentir’ que manifiesta la figura dramática en *Neva*, es reveladora, pues es el punto de partida que configura la condición exclusivamente dramática/teatral que la determina.

²⁰ “Suma de todas las figuras que aparecen en una obra” (Cfr. Pfister. p.164)

Esta condición exclusivamente dramática/teatral de Olga, hace referencia al hecho de que tanto su construcción y características como personaje dramático –y literario– como su despliegue y actuación teatral, están determinados únicamente por el carácter teatral que el dramaturgo le atribuye, en pos de resolver el conflicto central de la obra: la relación teatro/vida y el conflicto de re-presentar ante una sociedad en crisis, lo que se concreta en la reflexión sobre la validez del *hacer* y sus efectos tanto al interior del teatro, como en la realidad.

Para explicar mejor este punto, recurriremos a Pirandello y su emblemática obra *Seis personajes en busca de autor*. Si bien en *Neva* no hay una referencia directa a esta obra²¹, es evidente que dialoga con ella. Con el fin de no extendernos demasiado, bastará con mencionar que en *Seis personajes en busca de autor* es posible identificar básicamente dos niveles ficcionales trabajando simultáneamente: en primer lugar uno conformado por personajes pertenecientes al mundo del teatro (actores, director y otros); y en segundo lugar el nivel de los ‘personajes de la futura comedia’ (como son presentados en el *Dramatis personae*). Entre ellos, a su vez, se puede hacer una subdivisión por su grado de construcción, así por un lado podemos agrupar al padre, la hijastra, la madre y el hijo; y por el otro al muchacho y a la niña. Lo central aquí es el lugar que corresponde a la figura de Madame Paz. Su construcción es singular con respecto a las demás figuras dramáticas y esta peculiaridad radica en su naturaleza estrictamente dramática/teatral. Si recordamos su

²¹ Siguiendo a Hornby, hay muchas formas en que una obra dramática puede referir a otras obras literarias, sin embargo en algunos casos hay una intencionalidad directa del dramaturgo de extrañar al lector/espectador, mientras que en otros casos las referencias literarias por pertenecer al ‘complejo drama/cultura’, en el que está inserta la obra, sin embargo la audiencia no está necesariamente consciente de ellas y el dramaturgo sólo se alimenta de ellas por estar inscrito en este complejo drama/cultura. Este es el caso de la referencia pirandelliana en *Neva*.

aparición en escena²², hallaremos que ingresa físicamente por las salidas del escenario (y no de la sala de teatro, a diferencia de todas las demás figuras) y que responde a una llamada teatral, es decir, a una evocación que emerge de una prolija preparación escénica de un momento trascendental de los acontecimientos dramatizados por los personajes. Al mismo tiempo su caracterización física es profundamente artificiosa (acento extranjero, maquillaje y vestuario extravagantes) y es la única figura que en la obra posee un nombre propio. Así, Madame Paz posee una autonomía dada por su condición de figura dramática anclada al presente teatral, es decir, es sólo en la realización de esta escena donde adquiere su consistencia.

Estas características las podemos ver también en Olga Knipper, cuya construcción, al igual que la de Madame Paz, potencia su carácter exclusivamente dramático/teatral que estará permanentemente haciendo notar el carácter artificial y engañoso del teatro que radica en su capacidad de re-presentar como única manera de *hacer*. Este re-presentar dramático/teatral en *Neva*, se muestra insuficiente, pues el teatro como institución social y los elementos que lo constituyen, no poseen ninguna capacidad de influir en la realidad, manteniéndose al margen de la violencia y crisis externas.

Para explicar y profundizar en este punto, consideraremos la interpretación de Christoph Menke a propósito del análisis de *Hamlet*. En su ensayo, Menke estudia exhaustivamente el conflicto de carácter epistemológico que perturba a Hamlet –impidiéndole hacer caso de las

²² “Padre: Sí, señor; porque quizá preparándole bien la escena, ¡quién sabe si no vendrá ella, atraída por los objetos de su tienda! (*Señala una puerta del fondo del decorado.*) ¡Miren! ¡Miren! (*se abre la puerta, y aparece Madame Paz, tipo de alcahueta, gruesa, con una pomposa peluca de lana de color zanahoria y una rosa flamante, al estilo de las bailarinas españolas. Muy pintada, viste con rebuscada elegancia, de rojo chillón, y lleva una cadena a la cintura, de la que cuelga un par de tijeras. En una mano un abanico de plumas. En la otra, un cigarrillo encendido. Ante la aparición, el director y los actores huyen del escenario a la sala con un grito de espanto. La hijastra, en cambio acude a Madame Paz, sumisa, como ante su dueña.*)
Hijastra: ¡Ya está aquí! ¡Ya está aquí!” (Pirandello, p.83)

palabras del espectro que le exige tomar venganza por el secreto fratricidio cometido por su tío Claudio– y a partir de esto, reflexiona en torno a la famosa escena en que un actor invitado a Elsinore dramatiza –a petición de Hamlet– un parlamento sobre el dolor de Hécuba por la muerte de Príamo. El actor llora (Acto II, ii) y este llanto es fundamental en la reflexión que Hamlet realiza en torno a la capacidad de actuar.

En el monólogo de Hamlet que sigue inmediatamente a este momento²³ (Acto II, ii), Menke concluye que la figura del actor se convierte para él en un ejemplo de las capacidades de decidir y actuar que le faltan. Pues, mientras Hamlet no es capaz de vengar la muerte sentida de su padre, el actor sí es capaz de hacerlo en el ámbito teatral, incluso cuando lo que está actuando no signifique nada para él.

La analogía (representación teatral -realidad) que realiza Hamlet es el resultado de considerar el llanto del actor como la concreción de un *hacer*. Capacidad de acción de la que él carece. De este modo, el llanto del actor no es considerado una reacción espontánea, sino que es consecuencia de una decisión consciente y lúcida de un sujeto con capacidad de acción.

A partir de la experiencia con el actor teatral Hamlet confirma la duda que lo obsesionaba desde el inicio: “se trata de la sospecha de vivir en un mundo de apariencias (...) No se puede saber si los motivos y si las interpretaciones que alguien expresa con su comportamiento son verdaderas” (Menke, p.207). Si el llanto del actor no tiene un fundamento real y es sólo la consecuencia de un ejercicio consciente (a través del cual es capaz de expresar físicamente emociones inexistentes en su interior), cualquier sujeto –

²³ “HAMLET: Por fin estoy solo. ¡Oh, que miserable y qué bellaco soy! ¿No es monstruoso que este actor sólo con una fábula, con una pasión fingida, pueda a su antojo arrebatar así su espíritu, que se palidezca su rostro, que broten lágrimas de sus ojos, se altere su semblante, se le quiebre la voz y todo su ser se adapte a la situación que él imagina? ¡Y todo por nada! ¡Por Hécuba! ¿Qué es Hécuba para él o él para Hécuba para que así llore por ella? ¿Qué haría él si tuviese los motivos de dolor que yo tengo? (...) (Hamlet, p.50)

dentro o fuera del teatro— que tenga esta capacidad de acción puede estar funcionando bajo el mismo móvil: la simulación. En síntesis, todo acto puede tener como sustento el engaño. La figura del actor teatral y su capacidad de acción concretada en un llanto inmotivado, es el elemento central que *Neva* recrea del drama shakespereano. Entonces, así como el llanto infundado del actor en *Hamlet* se configura como *el* signo de capacidad de acción teatral — que deviene en simulación y re-presentación—, en *Neva* el llanto de Olga es también *el* elemento que determina su función exclusivamente dramática/teatral, y con ello, el engaño que envuelve el teatro.

