



Universidad de Chile  
Facultad de Filosofía y Humanidades  
Departamento de Literatura  
Escuela de Pregrado

Alegoría y memoria: Escritura de la catástrofe en *Beben* de  
Guillermo Calderón

María Fernanda Salazar Cornejo

Informe final para optar al grado de Licenciada en Lengua y Literatura  
Hispánica con mención en Literatura

Seminario de Grado “Teatro chileno y latinoamericano”.  
Profesor guía: Eduardo Thomas Dublé

Santiago de Chile, 2017

A mi mamá y a mis amigos por su gran apoyo.  
A Andrés por su inmenso amor.  
Al profesor Eduardo Thomas por su dedicación y ternura.  
Y a mi Elsita, por todas las noches de compañía.  
Gracias.

# Índice

I. Introducción .....	4
II. Contexto .....	9
i. Contexto histórico.....	9
ii. Contexto artístico-teatral .....	11
iii. Características de la Generación 2000 .....	14
iv. La poética de Guillermo Calderón .....	18
III. Marco Teórico.....	23
i. Sobre el concepto de alegoría .....	23
ii. Sobre el concepto de memoria.....	27
iii. Conceptualizaciones teatrales.....	34
IV. Análisis .....	39
i. Aproximaciones a Beben .....	39
ii. Terremoto en Chile como relato colectivo del pasado .....	40
iii. La teatralización del trauma .....	45
V. Conclusiones .....	55
VI. Bibliografía .....	59

## I. Introducción

El siguiente informe presentará a partir de un análisis la historia política y el trabajo de memoria que se caracteriza como operación crítica presentada en la obra dramática *Beben* (2012) del dramaturgo chileno Guillermo Calderón. Por medio de un análisis de la obra, contemplando tanto su dimensión textual como escénica, se pretenderá observar cómo ésta funciona como alegoría de la historia y de la realidad actual del país.

Guillermo Calderón<sup>1</sup> empezó su trayectoria teatral el año 2007 con la publicación de su primera obra, *Neva*, obra que lo haría alcanzar fama a nivel nacional como internacional. Posteriormente escribirá *Clase, Diciembre, Villa + Discurso, Beben* y *FEOS*; siendo todas éstas obras escritas y dirigidas por él, consagrándolo como una de las voces más jóvenes y potentes en la dramaturgia y dirección en la escena chilena.

Dentro de la dramaturgia de Calderón podemos notar distintos rasgos que lo sitúan en un contexto teatral que se ha venido alzando desde hace ya un tiempo en la escena nacional, conformada por fuertes voces dramáticas y catalogada por algunos críticos como la *Generación 2000* (Hurtado). Esta generación ha orientado su producción de manera diferente a la de sus antecesores, otorgando un privilegio mayor para su configuración al uso de la palabra, en lo que se ha calificado como una *vuelta al texto* según María de la Luz Hurtado. Al articularse la palabra como vehículo fundamental de representación en la actividad dramática, permitiría acceder a distintas perspectivas de la realidad, generando instancias de autorreflexión sobre la actividad teatral, así como también un distanciamiento entre la obra y el receptor, provocando e incitando de este modo una actitud crítica frente a lo que se plantea.

---

<sup>1</sup> Guillermo Calderón (1971) estudió actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Realizó estudios de posgrado en la escuela de teatro físico Dell' Arte en California, EEUU y en el Actors' Studio y la New School for Social Research, NY. Master of Arts and Liberal Studies con mención en Estudios de Cine, City University of New York, EEUU. Es dramaturgo y director teatral y profesor de las Universidad de Chile, Pontificia Universidad Católica y Universidad Mayor. *Neva* obtuvo tres premios Altazor (2007), galardón entregado por los creadores chilenos. También obtuvo el premio de Literatura José Nuez Martín en 2008, mención teatro, que otorga la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

Este rasgo sería decisivo para diferenciar el teatro de esta generación con sus precedentes, sobre todo con el de la escena teatral de los años 90, la cual influenciada por diversos factores traídos por la globalización y la inserción de Chile al mundo luego de un largo periodo dictatorial, se vería permeada por el influjo del teatro contemporáneo europeo y norteamericano, lo que traería la técnica teatral de la *performance*, utilizada con gran ahínco por los exponentes de esta época.

En dicho contexto social y artístico Guillermo Calderón encuentra la fuerza de su trabajo teatral en el uso de la palabra, valiéndose de ella para plasmar todo un sentir político mediante el uso del diálogo y de monólogos de gran extensión, otorgándole una menor participación evidente a la dimensión escénica, dimensión que a pesar de ser menos potente que antaño, utiliza a su favor para incrementar la potencialidad de los rasgos lingüísticos. Este debilitamiento de la fuerza escénica en compañía de un discurso se erige como voz de toda una realidad que se ve potenciada en este entramado simbólico en el que deviene el escenario.

Guillermo Calderón sitúa su producción en lo que él denomina como *teatro político*<sup>2</sup> fundado en un predominio de la palabra sobre la escena. Mediante una construcción lingüística basada en la palabra se pretende un *distanciamiento*<sup>3</sup> con la obra, contrario a la búsqueda de identificación realidad-ficción que ha caracterizado a gran parte de la producción teatral. Esto permitiría una *distancia crítica* entre lo dicho en la obra y su contexto de actualización, elaborando la exposición de diversas perspectivas sobre las problemáticas políticas y sociales existentes. En dicho sentido, el teatro funcionaría como vehículo de consciencia que pretende ubicar al espectador frente a la realidad en la que vive y hacerlo reflexionar críticamente

---

<sup>2</sup>Entrevista a Guillermo Calderón: “Guillermo Calderón: El dramaturgo de la memoria” en Revista PAT N°56 (2013).

<sup>3</sup> El concepto de distanciamiento se ve ligado a lo que propone Bertolt Brecht cuando nos habla sobre la necesidad de crear un teatro que se aleje de los cánones realistas caracterizados por una búsqueda de identificación, generando por el contrario un público capaz de generar una consciencia crítica frente a lo que se le presenta. Lo que podríamos vincular con lo que propone Pavis en el concepto de *distancia*: “El espectador – y de un modo más general, el receptor de la obra de arte– establece una distancia cuando el espectáculo le parece totalmente externo, cuando no se siente implicado emocionalmente y no olvida ni por un instante que se halla frente a una *ficción*. Por extensión, la distancia es la facultad de utilizar el propio juicio crítico, de resistirse a la *ilusión teatral* y de detectar los *procedimientos* de la representación.” (140) Por lo que, con *distanciamiento* he de referirme a la distancia generada con una obra, permitiendo dar vida a la obra estética al tiempo que evita la fusión con la misma, proporcionando al espectador la capacidad de reflexión crítica respecto a la realidad en la que vive.