De esta manera, Olga se constituye en *Neva* como el paradigma de la actriz dramática, cuya función analizaremos a partir de la forma en que se relaciona con las demás figuras de la obra. Ya hemos establecido que en *Neva* la problemática de la acción y sus consecuencias en la vida real es central. Por ello destacamos principalmente la insistencia en el *hablar* dramático y el llanto de Olga, pues ambos elementos son los que posibilitan el *hacer* dramático propio de una figura dramática/teatral.

Si el llanto inmotivado se configura como signo paradigmático de la capacidad de acción, atribuyéndosele un carácter teatral por excelencia, la acción verbal se constituye como su par a nivel dramático, ya que en la obra dramática cualquier acción teatral tiene su sustento, mayoritariamente, en la acción verbal que la sostiene. En *Neva* la relevancia de la palabra hablada por las figuras dramáticas es un elemento central, densificándose su naturaleza dramática y desplazando el protagonismo de los elementos que constituyen su construcción espectacular (como la presencia de didascalias o indicaciones escénicas muy elaboradas). Específicamente con respecto a Olga destacamos que se encuentre permanentemente instando situaciones de diálogo entre las figuras en escena; a veces invitando a conversar sobre acontecimientos que desconoce (que están en relación con el momento de la ficción)

y otras veces, invitando a participar en juegos de roles, donde lo fundamental es representar situaciones y diálogos ficticios (característica que refuerza su rol de actriz teatral al interior de la obra). En ambos casos, el habla de las figuras adquiere un lugar central.

Recordemos que ya desde Aristóteles –en el modo directo y representativo que caracteriza al género dramático– se atribuye gran importancia al habla de las figuras al interior de las obras, ya que éstas descansan en la función apelativa que permite que se constituyan como tales. Pfister, por su parte, afirma que “las acciones y eventos sólo ocurren en las obras dramáticas como variantes de la palabra hablada” (Cfr. Pfister, p16)

Ahora bien, Olga no es la única figura en *Neva* que se encuentra representando el rol de un actor/actriz y que además verifica su existencia dramática en el uso de la palabra. Masha y Aleko también son actores, se encuentran junto a Olga en la sala de ensayos y además toman parte en la invitación a la actuación –teatral– ofrecida por ella. Sin embargo, hay una característica esencial que refuerza su condición exclusivamente dramática/teatral y que la distancia de las demás figuras: su llanto.

Olga llora en numerosas ocasiones a lo largo de la obra, sin embargo, este llanto sólo demuestra una gran capacidad actoral, lo que se puede evidenciar en la relación que establece entre sentir y actuar. En su monólogo inicial manifiesta gran angustia por su incapacidad de sentir, que, supuestamente, le imposibilita actuar. No obstante, Olga no sólo actúa dramática y teatralmente durante toda la obra a través de los juegos de roles, sino que además es admirada por ello. La explicación de esto es que, contrariamente a lo ella que piensa, su llanto puede emerger sin ningún tipo de motivación, es decir, Olga realmente no necesita sentir para poder actuar. Su llanto es el signo más evidente de su capacidad de actuar. De su *hacer* dramático/teatral. Es el signo del manejo voluntario y a su antojo de sus emociones internas. Es por ello que durante toda la obra Olga juega a llorar, instando a las

demás figuras dramáticas a revivir e inventar situaciones (juegos de roles) que permitan un resurgir de sus sentimientos, permitiendo que su llanto aflore. En los momentos en que esto sucede (surgimiento del llanto) su talento actoral es admirado por ellos. De allí que Olga sea una gran actriz y que su mayor miedo sea perder para siempre su capacidad de sentir, que en realidad es su capacidad de llorar; pues si no hay llanto, no hay actuación.

Como ejemplos de esto, podemos citar la representación de la muerte de su ex esposo, A. Chéjov o la insistencia en generar algún tipo de vínculo emocional con la figura de Aleko, lo que vemos en el momento inmediatamente posterior a la falsa declaración amorosa de él:

“ALEKO: es un monólogo que estoy ensayando basado en Dostoievski. ¿Le gustó?

MASHA: ¡Aleko!

OLGA: ¿No me ama? (*Olga llora*)

ALEKO: No. (*Consolándola*) Olga, Olga, cualquiera se enamoraría de usted.

OLGA: ¿Estaba actuando?

ALEKO: Sí.

OLGA: No actúe nunca más, por favor (*Olga pasa bruscamente del llanto a la risa*)

MASHA: (*Sorprendida*) Olga, usted es muy buena actriz” (Calderón p.20)

Así, el llanto inmotivado o la actuación inmotivada de Olga, sólo puede ser entendido como *simulación*, es decir, como un ejercicio consciente a través del cual la figura externaliza algo que en su interior no siente. Esto es central, ya que fundamenta la idea de que en *Neva* el actuar teatral sea signo de falsedad y simulación. Este planteamiento que recorre la obra progresivamente queda en evidencia con el decidor monólogo final de Masha, en el que, a modo de rebeldía, declara su toma de conciencia en torno al carácter artificioso del teatro, para el que ya sólo la simulación es posible.

Por otro lado, el llanto inmotivado de Olga también es fundamental porque es la característica central que la define estrictamente como actriz, lo que la diferencia de las demás figuras:

“Lo más importante de mi vida es el teatro y actuar. Y ser yo misma cada vez que me visto como si fuera otra. Y despreciar la fama y a los que me quieren. (...) Y despreciarme a mí misma maquillándome pegada al espejo. Y despreciarme cuando me pongo un vestuario y me aprieta porque estoy gorda. (...) Me halaga que digan que soy perfecta para el rol. Y no me gusta fallar. Que me quieran, eso me gusta, eso es lo que a veces me hace ser un poco feliz”
(Calderón, p.11-12)

Como hemos dicho, los juegos de roles propuestos por Olga se convierten en estrategias que estimulan sus emociones internas y que posibilitan la actuación teatral. El juego de roles más recurrente y más importante en *Neva*, es el que se desarrolla en torno a la representación de la muerte de A. Chéjov. En esta situación Olga recurre a la muerte de su marido como una situación dolorosa que ha marcado su vida y que en la actualidad es incapaz de recordar. Lo que refuerza su condición de figura estrictamente dramática y literaria, es el hecho de que la referencia que se hace en este momento no alude sólo a la vida real, es decir, no a Olga como personaje historiográfico, sino que se refiere, en mayor medida, a Olga en tanto personaje literario protagonista del cuento *Tres rosas amarillas* del norteamericano Raymond Carver.

En el cuento de R. Carver se ficcionalizan algunos acontecimientos ‘reales’ que sucedieron durante los últimos años del escritor ruso A. Chéjov y que antecedieron a su muerte por tuberculosis, la madrugada del día 2 de Julio de 1904. Un momento central del relato tiene lugar durante la madrugada de una noche de verano, cuando Olga Knipper, muy preocupada por el estado de salud de su esposo, manda a llamar al doctor Schwörer. El doctor, viendo que el escritor no tenía esperanzas de sobrevivir, llamó al servicio del hotel para que le trajeran una botella de champaña. Cuando hubieron abierto y probado la botella, el escritor murió. El cuento termina con Olga sola en una habitación de un hotel, haciéndose cargo del entierro de su esposo. Este pasaje es el que permanentemente se intenta revivir en *Neva*.

El lector/espectador podría pensar primeramente que el dramaturgo elige un hecho de la vida real para integrarlo a la ficción, sin embargo lo que en realidad está haciendo es recurrir a otra ficción previa, reduciendo la existencia de Olga exclusivamente a la realidad literaria y dramática, a diferencia de Masha, quien por sobre su condición de actriz teatral es una persona cuyas acciones inciden en la extra-escena.

La utilización del cuento de Carver potencia el efecto reflexivo de las referencias literarias, pues, según Hornby, si el lector/espectador es capaz de realizar esta relación, por un momento suspende su atención en la situación dramática leída/presenciada y reflexiona en torno a la relación entre ésta y su referente, en este caso, la relación entre Calderón y Carver que en *Neva* se fundamenta en su carácter paródico. Al respecto, como hemos mencionado en el primer capítulo, Hornby establece que la utilización paródica de la referencia literaria funciona especialmente cuando se ridiculiza una situación o personaje. Justamente esto sucede en *Neva*, pues si bien Olga Knipper fundamenta su existencia en este referente literario, su comportamiento es totalmente opuesto al de la Olga Knipper del cuento, transformando un pasaje trágico y doloroso en una situación dramática casi cómica. Esta transformación potencia, por un lado, el carácter artificioso de la figura y, por otro lado, la naturaleza reflexiva del procedimiento, ya que llama la atención inmediata del lector/espectador, instándolo a abstraerse de la obra y a pensar en la oposición de las situaciones mostradas por ambos escritores.

Olga es incapaz de recordar la escena que intenta recrear, por lo que recurre a la ayuda de Aleko y Masha, quienes, conocedores de la historia (que en realidad es el relato de Carver), complementan la narración:

“ALEKO: (*Como Chéjov delirando*). Me imagino una revolución. Un día después de las huelgas, el zar, el César ruso se va a ir a vivir al campo y nos quedamos huérfanos, y hay una guerra, tenemos tanta hambre que la gente

simple como yo tiene que comer carne humana. Hasta que un día 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.

MASHA: (*Todos retoman los personajes*) Olga pone una bolsa de hielo junto al pecho de Antón. Antón dice...no se pone hielo...

ALEKO: No se pone hielo en un corazón vacío, ich sterbe, me muero.

MASHA: Olga saca la bolsa del pecho de Antón. La ventana está abierta y se oye el canto de los pájaros. Olga abraza a Antón y lo besa dulcemente.

OLGA: ¡No, no! (*Lo abraza, lo besa y luego comienza a golpear a Aleko*)”
(Calderón, p.18)

Finalmente, el último elemento que mencionaremos con respecto al carácter exclusivamente dramático y teatral de Olga, tiene que ver con el espacio y los movimientos que realiza. Como ya hemos hecho mención, en *Neva* podemos distinguir dos espacios. Uno donde se encuentran las figuras y se desarrolla la situación dramática, la sala de ensayos de un teatro, y otro, extra-escénico, construido a partir del relato de las figuras dramáticas y que determina el momento de la ficción: día del Domingo Sangriento (9 de Enero de 1905) en San Petersburgo. En este punto es relevante destacar que el espacio extra-escénico se construye estrictamente a partir de la narración de las figuras de Aleko y Masha. Ambos conocen los dos espacios y es significativo que sólo Masha tenga contacto directo con el exterior. Olga, en cambio, no sólo habita únicamente el escenario teatral, sino que además desconoce absolutamente todos los acontecimientos que ocurren afuera:

“OLGA: ¿Qué día es hoy?

ALEKO: 9 de Enero de 1905, acuérdesse de esta fecha. Cuando venía al ensayo vi una marcha de trabajadores que terminó en matanza. Me da miedo que hayan matado a los demás actores de esta compañía. No sé si usted sabe, pero parece que va a haber una revolución en nuestra patria. Y yo no me llamo Sergei, mi nombre es Aleko.

(*Alguien entra*)

OLGA: ¿Quién es?

MASHA: Masha

ALEKO: ¡Masha!

OLGA: Masha, actúa

MASHA: ¿Qué? ” (Calderón, p.12-13)

Este habitar únicamente teatral de Olga se configura a partir de una idea fundamental: el escenario como espacio paradigmático de la representación teatral. No es gratuito que la figura dramática/teatral por excelencia habite únicamente un escenario teatral y que además la obra en su totalidad gire en torno a la idea del ‘ensayo’ previo a la actuación formal. Esta disposición autorial nos invita a reflexionar desde un primer momento en torno a la puesta en crisis de lo que significa hacer teatro, re-presentar una obra dramática. Esto es interesante, pues en su puesta en escena, genera la impresión en el espectador de estar acudiendo a una representación no preparada²⁴, carente de escenografía y decorado. Este ejercicio que pertenece a su dimensión espectacular, invita al espectador teatral a cuestionar directamente la construcción de la obra que está a punto de presenciar, lo que se potencia con el resto de estrategias metadramáticas y metateatrales.

Con respecto a la ignorancia absoluta de Olga de los acontecimientos que suceden en la extra-escena, destacamos por sobre todos los demás elementos, la autoconciencia que la figura tiene con respecto a su ignorancia, que no es más que la autoconciencia con respecto a su propio rol de actriz dramática al interior de una obra, lo que queda expuesto de manera magistral en el pasaje en que se alude al sacerdote Gapón:

“ALEKO: Yo quiero brindar por Gapón.

OLGA: Me encanta Gapón, es un actor tan sensual. (*Masha ríe*)

ALEKO: No, Olga, el padre Gapón, el sacerdote que organizó la marcha de los trabajadores hoy en la mañana.

²⁴ Nuevamente es natural el vínculo que se establece con *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello. Si bien como hemos mencionado anteriormente la referencia pirandelliana funciona en tanto se encuentra inscrita en el complejo drama cultura propuesto por Hornby (véase nota 20), es inevitable considerar el efecto que cierta disposición escénica produce en los espectadores:

“Los espectadores, al entrar en la sala, encontrarán el telón levantado y el escenario como durante de día, casi a oscuras y desierto, sin decorado puesto, de modo que reciban la impresión de que el espectáculo no ha sido preparado.” (Pirandello, p.51). Aquí el discurso del hablante básico –en terminología de Villegas– es suficiente y apunta directamente a resaltar la distancia y extrañamiento que debe generar las indicaciones escénicas en el lector/espectador. En *Neva*, en cambio, el discurso acotacional no es tan categórico en este sentido, por lo que su efecto dramático es menor, sin embargo en la puesta en escena es un elemento significativo.

OLGA: (*a Masha*) Te da risa, te da risa que yo no sepa quién es Gapón. Pero entonces riéte, pero riéte más fuerte, riéte fuerte, si te vas a reír de mí, riéte fuerte. Que todo San Petersburgo se entere de lo cretina y estúpida que es Olga Knipper, que no sabe quién es Gapón. (*Llorando*) Yo no tengo por qué saber quién es Gapón, ¿Por qué tengo que saber quién es Gapón? ¡Yo vengo llegando de Moscú!

ALEKO: Olga, siéntese, siéntese. Olga, el padre Gapón es el sacerdote que organizó la marcha de los trabajadores hoy en la mañana. (Calderón, p.32-33)

El llanto que emerge de las palabras de O. Knipper, cumple aquí la función de acentuar su constitución artificiosa en el preciso momento en que afirma su condición de personaje dramático/teatral mediante la declaración desesperada en torno a no tener por qué saber sobre la existencia del sacerdote Gapón, y con esto, de ninguno de los demás referentes de la extra-escena (tanto sujetos como Vyacheslav von Plehve, o situaciones como el mismo Domingo Sangriento) que se mencionan en *Neva*.