frente a temas como el trabajo de duelo; la memoria; la política; la sociedad y el sujeto que la habita. Estos temas son puestos en tensión dentro de diversas situaciones ficcionales que se vinculan a una realidad socio-política imaginable para el espectador, las cuales remiten a una realidad histórica tanto local como general, traídas por el dramaturgo y reelaboradas ficcionalmente con el fin último de problematizar frente al espectador no ya su calidad como *realidad*, sino que como una *ficción* que se traduciría como un reflejo deformado y actualizado de lo sucedido. En este sentido, la utilización de elementos metateatrales como el intertexto o *el teatro dentro del teatro* se integran en la poética de Guillermo Calderón como mecanismos recurrentes que se erigen como líneas centrales en ésta, generando así una consciencia de ficción, atrayendo al espectador hacia lo que se dice y provocando el cuestionamiento de los constructos y discursos oficiales

Otro factor importante a considerar dentro de la creación artística de Calderón es la vasta educación universitaria que ha recibido dentro y fuera de Chile, factor que podemos apuntar enriquece su elaboración artística tanto en lo lingüístico como en lo escénico, así también en la conexión con los sucesos históricos a los que refiere en sus obras. Estos responden a un afán artístico con bases sólidas que permiten un trabajo teatral consciente en su vinculación con la historia del país, con la construcción teatral y con la relación de ésta con la sociedad, por lo que la articulación del lenguaje utilizado, los diálogos y el uso de herramientas metateatrales aparecen dentro de la configuración artística como elementos ensamblados de manera tal que permiten, efectivamente, una reflexión crítica en quien es espectador de ellos.

Frente a lo ya planteado, y considerando que Guillermo Calderón se ubica dentro de una generación nacida y criada durante la dictadura militar comandada por Augusto Pinochet, nos proponemos determinar cómo estos factores se hacen esenciales en la configuración de la poética calderoniana, en tanto estos elementos han marcado de manera significativa la construcción dramática, posicionando al teatro como un espacio capaz de poner en tensión tanto la Historia Oficial como la actualidad del país. En dicho sentido, el pasado y el presente se erigen como ejes principales de gran incidencia para la creación de este espacio de tensión.

*Beben* nos presenta a una zona de conflicto que se desarrolla en un campamento al sur de Chile en donde se encuentran cuatro voluntarios alemanes de una ONG quienes, escondidos bajo una aparente nacionalidad italiana, pretenden ayudar a las víctimas del terremoto y

tsunami del 2010. El aparente conflicto comienza luego de que tres de los voluntarios le comenten a su supervisora que se les ha narrado a los niños del campamento el crudo cuento *Terremoto en Chile* de Heinrich Von Kleist. El relato deviene el principal intertexto dentro de la obra, permitiendo el inicio del conflicto y su posterior desarrollo, problematización de la situación a la que se enfrentan estos cuatro voluntarios. Estas figuras se presentarán como un fluir de diálogos y monólogos acerca de sus aspiraciones y frustraciones tanto como sujetos individuales como también en su calidad de sujetos insertos dentro de un determinado sistema, abriendo de esta manera al espectador/lector una visión crítica de la realidad y los discursos que la sustentan.

De este modo, basado en el relato que rememora un grave suceso en una época remota del país, la obra se sumerge en una problemática que utiliza dicha catástrofe natural usual de la geografía chilena para evidenciar y cuestionar *los* grandes terremotos que ha vivido el país, como también así las *réplicas* que afectan a éste. En dicho sentido, el terremoto del año 2010 y el cómo éste afecta a la cotidianidad dentro del universo ficcional creado por Calderón podría leerse bajo la óptica de la alegoría, haciendo de este universo una ficción capaz de responder a la historia del país. El terremoto se configuraría como vehículo alegórico que permitiría un acceso desde otra óptica a la historia del país y los traumas que en el tejido social se perciben, actuando como vínculo de la realidad actual con los sucesos violentos y traumáticos del pasado como lo fueron los años de dictadura en Chile.

Bajo dicha perspectiva, no podemos desvincularnos del concepto de *memoria*, concepto que se enmarca como central en el discurrir discursivo de las obras de Calderón, lo que incluso lo ha llevado a ser llamado *dramaturgo de la memoria*. La memoria se alza como arista principal dentro de su poética, formando parte de los múltiples mecanismos que usa el dramaturgo con el fin de cuestionar los discursos oficiales que buscan un blanqueamiento del trauma vivido, problematizando también las distintas políticas públicas que se han instaurado en los períodos posteriores a la dictadura militar. En consecuencia, el uso de intertextos como el cuento de Von Kleist y la historia tectónica del país se traducen en medios constructivos por los cuales Calderón pretende entablar una discusión política-social vinculando ésta con el teatro, otorgándole a su producción las facultades necesarias para propiciar dicha discusión.

En el análisis a realizar es el concepto de memoria junto con el de alegoría el que interesará indagar para la observación y el análisis de la discusión tanto política como teatral que se alza en la configuración de la poética de Calderón, tomando especial relevancia la necesidad de hacer memoria en una nación en donde los traumas nacidos a partir de los hechos violentos que han fundado al país se alzan como constructores de la realidad actual, abrazando la herida más reciente en la historia del país: la dictadura de 1973.

En conjunto con dichos elementos textuales se observarán los distintos mecanismos teatrales presentes en el texto, los cuales permiten elaborar una particular puesta en escena fundada en el metateatro, permitiendo una intensificación en el distanciamiento que provee el uso de intertextos, fomentando y agudizando una mirada crítica en un espectador que se establece como elemento esencial para la configuración teatral.

En vista de lo precisado, podemos apuntar a que la ficcionalización del pasado terremoto del 2012 se articula como artefacto literario y espectacular que pone en tensión la realidad postdictatorial del país a partir de ésta, en donde la dictadura actuaría como referente para la conformación de una alegoría que la posicionaría como el más reciente y catastrófico *terremoto* que ha remecido al país. Éste traería consigo múltiples *réplicas* que, bajo la lógica alegórica podemos identificar, entre otros, con la ruptura del tejido social en el cotidiano chileno, la cual se ve reflejada en estos personajes que se desenvuelven dentro de un conflicto sin fin mostrando, poco a poco, las frustraciones personales que cada uno guarda. De este modo, dentro de la ficción se observa de manera directa las frustraciones de los personajes que reflejarían, de manera sutil, las frustraciones presentes en una sociedad nacida y criada en una realidad de constante violencia sistemática, mostrando de esta manera dentro de la obra, el miedo al otro, la pérdida de fe en un mejor porvenir, las enormes desigualdades sociales y una sensación de fracaso generalizado; todo ello conjurado bajo la mirada de realizar un ejercicio de memoria a favor de la superación de dichas fragmentaciones sociales.



## II. Contexto

### i. Contexto histórico

La llegada del siglo XXI trajo consigo manifestaciones artísticas en consonancia con las nacientes estéticas y con los nuevos elementos –tanto materiales como culturales– que la entrada de Chile al mundo trajo con la vuelta a la democracia. También la tradición teatral local y foránea formarían parte de estos elementos que darían impulso creativo a la generación de jóvenes dramaturgos nacida en la década del 70, quienes empezaban a hablar con fuerza en la escena teatral nacional.