De allí que la imperiosa y permanente necesidad de llorar –en tanto actuar– de Olga Knipper, sea la manifestación de una autoconciencia de su función única y exclusivamente dramática/teatral. La autoconciencia de ser una figura que se encuentra *en* el teatro (sobre un escenario), exhibiéndose *desde* los elementos teatrales que constituyen su naturaleza, es decir, desde sus convenciones y prácticas, pero además *como* teatro, o sea, exhibiendo deliberadamente su naturaleza artificiosa.

3. La mala actriz

“MASHA: *Ahora comprendo, Kostya...lo importante es saber sufrir... (Olga y Aleko ríen) ¿Sigo?*

OLGA: Sí, sigue.

MASHA: *...sufrir. Aprende a llevar tu cruz y a creer...*

OLGA: Yo estoy intentando creer, pero me está resultando muy difícil...Aprende a llevar tu cruz...eso te digo yo: la de ser mala actriz (...)”
(Calderón, p.13)

Si hemos sostenido en el apartado anterior que la figura de Olga es el paradigma la actriz teatral, a Masha le corresponde el lugar contrario: la mala actriz.

Masha se incorpora a la situación dramática en el momento en que Olga se encuentra en medio de una conversación con Aleko en torno a la interrogante por la ausencia de los demás actores de la compañía de teatro. Desde aquel primer momento, O. Knipper, infructuosamente, intenta incorporarla a sus juegos de roles, sin embargo, por diferentes motivos, Masha no puede –ni quiere– participar de ellos. Muy por el contrario, su resistencia deviene en un enfrentamiento agonal entre ambas figuras, que se manifiesta en un sabotaje duro y constante que tiene su punto más álgido en el monólogo con el que se cierra la obra.

A diferencia de Olga Knipper, ni en el *Dramatis personae*, ni a lo largo de *Neva* se entrega mayor información sobre Masha que permita asociarla a algún referente. Masha es un apodo ruso muy común; bien podría asociarse a un personaje de alguna obra de Chéjov (*Las tres hermanas*, por ejemplo) o cualquiera del repertorio de obras rusas; o bien podría hacer referencia a alguna persona de la vida real (como también sucede con Olga Knipper). Esta imprecisión se encuentra en relación contraria a la información que se entrega de la figura de Olga Knipper. Como ya observamos, la información complementaria de Olga que proporciona el *Dramatis personae*, distrae al lector/espectador, orientándolo hacia una relación incompleta del personaje con su referente. En el caso de Masha sucede lo mismo,

pero en la dirección opuesta: si en un principio el lector/espectador instruido asoció la figura de Masha con la figura dramática de *Las tres hermanas*, a lo largo de la obra observará que la información que se entrega dista más de este referente que del personaje histórico de Masha Chéjova, hermana de Antón Chéjov²⁵.

El momento en que la referencia con Chéjova se vuelve más evidente, es durante uno de los tantos juegos de roles, cuando Olga pide a Masha que represente la escena en que Masha Chéjova se entera que A. Chéjov contraería matrimonio con ella (Olga). La singularidad de este episodio radica en que, por un lado, es el único juego de roles que Masha desarrolla íntegramente; y por otro, es también el único por el cual no es amonestada como ‘mala actriz’ por Olga:

“MASHA: Esa gorda, esa vieja, turnia, coja jorobada, Olga Knipper, mal vestida, títere descosido de Nemirovich-Danchenko y Stanislavski, gallina, pastora, sepulturera: La odio. Actriz facinerosa, cuando se para sobre el escenario sale olor a león. (...)

MASHA: ¿Sabes lo que quiero? Quiero que te cases con ella, que le escribas obras y que la conviertas en una diosa y que la mantengas lejos, en Moscú y que llores su ausencia. Y que tosas cada vez más, y que te des cuenta de que la que finalmente se quedó al lado tuyo fui yo, y que el sexo y sus cochinas que tú tanto querías no significaron nada. Y que un día te mueras, y que ella sufra, ahogada en culpa, y que engorde y que ya no pueda actuar. Yo me voy a quedar en esta casa y voy a dejar todo igual hasta que se convierta en un museo²⁶. Me voy a convertir en una gigante egoísta y tu jardín se va a secar²⁷. *Oh, mi querido, mi dulce, mi bello jardín... (...)*” (Calderón p. 25- 26)

²⁵ Masha Chéjova, fue la hermana más famosa del escritor ruso. Con ella compartió correspondencia hasta los días previos a su muerte, al tiempo que fue la pariente que más contribuyó en difundir y mantener la obra del escritor post- mortem.

²⁶ Referencia al personaje histórico de Masha Chéjova, quien posteriormente a la muerte del escritor, se convirtió en directora (1922 -1957) del Museo de Chéjov en Yalta, casa donde el escritor pasó los últimos años de su vida. Esta alusión a Masha Chéjova se potencia con la posterior mención de las clases que Masha Chéjova realizaba. (Calderón, p.27), lo que también es una referencia literaria a Masha de *Las tres hermanas*, del mismo A. Chéjov.

²⁷ Otra referencia literaria, que esta vez hace alusión a *El gigante egoísta*, de Oscar Wilde y que refuerza la condición reflexiva de *Neva*, en tanto el lector espectador al distinguirla reflexiona en el vínculo de ambas obras.

Esta cita es reveladora en relación a lo que hemos dicho hasta ahora, puesto que da cuenta de la autoconciencia que Masha tiene con respecto a su rol al interior de *Neva*: en un mismo parlamento al interior del juego de roles que pretende hacer referencia a la vida real, Masha cumple el rol de Chéjova ‘Yo me voy a quedar en esta casa y voy a dejar todo igual hasta que se convierta en un museo’; cumple el rol de Masha, actriz de un teatro en San Petersburgo cuando acusa a Olga Knipper de ser una ‘Actriz facinerosa’; y al mismo tiempo, cumple el rol de Masha, una figura dramática de la obra *Neva*. Sólo así es posible que haga referencia a la trama de la obra: ‘que ella (Olga) sufra, ahogada en culpa, y que engorde y que ya no pueda actuar’.²⁸ Estos tres roles se amalgaman en uno solo porque al igual que Olga (y la conciencia de su función estrictamente dramática/teatral), Masha posee la autoconciencia de ser una figura dramática al interior de una obra y exhibiendo esta autoconciencia potencia la artificialidad de la obra dramática que ella misma integra.

Este ejercicio auto-referencial, donde realidad y ficción se superponen permanentemente, insta al lector/espectador a pensar críticamente la construcción de la ficción que se despliega a través de las figuras dramáticas en escena. De esta manera, si por una parte, hemos atribuido a Olga la función y autoconciencia, de ser una figura estrictamente dramática/teatral; Masha, por su parte, marcará su diferencia en su vinculación autoconsciente con la extra-escena, y a partir de ello, con la realidad.

Un aspecto que refuerza este punto, es la función que R. Hornby atribuye al ‘Rol actuando dentro del rol’ en las obras dramáticas. Como hemos mencionado anteriormente, esta estrategia insinúa aspectos que podrían estar más cercanos a la verdadera interioridad de la figura, por lo que el vínculo de Masha (*Neva*) con Masha Chéjova cumple la función de

²⁸ Recordemos que Masha no se encontraba presente en escena en el momento que Olga Knipper hace esta confesión (monólogo inicial).

hacer más directa la relación que la figura dramática tiene con la realidad fuera de la ficción, lo que veremos intensificado en la relación que Masha (*Neva*) establece con las demás figuras dramáticas, específicamente con Olga Knipper, su antítesis.