Consolidados como una propuesta teatral nueva, la crítica comienza a denominar a este grupo de dramaturgos bajo el nombre de *Generación 2000*, reuniéndolos bajo un concepto de *generación* referido al trabajo teatral del grupo. El término generación se centrará en la existencia de

“... características particulares y específicas presentes en la producción de estos autores que permitirían reunirlos, pero también significa que, por lo menos a nivel de su sensibilidad frente al mundo y a la creación teatral, comparten ciertos referentes.”  
(8, Saiz)

Por otro lado, el factor temporal y experiencial deviene esencial para esta generación. Nacidos durante la década de los 70 –década de génesis de la dictadura militar en Chile– y formados bajo la experiencia de la transición política, la historia será tema de importancia en los dramas de esta generación. La historia, por tanto, pasará a ser parte esencial del proyecto artístico, siendo base sólida para éstos al otorgarle parte principal en su desarrollo.

Asimismo, para la Generación 2000 la apertura de Chile al mundo, y el nuevo contexto democrático-neoliberal, significaría la inserción de nuevas tecnologías y discursos foráneos que permearán la configuración de las prácticas teatrales. Pero también, significará la definitiva caída de las utopías –principalmente la socialista, representada por el gobierno de la Unidad Popular–, sepultadas por la avanzada de los gobiernos de corte neoliberal

instaurados por las diversas dictaduras del Cono Sur<sup>4</sup>. Este derrumbe ideológico traería consigo una fuerte desilusión presente en la sociedad, visibilizando la ruptura del *tejido social* observable hasta la actualidad.

La experiencia de desilusión, acrecentada por el blanqueamiento<sup>5</sup> y las políticas de consenso<sup>6</sup> que los gobiernos posteriores al régimen militar impusieron al país –a saber, los gobiernos de la Concertación– lejos de instaurar estamentos estatales que promovieran un mayor abarque social, se vieron permeados por las políticas neoliberales que tomaban fuerza desde la década del 80. Estos gobiernos buscarían promover el olvido del pasado, sumergiendo a la población en una amnesia colectiva.

En este sentido, lejos de una democracia esperada, lo que en este periodo se acrecentó fue la estabilización y enraizamiento de una estructura política-económica capitalista que aumentaría en el país las desigualdades sociales más críticas. En su favor, la pantalla de políticas de consenso, lejos de ayudar en la superación del trauma dictatorial, impondrían un ocultamiento de la historia bajo un solo discurso: el oficial; dejando a la comunidad sin una memoria colectiva a la cual recurrir y en la cual sustentarse para la superación de este pasado. La nueva sociedad chilena se vería atravesada de una nostalgia que la formaría como una comunidad incomunicada.

---

<sup>4</sup> Los regímenes de facto, en los cuales actualmente se reconoce una participación de EEUU, fueron los establecidos en Argentina, Uruguay, Chile, Bolivia, Paraguay y Brasil.

<sup>5</sup> Esta estrategia de *blanqueo* movida, según Moulián, por una élite que pretendía el perdón y la majestad del proyecto neoliberal y de Pinochet, “(...) se basaba, más que en el temor, en la complicidad con el proyecto.” (39) Se trata de un diversificado conjunto de operaciones cuyo objetivo ha sido imponer la convicción y el sentimiento de que para Chile la convivencia de pasado y futuro son incompatibles. Que es necesario renunciar al pasado por el futuro, a menos que se desee caer en la lógica angustiada de la repetición” (42). Esta estrategia se sustentaba en dos ejes principales: Chile Modelo y Pinochet Necesario.

<sup>6</sup>El consenso, tal como lo define Moulián, refiere a “la etapa superior del olvido.” (42) En dicho sentido es “la presunta desaparición de las divergencias respecto a los fines.”, “la enunciación de la supuesta, de la imaginaria armonía.” (43). El consenso es un eje central en las políticas que servirán de fondo para la nueva democracia neoliberal del país luego de la dictadura. Basado en el olvido y en un mejor porvenir, “El consenso es un acto fundador del Chile Actual. La constitución, la producción de ese Chile venía de lejos. Pero la declaración del consenso manifiesta discursivamente la decisión del olvido absoluto. De olvidarlo todo, también lo que se había pensado y escrito sobre el Chile Pinochetista.” (43) Es “el anuncio y continua glorificación del consenso, la gran novedad discursiva del Chile Actual, tiene estrecha relación con las estrategias de blanqueo, con la construcción de la imagen del Chile Modelo. Forma parte de la fabricación de un montaje, el del milagro de Chile.” (43)

La Generación 2000 se forjará en este contexto de imposición de una Historia Oficial, de una sociedad obligada al olvido y subsumida a las políticas basadas en la competencia y el individualismo; una sociedad traumatizada, carente de sus antiguos cimientos y de una comunidad. El lugar a trabajar por generación es el lugar de la desilusión en su papel de habitantes de este Chile actual, pero también y, por sobre todo, observadora y crítica de un entorno en donde encontrará su motor creativo.

ii. *Contexto artístico-teatral*

El escenario teatral en los años en donde *Generación 2000* se formó fue variado y mutó con el nuevo contexto que iba surgiendo. Durante los años 80 la escena teatral se basó en lo que podríamos llamar una poética de reacción contra la dictadura, con notoria importancia en la figura del director, como también en la

“... recuperación e incorporación del lenguaje del circo a las puestas en escena teatrales, [...] de relatos y estéticas populares que funcionan como soporte basal del despliegue escénico teatral, acompañado por una paulatina recuperación de la calle y de los espacios públicos compartidos con público masivos.” (Hurtado en Saiz, 11).

Este teatro basado en un rescate de los sectores populares que incorpora un lenguaje y una disposición escénica en consonancia con ello, se alza como una respuesta frente a los tiempos de represión social y artística existente durante la dictadura, enfrentándose así a la censura impuesta y buscando vías para levantar un teatro para y por el pueblo.

Sin embargo, con la llegada de la década del 90 y la venida de la democracia, las artes escénicas cambiaron gracias al nuevo panorama social, político y económico que empezaba a alzarse. En otras palabras, esto significaría el desplazamiento del teatro articulado mediante la recuperación de lenguajes y espacios populares propios de la década anterior. Comienza a decaer el afán de enfrentamiento al no existir ya una figura hegemónica de poder regio a la cual oponerse, fracturando dicho modelo teatral.

En este sentido, la llegada de la democracia será determinante para la nueva década, tanto por la apertura de Chile al mundo, como por las políticas culturales que se implementan. Los gobiernos de la Concertación abrirían nuevos programas que permitirían el surgimiento de

nuevas compañías teatrales al otorgar fondos concursables para su mantención, dando paso a

“... un proceso de transformaciones desde un Estado Censor a un Estado Mecenas, dando lugar a la recomposición, con un fuerte apoyo de recursos públicos, de las condiciones de creación, exhibición y mediación del teatro.” (Carvajal y Van Diest, 74).

Al crearse estas nuevas comisiones culturales impulsadas por los Gobiernos de Patricio Aylwin (1991) y Eduardo Frei (1997), se abriría una puerta a nuevas investigaciones y proyectos culturales para la vuelta a la democracia,

“Y constituyeron, además, instancias claves a partir de las cuales, los distintos gobiernos de la Concertación han logrado el consenso activo de buena parte de la comunidad artística, atenuando o neutralizando las posturas más radicales y disidentes. Como resultado de la primera de estas comisiones se dio origen, en el Gobierno de Patricio Aylwin, a un *Fondo Nacional de Desarrollo Cultural* y de las Artes (FONDART)...” (75)

Estas nuevas políticas integradas tanto por colaboración estatal como privada no traerían sólo apoyo económico para la creación de teatro, sino que también impulsarían, en ocasiones, una práctica teatral de blanqueamiento, disolviendo la tensión crítica al discurso hegemónico de las décadas anteriores.

No obstante, aun existiendo estas fuentes de aporte económico para las compañías teatrales, muchas veces no dan abasto, haciendo de estas compañías, en cierto sentido, “independientes”. Esta independencia, distinta a la dada en el teatro de los 80 se traduciría en una que

“... ya no se entiende como designación de grupos autogestionados, automarginados del sistema hegemónico y que se erguían, desde distintas perspectivas, como culturas de resistencia o contra culturas frente al acontecer histórico de ese momento (...); la entrada a un periodo donde el arte ya no postula aristas visibles de confrontación con los discursos públicos del poder, disolviéndose “la tensión crítica que el arte sostenía con las instituciones durante la dictadura” (Guinta en Carvajal y Van Diest, 75). Los

grupos, más bien, se conforman por su capacidad de sobrevivencia como colectivo, por su capacidad de gestionar recursos desde diversas fuentes y para encontrar poéticas específicas que les permitan diferenciarse y distinguirse.” (Saiz, 12).

Dicha capacidad de sobrevivencia traerá consigo un desarrollo de poéticas que identifican y diferencian el trabajo teatral de cada colectivo, comenzando a observarse un predominio de la escena sobre el texto, encontrando cabida en una modalidad creativa grupal, rasgo que se mantendría incluso en décadas posteriores.

En este sentido, la actividad teatral se centrará en el lenguaje escénico potente como eje fundamental, constituyéndose como una actividad marcadamente performativa, que aun sin abandonar el tratamiento del texto, sí lo disminuye. Frente a ello,

“Los críticos coinciden en que durante la década de los años 90 lo que se produce es una redefinición del texto dramático que implica un alejamiento de él en su sentido clásico, y se cuestiona su preponderancia, produciéndose un vuelco hacia la idea de un espectáculo que se valora como performance, imagen y teatralidad...” (12-13, Saiz),

La presentara una nueva escena basada en una poética en los elementos extralingüísticos del teatro como lo son la imagen, el sonido, la luz, el maquillaje, el vestuario, la escenografía y los estilos y desplazamiento escénicos-actorales predominantes en la escena (Soledad Lagos)<sup>7</sup>, extendiéndose, incluso, a locaciones fuera de los confines tradicionales del teatro con el propósito de cumplir con los requisitos que la escenificación pida.

En resumen, la puesta en escena se ve realzada en compañía de un texto que, aunque parte esencial de ésta, se ve superpuesto a las nuevas tecnologías, a los nuevos estilos y a los lenguajes foráneos que se hacen presentes en el teatro chileno de esta década, formando el llamado teatro de performance<sup>8</sup>. En este sentido, al incorporar la práctica teatral una

---

<sup>7</sup> “(...) la estética teatral de comienzos de esta década ya no puede prescindir de la imagen, del concepto de escritura del y en el espacio, de una nueva corporalidad y gestualidad actorales ni de la idea de lenguajes-signos-significantes en relación equivalente, no jerárquica.” (Lagos, 2004)

<sup>8</sup>La performance o el *performance art* “Pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El *performer* no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pinto, un bailarín, y a causa de la insistencia puesta en su presencia física, un autobiógrafo escénico que establece una relación directa con los objetos y la situación de enunciación.” (Pavis, 333) “El performance art está perpetuamente reestimulado por artistas con

materialidad preponderante dentro de su configuración se potenciará la creación de poéticas autoriales auténticas y distintivas en cada colectivo, poéticas que otorgan paso a voces basadas en una enunciación desde la imagen.

No obstante lo anterior, ya entrado el nuevo milenio es posible observar que la escena dramática performativa comienza a debilitarse para así dar paso a lo que ha sido llamado un *retorno al texto*. Este retorno al texto implicaría una construcción artística que realza la creación y configuración textual en la actividad teatral, elemento que tomará un lugar preponderante en las futuras generaciones de dramaturgos, configurándose como eje central dentro de sus poéticas. De esta manera, el texto vuelve a valorarse como parte esencial de la puesta en escena en un entramado en donde ambos se hacen dependientes el uno del otro, y donde muchas veces el derroche textual llega a superponerse a la escenificación misma.

### *iii. Características de la Generación 2000*

El derrumbe ideológico posterior a los años de dictadura, reflejado con el fracaso de la gran utopía socialista –la caída del muro de Berlín en 1989 sería determinante– y la presencia permanente de un pasado violento reforzarían la fractura del tejido social. Esta impediría la comunicación y la creación de comunidad, y por ende, una masiva organización social con miras a grandes cambios.

Este escenario fortalecería la creación de proyectos artísticos destinados a las indeterminaciones y subjetividades propias de esta sociedad fragmentada. En concordancia, la realización de una crítica y la problematización de los discursos de poder y las estructuras sociales tomarán el papel principal en las poéticas de esta generación.

En función de mostrar dicha realidad, la configuración dramática se desarrollará fuera de los estándares tradicionales, dejando de lado la estructura aristotélica clásica. Este modelo se mostrará como insuficiente para dar cuenta de la subjetividad de la época, en tanto ya “... no

---

una definición híbrida de su trabajo, que dejan [...] que sus ideas deriven en el sentido del teatro por una parte, de la escultura por otra, más atentos a la vitalidad y al impacto del espectáculo que a la corrección de la definición teórica de lo que están haciendo. En rigor, el performance art no quiere significar nada.” (Jeff Nuttall en Pavis).

es tiempo de desarrollar líneas argumentales concatenadas lógicamente desde el *logos*.” (Hurtado, 17)

Derrumbado el modelo clásico, esta nueva generación de dramaturgos se servirá de distintos elementos que den soporte a las poéticas que pretenden dar cuenta del sentir del nuevo siglo. En dicho sentido, nos encontramos con variadas características como la conexión con las nuevas tecnologías, accediendo así a nuevos “... modos, ritmos y alcances de la comunicación, de la expresividad, de la construcción del conocimiento de la percepción” (18); lo que permitirá el replanteamiento de la actividad artística actual desde nuevas dimensiones, trayendo a la escena teatral chilena elementos frescos y novedosos.

Bajo esta perspectiva se desecha la idea de un montaje “bien” realizado, dejando de lado la pretensión de mostrar una verdad por medio del teatro. Frente a la sensación de desilusión, esta generación pretende la deconstrucción de la tradición occidental para dar cabida a las múltiples voces e indeterminaciones de la sociedad actual.