Los espacios que determinan el problema central de *Neva* (teatro y vida real) están encarnados en las figuras dramáticas de Olga y Masha. Mientras que Olga es el paradigma de la actriz teatral, teniendo para sí todo *hacer* teatral, materializado en su actuación (llanto), Masha es incapaz de desvincular su actuar dramático de su *hacer*²⁹ y sus consecuencias en la realidad. De allí que no necesite indagar en su memoria para poder sentir (y actuar) como Olga Knipper, pues en la medida que Masha *hace* (en la extraescena) es capaz de sentir. Para ella, cualquier otra forma de sentir es sólo simulación.

Estas diferentes perspectivas se contraponen a lo largo de toda la obra, constituyendo una dinámica agonal en la que sus *haceres* se enfrentan permanentemente, sin convergencia posible:

ALEKO: Olga, ¿Le puedo hacer una pregunta técnica? Cuando Antón Chéjov murió...hace seis meses (...) Cuando Antón finalmente murió... ¿usted qué sintió?

MASHA: Olga, yo no le había dicho, pero a mí los zapatos me quedan chicos. Quizás por eso no puedo respirar bien.

ALEKO: Porque eso que usted sintió, Olga, ¿lo ocupa cuando se sube al escenario, para llorar, para actuar?

OLGA: No me acuerdo. No me acuerdo... (...) ¿Ustedes podrían hacerme un favor? ¿Podrían actuar la muerte de Antón para mí? (...)

ALEKO: Olga, yo interpreto a Antón.

OLGA: Gracias, Aleko

MASHA: Yo también puedo interpretar a Chéjov.

OLGA: ¿Sí? (*A Masha*) A ver, tose. (*A Aleko*) Tose, Aleko. (*Aleko tose*) Tose, Masha (*Masha tose*) (*A Aleko*) Tú vas a interpretar a Antón.

ALEKO: Gracias, Olga.

OLGA: Tú vas a interpretar al doctor Schwörer (...)

MASHA: Olga, yo no sé hablar alemán.

OLGA: (*A Aleko*) Ella es actriz y no sabe hablar alemán... ¿Entonces cómo piensas? (...)" (Calderón, p.14-15)

²⁹ 'Hacer', Según la definición de la Real Academia Española "poner por obra una acción o trabajo".

Esta dinámica de sabotaje constante que protagonizan ambas, refuerza las funciones que una y otra desempeñan a lo largo de la obra: la gran actriz Olga Knipper y la mala actriz, Masha. Esta última se encuentra fundamentada en su imposibilidad de actuar al modo que la actuación teatral es presentada.

Recordemos que en el apartado anterior advertimos sobre el carácter engañoso y de simulación que el actuar teatral manifiesta en *Neva*, en tanto el llanto de Olga es de carácter fingido. Masha, por el contrario, no llora en toda la obra. De hecho, su actuación como Masha Chéjova es el único rol que desempeña exitosamente a lo largo de los juegos de roles, y además, es permanentemente descalificada por Olga por su deficiente talento actoral.

Masha es mala actriz porque para ella actuar y simular son conceptos incompatibles. Porque ve en los juegos de roles de Olga y Aleko algo muy distinto a lo que ha visto y hecho en las calles antes de entrar al teatro y porque, a raíz de esto, es incapaz de actuar sin pensar en los efectos y consecuencias de estas acciones. Porque a diferencia de Olga, que no conoce más que lo que concierne a su rol dramático/teatral y también a diferencia de Aleko, un aristócrata que entiende el teatro sólo desde lo que significa para su clase social, Masha no necesita inventar situaciones que estimulen un sentir. Opuestamente a las otras figuras, la actuación teatral de Masha es producto de un sentir inmediato y auténtico, que sólo surge desde su experiencia fuera del teatro.

Sin embargo, si leemos detenidamente, podemos deducir que esta actitud en contra del carácter 'engañoso' del teatro es reciente en ella. En el momento en que Aleko cuenta a Olga que ha mantenido relaciones sexuales con Masha, justifica esta acción contándole

también que fue sólo una estrategia para que Masha pudiese actuar mejor, ya que debía interpretar un papel de una mujer que se apasiona con un campesino:

“OLGA: ¿Y te sirvió?

MASHA: Sí, entendí que si una no disfruta, puede pensar en otro hombre mejor y así enfermarse del alma y sufrir... (*Pausa*) Olga, ¿es verdad que usted no dejaba que Antón tuviera sexo con usted porque él tenía tuberculosis?” (Calderón, p.21)

Lo relevante de esta cita, es que evidencia la toma de conciencia de Masha con respecto al carácter falso que el ejercicio teatral sustenta. Si se interpreta el ‘disfrutar’ como una de tantas maneras de sentir³⁰, se puede concluir que Masha ha descubierto que buscar un sentir verdadero para poder actuar teatralmente (sufrir), sólo deviene en falsedad. Masha, en su experiencia sexual con Aleko, descubrió que la única forma de ‘enfermarse del alma y sufrir’—actuar teatralmente— es abstrayéndose de un sentir verdadero e instando a la mente a reemplazar sentimientos, es decir a simular. De allí que todo actuar teatral sea engañoso e inútil.

Para Masha, el actuar teatral que encarnan Olga y Aleko no es más que simulación, falsedad, una forma de hacer teatro que no conduce a nada más que a sí mismo. Es esta manera de hacer teatro la que critica en su monólogo final. Reprocha un modo de hacer teatro basado en una supuesta ‘verdad’, que no es más que una verdad simulada, surgida de un ejercicio actoral que nada tiene que ver con la realidad:

MASHA: (...) No soporto tu olor a talco ni tus lágrimas dulces. ¿Quieres sufrir sentada, cómoda, como se sufre en el teatro? Siéntate en Persia, en Turquía, en Polonia, en Manchuria y deja que la guerra te aplaste. ¿Quieres llorar? Anda a trabajar en una fábrica como lo hacen los niños y sécate los pulmones con hollín de carbón. Pero no me vengas a decir que en el teatro se sufre. Se sufre en la vida. Odio al público, estos simplones que vienen a entretenerse mientras el mundo se acaba. Vienen a buscar cultura, a suspirar. Les debería dar vergüenza. (...) (Calderón, p.52)

³⁰ Según la definición de la Real Academia Española ‘Disfrutar’ 4. intr. gozar (ll sentir placer).

Este alegato que elabora Masha en contra de las formas de hacer teatro, es decir, en contra de las convenciones dramáticas y teatrales, es también un reproche a la institución teatral y su relación con la realidad. Es la rebeldía en contra de un teatro que sirve sólo a demandas de forma y no de contenido. Es un repudio, también, al público burgués que asiste a ver obras de teatro y que busca identificarse en el melodrama y el realismo y que, al mismo tiempo, entiende su relación con el mundo teatral como un medio para aspirar socialmente, para ‘adquirir cultura’.

Hasta ahora, hemos mencionado que *Neva* expone la tesis de que el actuar teatral deviene en simulación y engaño, centrándose en sí mismo (y en los elementos que lo constituyen) y manteniéndose al margen de la realidad. Esta idea es esencial para comprender el sentido que subyace al acontecer dramático en la obra. Sin embargo, es momento de hacer una aclaración central: cuando *Neva* se rebela en contra del teatro, lo hace considerando un *cierto tipo de teatro*, no el teatro en términos absolutos. Sólo de esta manera el monólogo final de Masha es coherente.

Cuando Masha declara “creo que el teatro se acabó” (Calderón, p.50), lo hace pensando en el modo de hacer y concebir el teatro que ha sido expuesto y encarnado por Olga. Un teatro cuyo fundamento está en un sentir simulado, en una actuación hipócrita que responde a emociones básicas materializadas en problemáticas banales como el amor o la muerte. Una actuación entendida como mera representación verosímil de la realidad y que busca la identificación del espectador con la ficción representada.

Como ya hemos visto, Olga, en el monólogo que da inicio a la obra, manifiesta gran angustia por no poder sentir. La otrora gran actriz del Teatro de Arte de Moscú es incapaz de interpretar a uno de sus personajes más famosos y emblemáticos: Liubov Andréievna

Ranévkaya, la aristócrata protagonista de *El jardín de los cerezos*. Su búsqueda fallida de un sentir ‘verdadero’ a través de la representación, es la demostración de que *ese* tipo de actuación está obsoleta. Y es que en *ese* teatro no se siente ni se sufre realmente, se finge y simula.

Opuestamente a Masha, Olga es una actriz brillante por su excelencia interpretativa inmotivada, por su capacidad de engaño, porque sus acciones teatrales tienen sustento y consecuencias exclusivamente al interior de un universo estrictamente dramático y teatral, pero también literario. Olga Knipper, ante todo, es un personaje literario cuya densidad radica en su construcción que integra variados elementos literarios tradicionales: el ego de las actrices principales del siglo XIX, su existencia como personaje del cuento *Tres Rosas Amarillas*, de Carver, pero por sobre todo, su creencia ciega en el método propuesto por Stanislavski para desenvolverse sobre las tablas.

En el sistema de actuación realista propuesto por Stanislavski, la labor del actor con respecto al manejo de su interioridad es fundamental. La actuación, para Stanislavski, es el resultado de un ejercicio consciente, a través del cual el actor logra integrar aspectos de su propia interioridad con la de la figura que interpreta. Es decir, en base al manejo de su propia emocionalidad, el actor debe ser capaz de despojarse de sí mismo y asumir completamente el interior de la figura dramática a la cual quiere dar vida. De esta manera, si Olga quiere interpretar cualquier figura dramática, en primera instancia debe reconocer su propia sentimentalidad y aplicarla en función de la verosimilitud que caracteriza al modelo de actuación realista. Siguiendo esta lógica, busca traer a su memoria el recuerdo de una experiencia personal significativa, con la cual conseguiría emocionarse a partir de sus propias vivencias. Este ejercicio la encaminaría hacia una actuación exitosa.

Cuando Masha se rebela, entonces, lo hace pensando en este tipo de teatro. En el teatro burgués de finales del siglo XIX y principios del XX, para el que sentir es el resultado de una práctica que cualquier sujeto puede aprender a través de una metodología adecuada. Un teatro que representa problemáticas burguesas tales como la historia de una terrateniente que ante problemas financieros debe rematar la hacienda que por siglos ha pertenecido a su familia, o el drama de una famosa actriz dramática que a raíz del dolor que gatilla la muerte de su marido, es incapaz de volver a sentir.

Ahora bien, la figura de Masha recita un elocuente discurso en contra de este tipo de teatro y sus prácticas, no obstante, este discurso –paradojalmente– es declamado por la figura *en* una sala de teatro (vacía) y ante otros actores, ni siquiera ante un público. ¿Es que su propio discurso se ha transformado en un ejemplo de las prácticas que tanto condena?

En este punto es gravitante la autoconciencia que las figuras dramáticas de *Neva* tienen sobre sí mismas. La auto-referencia al drama que ellas mismas son, permite que todos estos gestos adquieran sentido. De allí, que el monólogo de Masha sea tan importante, pues es un gesto meta-dramático. No es sólo un discurso que emite una figura dramática al interior de una obra, es también –y sobretodo– la voz política de un dramaturgo que, exhibiendo los mecanismos de construcción de su obra, se posiciona con respecto a un teatro y una sociedad determinados. Es por esto que el acto de Masha no es contradictorio, ya que bajo la auto-conciencia de su papel como figura dramática, su monólogo es una propuesta de hacer dramático/teatral que emerge desde el teatro, cuestionando sus propias convenciones.

4. El profeta

“ALEKO: Bueno, Olga. Se me pasó la fiebre, ya me siento mejor. Quiero volver a Moscú, tengo una idea para otra obra de teatro. Una tragedia que se llame Neva.

MASHA: ¿Neva?

ALEKO: No, Neva. Quiero comer, quiero nadar en el río. Hay tantos libros que no alcancé a leer” (Calderón, p.47)

Para Saiz, la poética de Guillermo Calderón se fundamenta en un marcado interés político que se fundamenta en la exposición y problematización de ideas y pensamientos que buscan provocar en el lector/espectador una “reacción hacia la conciencia” (Saiz, p.140), es decir, hacia un ejercicio crítico sobre lo que tiene en frente.

En *Neva*, la tarea reflexiva dada al lector/espectador, tiene que ver con el rol del artista y del teatro en la sociedad. Instalando el teatro como tema central, se cuestionan por un lado, sus convenciones tradicionales y por otro, su papel como institución al interior de una sociedad. En ambos casos, el destinatario está comprometido directamente como integrante fundamental del circuito teatral, ya que sin él este ejercicio está incompleto y, por ende, es imposible.

Como hemos revisado, esta apelación al espectador se realiza de manera directa e indirecta. Es directa cuando a través del discurso de las figuras dramáticas se le insta inmediatamente a cuestionar su papel de público, como lo hace Masha en su monólogo final: “Arte burgués, teatro burgués. Odio al público que viene a sentir” (Calderón, p.51). En este procedimiento se busca –y en la mayoría de los casos se consigue– romper a ilusión a través de la cual el lector/espectador se había relacionado con la obra. La ruptura violenta de la cuarta pared dramática (y potencialmente escénica, pues dependerá del montaje), interpela al lector/espectador a hacerse cargo activamente de lo que está presenciando, por lo que debe tomar una decisión: si prefiere ver representado un acontecimiento histórico o si decide

participar directamente de él. Y es que la extra-escena no se agota en la particularidad de la revolución rusa, sino que representa la universalidad de las revoluciones. De allí que ‘*un domingo sangriento*’ pueda ser *cualquier* levantamiento social, independientemente de si es en la Rusia zarista de 1905 o en el Chile en transición democrática del 2006.

La apelación al espectador es indirecta, por otro lado, cuando funciona a través de las variadas estrategias ya mencionadas, como las referencias a personas y acontecimientos de la vida real (A. Chéjov, Masha Chéjova), las referencias a otras obras literarias (como *Las tres hermanas*, *El jardín de los cerezos* y *Tres Rosas Amarillas*) o los juegos de roles, pero sobre todo cuando se hace referencia a la obra misma.

En la cita que abre el último apartado de nuestro análisis, podemos observar que Aleko – actuando como A. Chéjov– menciona la idea de escribir una tragedia que se llame ‘Neva’. Este episodio recrea uno casi idéntico en la obra, en que Olga le menciona a Masha que si Chéjov la hubiera conocido, probablemente le habría agradado y que, de hecho, le habría escrito una obra que se habría titulado ‘Nieva’. En ambos momentos, las figuras dramáticas hacen referencia a la obra en que ellos mismos se encuentran insertos. Según R. Hornby esta estrategia tiene gran efecto metadramático, ya que el referente es identificado inmediatamente por el lector/espectador, lo que permite que por un momento se desvincule de la ficción, revelándose el carácter artificial de la obra.