El *retorno al texto*, debilitando al teatro de *performance*, basará su configuración en lo que se dice por sobre la puesta en escena como tal; develando la voluntad de poner la realidad en abismo y dar al público la posibilidad de reflexión al desmontar el concepto de *verdad única*. Se busca, por tanto, una reacción crítica desligándose de un afán didáctico de mostrar al mundo en escena a través de una mimesis perfecta. A favor de lo anterior, esta configuración se centrará en un juego en donde el lenguaje se alza como articulador principal de la acción, siendo soporte de ella, además de una adhesión temática de la historia y la tradición del país. Estos factores permitirán la creación de nuevas voces que se establecerán en la escena teatral con nuevas perspectivas y modos de construcción, estableciendo un diálogo activo con el público receptor, otorgándole el papel de agente último de construcción de sentido para aquello que se dice y se pone en escena.

Transgredida la tradición y puesto en marcha el diálogo con los nuevos elementos y un público que se alza como parte esencial de esta edificación, la *Generación 2000* “(...) va construyendo autorías con personalidad propia no necesariamente mimetizadas con los modelos del centro.” (Hurtado, 18), surgiendo autorías dramáticas articuladas en y desde la teatralidad. Así, se erige una dramaturgia como espectáculo que mantiene al texto a modo de

pilar fundamental, teniendo importancia su fragmentación tanto a nivel lingüístico como escénico.

Lingüísticamente es posible observar el reiterado uso de intertextos con los que se entabla conversación dentro de las obras, constituyéndose como mecanismo recurrente en estas poéticas, potenciando la autorreflexión teatral. En este sentido, María de la Luz Hurtado nos dice que

“La teatralidad es así el proyecto creativo mediante el cual los mecanismos de autorreflexión dejan su impronta en el espectáculo y hacen patente en el público las bases del proceso de producción de sentidos, rompiendo todo ilusionismo de que la ficción sea un espacio de “realidad”.” (Hurtado, 22)

Al exponerse su artificialidad, éste se diferenciará de la labor tradicional del teatro como centro didáctico que refleja la realidad y expone verdades absolutas, impidiendo así el reconocimiento del espectador en la escena. De tal modo, esta nueva construcción dramática, mediante el uso de herramientas metadramáticas –como hipotextos e intertextualidad–, dará paso a la problematización del contexto por parte del espectador, otorgando así la posibilidad de observar las indeterminaciones y discursos varios existentes en la realidad, permitiendo el examen de ésta a través de un prisma que lo aleja de la misma sin dejar de referirla, pero al mismo tiempo, sin ser su fiel reflejo.

Por ende, al momento de enfrentarse a este tipo de construcciones dramáticas es necesario observar la latente intención de poner en abismo la estructura social lo que responde, en primer término, al desmonte de la estructura dramática tradicional; pero también a otras características como que

“Los textos escritos de estas obras [sean] muy cortos, sucintos, sin didascalias ni indicaciones escénicas. Textos despojados de todo intento de darle un formato dramático tradicional (...) que sabe y anticipa su puesta en cuerpo en la escena, pero que no deja de esta huella en su textualidad inmediata.” (Hurtado, 22)

Al carecer éste de instrucciones fijas dadas de antemano por el dramaturgo, se le otorga al director –quien muchas veces es también el dramaturgo– y a los actores la posibilidad de



configurar la escenificación según sus propios criterios, al disponer de un soporte textual abierto a la representación que se crea conveniente.

En dicho sentido, aun cuando el espacio escénico no se plantee exhaustivamente dentro del texto, lejos de significar una separación respecto a la representación, ésta se concibe como parte esencial en la construcción textual, configurándose como entramado simbólico para aquello que se expone a través de ella. De esta manera, al tiempo que existe un interés por lo textual como mecanismo que permite poner en evidencia los espacios oscuros de la realidad, se concibe, también, la escenificación como parte esencial en el texto, permitiendo incrementar el efecto de aquello que se dice al producir un distanciamiento material, favoreciendo la percepción de la escena como algo ajeno a la realidad circundante.

Asimismo, cabe mencionar que la *Generación 2000* se caracteriza por poseer una educación universitaria relacionada al área teatral o literaria, permitiendo una conexión directa con la tradición teatral pretérita y actual. De este modo, se constituye como

“... una generación surgida durante la post-dictadura militar chilena, partícipe de una creciente globalización y mercantilización de las estructuras económicas y sociales, poseedora de un amplio conocimiento de las tendencias teatrales contemporáneas, poseen un fuerte impulso a la impugnación –incluso radical– de los lenguajes teatrales dominantes en la escena chilena.” (Hurtado, 9);

elementos que permiten tomar distancia de las prácticas teatrales anteriores y valerse de nuevos sentidos, elaborando poéticas actuales en juego con toda una nueva visión de mundo.

Este teatro, construido desde una desbordante textualidad y fragmentado relato, pondrá en

“(...) entredicho las relaciones entre realidad/ficción y texto/escenificación, y con ello, la articulación dramática aristotélica basada en el diálogo movilizador de una intriga consecucional que transforma y reordena la crisis dramática.” (Hurtado, 10)

De este modo, la intromisión de mecanismos como la intertextualidad, el uso de nuevas tecnologías –como el uso de voces en *off* o pantallas que muestran material audiovisual a medida que transcurre la actuación– permitirían romper con la ilusión de realidad proponiendo un cuestionamiento externo al teatro. Este nuevo tipo de escenificación, por tanto, reforzará la ruptura de la ilusión del teatro como reflejo de la realidad al situar al

escenario como complemento indiscutible del texto, intensificando lo que se dice con un entramado simbólico acorde a su indeterminación.

Finalmente, la figura del espectador deviene esencial para estas poéticas. Sin el espectador, el entramado textual y simbólico escénico se vería dificultado para una completa apertura. Por tanto, alejándose del teatro didáctico, esta dramaturgia se pone en consonancia con un espectador del que se espera un distanciamiento a favor de una iluminación a la oscura configuración del texto y la escena. Este teatro se mostrará como un espectáculo de provocación al público, de quien se espera una construcción de sentido. Es por medio de estos usos que la *Generación 2000* buscará en el espectador la reconstrucción crítica de esta historia oficial a través de relatos de marginación y subjetividades existentes.

#### iv. *La poética de Guillermo Calderón*

La figura de Guillermo Calderón se insertaría en la escena teatral chilena como una de las voces más predominantes desde los tempranos 2000<sup>9</sup>. Deudor y rupturista de una tradición teatral de *performance*, Calderón se alza con una poética de la indeterminación que se funda a partir de textos configurados por densos diálogos y monólogos; con exiguas acotaciones y un conflicto de difícil resolución en obras que no pretenden imponer una solución. En términos escénicos el aparataje tecnológico es mínimo, construyéndose como una escena despojada de material escénico, erigiéndose el actor como la principal atracción en ésta.

También, Guillermo Calderón mantendrá la doble función de dramaturgo-director propia de esta generación, escribiendo y poniendo en escena sus dramas; a favor de ello, el trabajo colectivo con los actores es fundamental para la creación. El director pretenderá hacerlos colaboradores directos de la interpretación y representación de su producción textual, otorgando un espacio a la construcción sobre la marcha<sup>10</sup>. Este trabajo decantará, finalmente,

---

<sup>9</sup> Es interesante hacer notar la poca crítica literaria de la que ha sido objeto el autor. Su fama se centra en la actividad misma del teatro, dejando muchas veces el análisis textual de lado.