Es precisamente en este punto que la figura dramática de Aleko adquiere protagonismo, pues durante gran parte de la obra hace evidente su carácter artificioso mediante diversos procedimientos, específicamente mediante la auto-referencialidad, la que funciona de manera magistral en las ‘profecías’ que elabora y que se encuentran en constante diálogo y contradicción con el conocimiento que, junto a Masha, tiene de la extra-escena.

Contrariamente a Olga y Masha, Aleko no encarna ninguno de los espacios que se encuentran en tensión. Más bien, su función dentro de la obra es relativizar y problematizar estas posiciones. De la misma manera que Jorge en *Diciembre*³¹, Aleko se encuentra en el centro de dos posiciones mutuamente excluyentes: el teatro de tradición realista, defendido por Olga y la visión de mundo de Masha donde este teatro ya no tiene cabida. Esto queda en evidencia en el hecho de que Aleko transite a lo largo de la obra por ambas posturas, a ratos actuando teatralmente al modo de Olga y en otros momentos desacreditando completamente esta convención:

ALEKO: Tienes razón, algo terrible está pasando en nuestra patria. Voy a salir a buscar a los demás actores...No puedo...No puedo...No puedo actuar, Olga...Me da vergüenza que me miren. ¿Cómo voy a actuar si nunca he sufrido lo suficiente? A veces me da pena como viven los pobres, pero nunca me han roto el corazón. (...) (Calderón, p.48)

Lo mismo sucede con Masha. Si en ocasiones pareciera comprender su postura, en otras veremos cómo manifiesta justamente lo contrario, desacreditando sus reflexiones:

ALEKO: No le crea, Olga. Se pone a llorar cuando llueve y los perros se mojan (Calderón, p.45)

Por otro lado, con respecto a la ‘profecía’ antes mencionada, Aleko durante los juegos de roles propuestos por Olga, representando el rol de A. Chéjov, elabora una gran narración profética que se compone de tres partes esenciales que aparecen fragmentadas a lo largo de *Neva*. Aquí, ficción y realidad dialogan constantemente, hasta finalmente fundirse en la constitución de un relato complejo compuesto de auto-referencias, referencias literarias y referencias a la realidad fuera de la ficción:

“ALEKO: Me imagino una revolución, Olga. Imagino que la ciudad cambia de nombre, que se llama Petroneva o Nevagrado o AntonChéjovgrado. Imagino que hay otra guerra, una guerra blanca en invierno. Y nos mandan a trabajar a Siberia. (...) Imagino que un nuevo hombre; un nuevo líder, el que tiene los

³¹ También de Guillermo Calderón

dedos manchados de grasa nos cubre de rojo. Imagino que todos esos soldados, obreros y campesinos, mueren y flotan en el río, los mató el nuevo zar, el nuevo César. (...) Imagino que ganar una guerra patriótica y poner a una perra a volar por el cosmos va a haber valido la pena. Estoy enamorado de Rusia.” (Calderón, p.29)

En esta cita, destacaremos el carácter especialmente metadramático de la auto-referencialidad, en la medida que permite suscitar múltiples efectos en el receptor, ya que, como menciona Hornby, la auto-referencialidad es un ejemplo de referencia literaria y de referencia a la vida real al mismo tiempo.

Es una referencia literaria porque la obra en sí es una obra dramática, al tiempo que es también una referencia a la vida real, sin embargo, con respecto a esta última debemos hacer una distinción: por un lado el vínculo con la vida real se concreta en la mención al referente histórico (que compone la extra-escena) del proceso político que Rusia vivió durante el siglo XX y que decanta en la creación de la Unión Soviética. La profecía que Aleko elabora, es la de una gran desilusión con respecto a lo que se pensó que sería la revolución y lo que realmente fue: desilusión y sangre. Obreros y campesinos que vieron en el comunismo una sociedad más justa que superaría el abandono que la Rusia zarista había mantenido durante siglos, pero que, sin embargo, se transformó en un régimen violento y totalitario que culminó sólo con el fin de la Guerra Fría, a fines de los 90'. Por otro lado, es una referencia a la realidad autorial porque alude al presente de la representación. Es decir, cuando las figuras dramáticas tienen conciencia de su rol de figuras (que en la cita se evidencia con la mención a Petroneva o Nevagrado y AntonChéjovgrado), exhiben también la conciencia de estar en un aquí y ahora que comparten con el lector/espectador (y su acción real de leer o presenciar). De allí que el lector/espectador relacione lo leído/presenciado con su propia realidad. En el caso de *Neva*, montada por primera vez el año 2006 en Chile, el espectador vincula el proceso político ruso del siglo XX, con su

experiencia en la realidad chilena del 2006, frente a una escena política post-dictadura caracterizada por la sensación de desilusión ante una democracia incapaz de enfrentarse y solucionar el quiebre nacional que produjo la dictadura militar³².

Otro aspecto de los juegos de roles que nos interesa resaltar, es el hecho de que Aleko participe activamente de ellos durante toda la obra, bien como Antón Chéjov, o bien haciendo referencia a sí mismo y a su historia. Al igual que Masha, Aleko tiene existencia fuera de la escena dramática/ teatral, sin embargo en los momentos en que se hace referencia a su vida fuera de la situación dramática, Aleko juega a representar otros papeles, como estar enamorado de Olga o la insinuación de tener una especie de relación sentimental con Masha. No obstante, la situación más relevante es cuando aparenta un supuesto origen proletario que inmediatamente es desmentido por Masha, por lo que es obligado a confesar su origen noble. Mencionamos esta situación a propósito del efecto que suscita en el lector/espectador, ya que aquí los juegos de roles tienen la función de potenciar el enmascaramiento y artificiosidad que subyace a su condición de figura dramática, generando la conciencia en el espectador de que lo leído/presenciado es completamente ficticio, además de que permite intuir la problemática política que también revela la obra: el conflicto de clases y la función que el teatro tiene respecto al conflicto; la crítica al teatro burgués y su función de esparcimiento, contrariamente a un teatro político con injerencia en la situación crítica que vive la sociedad.

Finalmente, el fuerte contenido metadramático que concierne a la figura de Aleko, se ve potenciado en el discurso didascálico que cierra la obra:

[Masha no termina la frase y cae por detrás de la tarima. Aleko gira la luz de la estufa hacia el público y Olga se deja caer de la tarima. Finalmente Aleko también salta y desaparece en la oscuridad] (Calderón, p.52)

³² Escenario político y social detallado en el capítulo anterior.

Por un lado, en esta cita vemos confirmados los roles que atribuimos a las figuras de Masha y Olga Knipper: Mientras que Masha cae, en un movimiento ‘natural’, Olga ‘se deja caer’ enfatizándose por última vez en *Neva* el carácter artificial y simulado de sus acciones. En el caso de Aleko, es interesante que ‘salta’, en un movimiento voluntario y controlado que busca evidenciar la artificiosidad de su acción. A diferencia de Olga Knipper, que en este momento está completamente dentro de su rol de estricta figura dramática/teatral, Aleko hasta el final exhibe el carácter artificioso de su constitución dramática/teatral.

Además, en estas indicaciones se revela que es la figura de Aleko quien gira la estufa –que ha sido la única fuente de luz a lo largo de la representación– hacia el público, justo en el instante en que acaba la obra. Este gesto intensifica la interpelación crítica que durante el transcurso de la obra se ha hecho al lector/espectador, obligándolo ya no sólo dramáticamente, sino también teatralmente a ser parte integrante de la obra. Si anteriormente Masha había instado al público a tomar una decisión con respecto a su posición de espectador teatral, la demanda ahora es ineludible.