<sup>10</sup> En este sentido, en la entrevista a Calderón hecha por Nicolás Baruj Conde, Romina Almirón y Franco Candiloro (2009); el dramaturgo confiesa la libertad que le otorga su trabajo en una compañía independiente al no tener que sujetarse a los márgenes que ofrecen los subsidios estatales. Puntualiza que “cuando empezamos a producir nuestras obras, no está listo el texto ni sabemos cómo va a ser la escenografía.”, otorgándole a este trabajo colectivo lugar central en su creación artística.

en un texto y en una representación de particulares características que parecen ser ya marca registrada del dramaturgo (Miranda, 2017).

En síntesis,

“... Guillermo Calderón como director-dramaturgo configura una autoría escénica a partir de una redefinición del texto dramático que se aleja de una construcción aristotélica, pero en un gesto de desmontaje oculto tras una apariencia tradicional o, inclusive, clásica, que lo distingue dentro de este grupo de autores.” (Saiz, 21)

La línea argumental presentaría un conflicto que en apariencia se sostiene bajo la estructura tradicional del drama, mostrándose plausible de un desarrollo y posible desenlace dentro de la obra. Sin embargo, a medida que avanza la acción dentro de ésta, la situación conflictiva se desvanece para dar paso a monólogos que, lejos de poner fin a lo discutido en un comienzo, deja un final abierto, sediento de respuestas.

La dinámica de estas obras se basa, de este modo, en la aparición de la palabra como eje central, estableciendo en base a ella un diálogo de cuestionamiento sin respuesta entre los participantes. La posterior presencia de alargados monólogos en sus obras, lejos de llevar al conflicto hacia un fin, busca su extensión hacia un cuestionamiento personal de los personajes, abriendo diversas perspectivas que posibilitan reflexionar acerca a la realidad del país. La presencia de las diferentes subjetividades de los personajes dará paso a provocar una reflexión de la multiplicidad de relatos existentes, y la indeterminación que provee respecto a los grandes discursos. En este sentido, esta textualidad carga a la obra de componentes políticos e históricos que buscan problematizar la realidad y funcionar como un mecanismo a favor de la memoria.

De este modo, al configurarse la obra como un entramado político e histórico se busca la reelaboración crítica de la memoria política del país. Para Guillermo Calderón –aspecto que comparte con sus compañeros de generación– la memoria sería un concepto de gran importancia para el propósito del teatro, al fomentar éste en el espectador una consciencia reflexiva. “Mi propósito es que el espectador no solo vea un determinado tema tratado en la obra, sino que la experiencia misma de asistir al teatro genere un pensamiento.” (Calderón). Lo que se busca, por tanto, es la construcción de sentido por parte del espectador, dando cuenta de los entramados sociales y los discursos de poder existentes por medio del aparataje

textual y escénico. Al generar una toma de consciencia teatral en el espectador, éste obtendría las condiciones para observar la obra como un conjunto de indeterminaciones que permiten pensar el pasado desde ópticas distintas a las que en el día a día se somete. Guillermo Calderón pretende por tanto fundar un espacio de reflexión propicio para hacer memoria. En sus palabras, “Para que se construya una memoria más completa y activa, hay que atender a la complejidad de la historia, que consiste en una disputa permanente de ideas relacionadas con aspiraciones sociales.” (Calderón). El teatro se plantea, entonces, como un espacio para la atención a dicha complejidad.

En este sentido, los hechos históricos son atraídos por medio del uso de intertextos con la historia o con relatos ficticios que la rememoren. Tal es el caso de nuestra obra a analizar, *Beben*, donde se hace referencia a dos grandes catástrofes geográficas en el país: el terremoto del 2012 y el terremoto del 1647; el segundo citado a partir del relato *Terremoto en Chile* de Heinrich von Kleist (1807). Estos hechos históricos –remotos, actuales o futuros– servirán de intertextos para la construcción del texto, siendo dichas catástrofes la matriz para develar la actual situación del país y los constructos discursivos que la sustentan.

Como intensificador de esta pretensión por generar reflexión política y voluntad de memoria, el espacio escénico se ve en libertad de ser interpretado según la conciencia del director y el elenco que tome la obra para su puesta en escena. La escasa presencia de didascalias otorgaría un espacio a las diversas matrices de representación, además de ceder un espacio importante a la impronta actoral, donde la palabra textual tomaría cuerpo, potencia y voz haciendo del discurso lo primordial. En este sentido, también, la negación de un espacio dado de antemano y el nulo uso de artefactos tecnológicos en la dirección de Calderón tendrían directa relación con este afán por poner lo qué se dice sobre el cómo se dice<sup>11</sup>, careciendo de “... la tensión y el diálogo con los lenguajes técnicos, multimedia [o] digitales, cuya ausencia es notoria tanto en lo escénico como en lo textual.” (Saiz, 21).

---

<sup>11</sup> Llama la atención la distancia entre producciones que este tipo de configuración textual puede causar. Al otorgar un espacio vacío, las representaciones del drama pueden mostrar matices interesantes las unas de las otras. Tal es el caso de *Beben* dirigida por Antonia Mendía (2017), donde, siguiendo una línea estética despojada, la directora opta por utilizar dentro de la representación humo y material audiovisual (proyecciones del maremoto del año 1960 en Valdivia y subtítulos para los diálogos hablados en alemán), elementos que Guillermo Calderón no suele usar dentro de su construcción.

Basado en ello, dentro de la configuración dramática no suele optarse por una escenografía elaborada, remitiéndose principalmente a un espacio interior de mínimas características<sup>12</sup>.

El teatro de Guillermo Calderón se identificará principalmente por ser un teatro en cuya configuración el lenguaje se sitúa como soporte de toda una acción, valiéndose de una puesta en escena en concordancia con la importancia que a éste se le otorga. Nos encontramos frente a una escenificación que lejos de mostrar una realidad certera se erige como intensificador de este discurso histórico, político y social. Mostrando escenas sencillas y oscuras, carentes de tecnología y materiales deslumbrantes, se propone un entramado escénico silencioso y simbólico que habla y cobra sentido en tanto la palabra se ubica junto a él. De este modo, Guillermo Calderón trae al teatro la historia por medio de la intertextualidad, con hechos mediáticos o bien, con hechos históricos para mostrar la dinámica de ficción/realidad existente, poniendo en evidencia al teatro como creación artística y reflexionando el rol de éste en sociedad. Mediante

“(... ) la reflexión sobre el trabajo actoral y el teatro como huella (...); la línea estética de la escena despojada (...) para concentrar al máximo el trabajo del actor; su escritura con la palabra de soporte y herramienta; y, la concepción del artista como agente intermediario de dos mundos: la realidad y la ficción teatral.” (Oyarzún, 304),

Es así como mediante los mecanismos mencionados, el dramaturgo-director pretenderá poner en evidencia la Historia Oficial, el trauma del país, y por supuesto, la necesidad de un adecuado ejercicio de memoria en esta sociedad que se constituye de fragmentaciones. El teatro se constituiría como una puerta para observar la realidad desde una óptica distinta a la cotidiana, otorgando la posibilidad de reflexión y de creación de sentido comunitario, habilitando la reparación del tejido social dañado por el trauma.

“Cuando veo una obra de las cosas que más me gusta es pensar “toda esa decepción que uno cree que hay, no es tan verdad.” Cuando vas al teatro, ves gente haciendo cosas maravillosas y a personas que están experimentando algo junto a ti.” (Calderón).

---

<sup>12</sup>En el caso específico de *Beben*, las acotaciones carecen de instrucciones definitivas para la representación. Ejemplo de ellas son, en un comienzo: “*Un campamento de voluntarios internacionales e la costa de la zona central de Chile. Pocos días después del maremoto del 2010*”; [*Se apagan las luces de la carpa*]; entre otras que señalan gestos entre los personajes y la presencia de las luces.

Articulando un teatro como canal de expresión política (Pfister), destacando el espacio que ocupa la Historia, los acontecimientos de gran impacto mediático y situaciones de crisis política y catástrofes naturales, Calderón propone la observación de los discursos oficiales presentando diversas voces que refieren a ellos. Tanto escénica como textualmente, el dramaturgo pretenderá abrir la posibilidad de la creación de una comunidad con miras al pasado en busca de la elaboración de memoria efectiva, otorgando un espacio de reflexión y problematización en el tableado teatral. Guillermo Calderón se alza en la escena teatral, con total justificación, como el *dramaturgo de la memoria*.

### III. Marco Teórico

#### i. Sobre el concepto de alegoría

Dado que la mira del análisis a realizar tendrá puesto su énfasis en la *alegoría* como concepto central que posibilita una interpretación para la obra dramática *Beben* de Guillermo Calderón, será necesaria la definición del concepto y la pertinencia de éste en su reflexión. En este sentido, para fines de nuestro trabajo, tomaremos la conceptualización de *alegoría* realizada por Walter Benjamin en su libro *El origen del Trauerspiel alemán* (1928).

Benjamin, en el capítulo “Alegoría y *Trauerspiel*”, trabajará sobre el concepto de *alegoría*, señalando a esta figura como un modo de producción de sentido tan válido como el símbolo –figura por excelencia en gran parte de las manifestaciones artísticas que mantuvo a la alegoría en la marginalidad–. La *alegoría*, durante la tradición, se mostraría como el polo opuesto a la totalidad que representa el símbolo.

Aun cuando, la conceptualización de alegoría benjaminiana se centra en el análisis y rescate del drama barroco alemán que el autor desea plantear. Sin embargo, la amplitud del concepto sobrepasa ese rango de acción otorgándole una gran utilidad para diversos tipos de análisis literarios además del señalado por el autor.

La alegoría, figura opuesta al símbolo –representante de una totalidad mística– se distingue de éste por su *caducidad*. En tanto el símbolo posee un carácter imperecedero en el cual se asocian dos cosas mediante un principio de identidad –lo que podríamos determinar como un principio metafórico–, la alegoría se constituye mediante un principio de correspondencia –o metonímico– que forma una cadena significativa que no representa un significado dado, sino que la construcción de éste. Este ejercicio de significación se definirá por la caducidad del sentido anterior al actual, haciendo de la obsolescencia su potencia y su material de trabajo.

En vista de lo anterior, si la alegoría se constituye como caducidad, parece ser figura adecuada para la creación artística en un mundo en crisis en donde los viejos símbolos comienzan a decaer. Éste, joven por naturaleza y con un sentido dado, no daría ya abasto para la representación en un mundo que se cae a pedazos, tornándose insuficiente para la

expresión. La alegoría, por otro lado, centrándose en la decadencia se hace consciente de que cada uno de los atributos fijados en un objeto será deficiente para la caracterización del mismo, haciendo de esta falencia su principal material de trabajo.

En materia alegórica, el desplazamiento será perpetuo, y cada una de las denotaciones dadas a un objeto se volverá inmediatamente precedera, ruinosa; nunca dando con la anhelada totalidad de la que era representante el símbolo. Es precisamente en ese ejercicio de descripción caduca en donde es posible observar el carácter metonímico de la alegoría: basada en una concatenación de significados precedidos cada uno por la muerte, la alegoría se ve signada de ocaso, decadencia y muerte desligándose de cualquier intención de un sentido definido. “(...) la alegoría [...] no es una técnica lúdica de producción de imágenes, sino que es expresión, tal como es sin duda expresión el lenguaje, y también, la escritura.” (Benjamin, 163) Contraria a la imagen, la alegoría no es un producto en sí, sino que se establece como un *proceso*. La alegoría es un modo de producción de sentido –o de sentidos– y no así su petrificación.

Bajo esta mirada, el sentido de la *temporalidad* en la alegoría es central. Opuesta al símbolo, en donde existe una “momentánea totalidad” de gravedad histórica, la alegoría presenta “un progreso en una serie de momentos” (Creuzer en Benjamin, 165). La alegoría en su lógica concadenatoria de significados configuraría un *épos* progresivo, o en palabras simples, un entramado basado en la lógica de un relato progresivo. La característica ruinosa de la alegoría y su precariedad de sentidos muertos desencadenará estas insuficientes descripciones que, de forma metonímica, convergirán en un relato voluminoso del objeto a caracterizar, sin por ello determinarlo completamente. Sin llegar nunca a la totalidad, la alegoría es, por tanto, pura apariencia.

“Mientras que en el símbolo, con la transfiguración de la caducidad, el rostro transfigurado de la naturaleza se revela fugazmente a la luz de la redención, en la alegoría la *facies hippocratica* de la historia se ofrece a los ojos del espectador como paisaje primordial petrificado. En todo lo que desde el principio tiene de intempestivo, doloroso y fallido, la historia se plasma sobre un rostro; o mejor, en una calavera. Y, si es cierto que ésta carece de toda libertad ‘simbólica’ de expresión, de toda armonía clásica de la forma, de todo lo humano, en esta figura suya, la más sujeta a la



naturaleza, se expresa significativamente como enigma no sólo la naturaleza de la existencia humana como tal, sino la historicidad biográfica propia de un individuo. Éste es sin duda el núcleo de la visión alegórica, de la exposición barroca y mundana de la historia en cuanto que es historia del sufrimiento del mundo, y ésta sólo tiene significado en las estaciones de su decaer.” (167)

La visión pesimista de Benjamin se torna significativa cuando pensamos en la historia como una seguidilla de ‘estaciones de su decaer’. En dicho sentido, la alegoría funcionaría como figura que permite mostrar la ruina de este relato histórico, la historia de las grandes catástrofes que podemos mirar a nuestras espaldas, cada una de ellas seguida de otra, y más específicamente, la historia de los hombres. La alegoría permite los diversos relatos de ese decaer.