Conclusiones

En *Neva* constantemente se plantea la interrogante sobre en qué medida el teatro se vincula y responde (o no) a fenómenos pertenecientes al campo de la realidad y hasta qué punto este vínculo puede ser efectivo. Este cuestionamiento, como hemos visto, se exhibe a través de la constante problematización de la acción: por un lado se plantea el *actuar* como un *hacer* concreto en un contexto social determinado (encarnado por Masha), mientras que por otro lado, el *actuar* correspondería a una re-presentación, es decir, a *mostrar* hechos concretos, anclándose en el fundamento de la verosimilitud, único vínculo con el espectador (encarnado por Olga Knipper).

Hemos comparado el papel que desempeña Olga Knipper como paradigma de la actriz dramática con el rol del actor teatral en *Hamlet*. Este último da cuenta del carácter inauténtico que puede tener toda acción, pues no se puede saber nunca qué móviles la sostienen. Sin embargo si la desesperación de Hamlet es fruto de concebir un mundo donde todo actuar es igual a re-presentar en el teatro (vinculando la capacidad de actuar con la simulación y por ello, con el engaño), en *Neva* sucede algo distinto: no todo actuar teatral debe ser entendido como re-presentación.

Sólo cierto modo de hacer teatro se dirige a ese fin, no así el propuesto en la obra. *Neva* propone un modo de hacer teatro que responde a inquietudes reales, que no se limita a mostrar acciones, sino que las ejecuta directamente. *Neva* opone el re-presentar de Olga Knipper y del teatro realista que encarna, a un *hacer* concreto de Masha que se vincula con la extra-escena pero que también es teatral, pues Masha es tan figura dramática como Olga Knipper.

De allí que la rebeldía de Masha no sea contradictoria, pues su alegato sólo funciona como tal en tanto tiene autoconsciencia de su función como figura dramática al interior de una obra que busca interpelar directamente al espectador, pues Masha sabe que su protesta no se dirige hacia un par de actores en un teatro vacío de Rusia en 1905, sino que protesta frente a un lector o una audiencia completa en el Santiago de Chile del 2006.

Y es que la voz de Masha no es únicamente la voz de una figura dramática, es también la voz autorial que en su *hacer* dramático se rebela en contra de las convenciones teatrales vigentes y en contra de un teatro que re-presenta, o sea, que no realiza acciones concretas, sino que sólo las muestra y que se mantiene al margen de los grandes acontecimientos sociales.

Sin embargo, como hemos visto, esta rebeldía del dramaturgo no debe ser comprendida en términos absolutos. En *Neva* se oye la voz de un autor que usa su dramaturgia para posicionarse en una sociedad, en un ejercicio crítico, ético y político de gran alcance, a través de la problematización de diferentes formas de concebir el ejercicio teatral, invitando al receptor a ser parte de esta reflexión, a dejar su papel pasivo y repensar su función como lector/espectador.

Así, Masha interpela a un destinatario que es parte fundamental del ejercicio dramático/teatral, quien tiene ahora la responsabilidad de evaluar y decidir en qué términos se va a relacionar con su realidad inmediata, pero que también debe decidir a qué va cuando va al teatro, o qué busca al leer una obra dramática, pues cualquier decisión de un sujeto constituye un acto concreto con consecuencias directas e inevitables en la sociedad en la que se desenvuelve.

Esta provocación al receptor que realiza Calderón en *Neva*, sólo es llevada a cabo efectivamente gracias al recurso de la reflexividad que opera como un gran motor, pues en

el ejercicio de instalar ideas y problematizaciones, debe inevitablemente, trabajar arduamente sobre los modos en que se construyen estas propuestas, es decir, reparar en la manera en que los sujetos perciben, viven y proyectan su historia; cómo han recibido y cómo se relacionan con la tradición literaria que han heredado; cómo se concibe el ejercicio teatral desde los diversos elementos que lo constituyen: el juego de roles, el enmascaramiento, la práctica actoral, la dirección de las obras, etc. Todos estos elementos que se inscriben en una reflexión del autor en torno a su propia dramaturgia, dejando plasmado este ejercicio en la misma.

La reflexividad, entonces, opera en *Neva*, posibilitando que se convierta ella misma en su propio objeto de representación, haciendo evidente su carácter ficticio y artificial en pos de transmitir un mensaje a un destinatario que debe interpretar esta particular construcción dramática a partir de los elementos que la vinculan con su propia realidad. Así, el fracaso de la Revolución rusa y los cadáveres flotando sobre el río Neva, son también los asesinados en cualquier río chileno y es también el fracaso de nuestro proceso de redemocratización.

Es por esto, que nuestro análisis aborda principalmente la relación que Calderón problematiza entre el teatro y la vida real, pues a partir de una reflexión que se realiza *en* el lugar paradigmático de la representación, *desde* los elementos tradicionales que definen la práctica teatral, pero sobre todo *como* una obra dramática y teatral, o sea exhibiendo y cuestionando sus elementos propios, es que el dramaturgo es capaz de distanciar al lector/espectador que ha reconocido las estrategias que se encuentran operando desde un primer momento y que es capaz de identificar este ejercicio, que no busca más que intervenir en su conciencia, disimular el hecho de que real y directamente se le está incluyendo (en algunos casos en contra de su voluntad), ya que la reflexión en torno al

teatro y sus constituyentes, es también una reflexión sobre la vida real, la sociedad y los sujetos que se desenvuelven en ella.

Bibliografía

- Calderon, Guillermo. *Neva. Teatro*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.
- Hornby, Richard. *Drama, Metadrama and Perception*. Lewisburg, PA: Bucknell UP, 1986.
- Hurtado, M. Prólogo. En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit) *Antología: Un siglo de dramaturgia Chilena. Tomo IV.1990-2010*. Santiago de Chile: Publicaciones comisión Bicentenario Chile 2010
- Lagos, S (2009). "Diciembre, de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares". *Revista Apuntes*, n°131, Santiago de Chile.
- Menke, Christoph, and Remei Capdevila Werning. *a Actualidad e a ra ed ia nsay o obr e uicio e presentaci n*. Boadilla Del Monte (Madrid): A. Machado, 2008.
- Paladini, Ludovica. "Teatro Y Memoria. Los Desafios De La Dramaturgia Chilena (1973-2006)." Thesis. Università Ca' Foscari Venezia, 2007.
- Pfister, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge UP, 1988.
- Pirandello, Luigi. *Seis personajes en busca de autor. Obras escogidas*. Madrid: Aguilar, 1955.
- Saiz, Marcela. "El Teatro Político De Guillermo Calderón: Teatro, Historia Y Memoria En Una Poética De Las Ideas." Thesis. 2013.
- Shakespeare, William, and Juan Cariola L. *am let ríncipe e inamar ca*. Santiago De Chile: Editorial Universitaria, 1975.
- Stranger, Inés Margarita. "Qué pasa con la dramaturgia chilena contemporánea." *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral*, 2002, Núm. 33, p. 75-78. (RACO) Revistes Catalanes amb Accés Obert [en línea] [Consulta 10-11-14] <<http://www.raco.cat/index.php/AssaigTeatre/article/view/145776/249004>>

Ubersfeld, Anne. *e mi ti ca eatral*. Madrid: Cátedra, 1989.

Villegas, Juan. *Nueva interpretación Y Análisis Del Texto Dramático*. Ottawa: Girol, 1991.

Wilshire, Bruce W. *Role Playing and Identity: The Limits of Theatre as Metaphor*.

Bloomington: Indiana UP, 1991.