La alegoría barroca definida por Benjamin, surgida en un contexto de crisis durante el siglo XVII –la secularización traería la caída de la figura de un Dios, alterando la cosmovisión y la estabilidad de los estamentos sociales tradicionales–. En términos de crisis, creemos que es posible realizar una actualización de esta figura en la contemporaneidad, precisamente respecto a la postdictadura, ya que estas crisis traídas por acontecimientos históricos de gran impacto, junto con provocar la caída de los soportes sociales, también develarían una crisis de la forma de representación. Idelber Avelar en su libro *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* (2000) nos plantea una visión de alegoría acorde a la descrita.

“La alegoría florece en un mundo abandonado los dioses, mundo que, sin embargo, conserva la memoria de ese abandono y no se ha rendido todavía al olvido. La alegoría es vuelta residuo de reminiscencia.” (18, Avelar).

Y en dicho sentido, entonces,

“(…) el giro hacia la alegoría equivale a una transmutación epocal, paralela y coextensiva a la imposibilidad de representarse el fundamento último: derrota constitutiva de la productividad de lo literario, instalación, en fin, de su objeto de representación en cuanto a objeto perdido.” (18)

La alegoría se establecería como una figura importante en la actividad literaria postdictatorial debido a su impronta estético-política que posibilitaría un relato de múltiples perspectivas, desmantelando el afán alegórico-simbólico propio de la escritura en dictadura, donde en pretensión de alegoría se cedía al símbolo.

El relato simbólico decae en este contexto de derrota, provocando la necesidad de una nueva matriz de narración, por lo que el nacimiento del sujeto melancólico parece inevitable. Éste, nacido en la crisis y con la mirada de la alegoría pondrá su mirada en la realidad desde el sentimiento que sobreviene la lucidez de creer atrapar, por un instante una verdad efímera. Bajo el signo alegórico de la muerte, lleva a cabo una descripción del mundo en cuanto a existencia en crisis, en un contexto donde –en el caso precisamente chileno– cualquier tipo de utopía ha sido arrebatada. En un mundo de post-catástrofe no parece aceptable hablar de una verdad, sino que de verdades que describen al mundo, una sobre otra, en un entramado alegórico.

En la mirada del alegórico, por tanto, mientras más sentido parece tener el objeto de la descripción, más sujeto a la muerte parece estar, en tanto cada una de esas presuposiciones de sentido le es insuficiente, otorgando la posibilidad de una lectura más enigmática y enriquecedora en sentidos, propio de este sentimiento de derrota que nos plantea Avelar.

La alegoría, como oposición a la asignación de un *telos*, generará resistencia a la transparencia de sentido –en oposición al símbolo por la inmediatez que éste representa–. El mundo profano adquiriría riqueza sólo en la medida en que se devalúa, alejándose de la convención y provocando que aquello que es conocido devenga en un objeto ajeno, en una expresión otra. La producción alegórica se desenvuelve, entonces, en un paraje lleno de ruinas que permite el reconocimiento de lo perdido sólo a partir de fragmentos del mismo, resistiendo en la dificultad de una lectura exhaustiva del objeto y de una negación de asignación de sentido único dentro de una eterna cadena semántica.

“Si el objeto deviene en alegórico bajo el mirar de la melancolía, si ésta hace que la vida lo abandone, si queda como muerto aunque seguro en la eternidad, entonces yace ante el alegórico, enteramente entregado a merced suya. Lo que significa que a partir de ahora es totalmente incapaz de irradiar un significado ni un sentido; de significado le corresponde lo que le confiere el alegórico, (...)” (187)

En una obra en clave alegórica, el alcance de ésta recaerá en la audacia y arbitrariedad del lector. Su potencia dependerá del grado de insidia con que éste lea algo, otorgando los diversos significados en los que la obra puede desplegarse.

De este modo, bajo la luz de lo ya expuesto, el concepto de alegoría que nos señala Benjamin parece apropiado como herramienta para una interpretación de textos configurados en la postdictadura chilena, dando cuenta del sentido de derrota y derrumbe existente en ellas. El decaer de cada sentido tras otro permitiría un mayor alcance a las diversas interpretaciones de estas obras que en concordancia con su inorganicidad (Bürger) impiden el estancamiento de sentido, dando cuenta de la realidad histórica basada en las diversas subjetividades y relatos presentes en el Chile actual.

La alegoría benjaminiana se sostendría como un modo productivo de otorgar espacio a las múltiples voces que configuran un relato. En este sentido, en un aparente orden podemos observar dispersión que se abren a sentidos múltiples, lo que podemos bien asociar con las miradas marginadas de la Historia Oficial. La alegoría se establecería como un lugar para la indeterminación, potenciador de visiones que se enfrentan a ‘una’ verdad.

## ii. *Sobre el concepto de memoria*

Al momento de hablar de una Historia Oficial y los relatos marginales existentes paralelamente a ésta, parece inevitable tocar el tema de la memoria. En vista de la necesidad de hacer memoria que propone Guillermo Calderón, los relatos marginales resultarán de gran ayuda para el trabajo de la misma, en la medida en que permiten una reformulación otra del pasado. De este modo, para un completo análisis de *Beben* el concepto de *memoria* se hace fundamental. Para una conceptualización de éste tomaremos lo planteado Elizabeth Jelin en su libro *Los trabajos de la memoria* (2002).

El concepto de memoria se hace fundamental en periodos de post catástrofe, en donde la violencia propia de éstos hace aparecer en el seno de la sociedad el trauma<sup>13</sup>. Éste, como

---

<sup>13</sup> “El concepto de “trauma político” (Montero y Martín Baró, 1987) puede permitir comprender las consecuencias psicosociales de la represión política durante las dictaduras. Esta conceptualización implica identificar, no solamente, la ruptura del funcionamiento institucional de la sociedad, sino la introducción de la amenaza política como un factor constituyente de las relaciones sociales bajo condiciones de violencia y

constante resonar de ese pasado violento, impide un adecuado trabajo de duelo<sup>14</sup>, por lo que la memoria se instala como un imperativo a realizar a favor de dicho trabajo.

La preocupación por darle un lugar especial a la memoria en sociedades que han vivido eventos traumáticos se ve acrecentada en aquellas que poseen organismos institucionales e imperativos sociales que refuerzan la idea de avanzar hacia un futuro abandonando aquel pasado que los ha marcado de manera definitiva como sociedad. Un ejercicio de memoria potencia la superación del trauma repensando el pasado, permitiendo el distanciamiento, observación y posterior reflexión de éste.

La falta de un ejercicio de memoria suele encontrarse en las sociedades que se han visto puestas bajo situaciones límites que siguen resonando en el inconsciente colectivo. Un ejemplo paradigmático es el caso de la sociedad chilena post dictadura, sociedad que luego de vivenciar esta catástrofe social<sup>15</sup>, se mantienen hasta la actualidad bajo el recuerdo y las repercusiones de este pasado traumático.

Sin embargo, ¿qué sería, puntualmente, la *memoria*? La autora comienza con una frase que parece sintetizar una de las directrices centrales al respecto. La continua aparición en la

---

terrorismo de estado.” (Lira, 237) Este trauma caracteriza, según la autora, en tres sentidos: 1) la diferenciación en grupos sociales según su grado de participación en el conflicto -una estigmatización-; 2) la polarización de sectores sociales que rigidiza las relaciones sociales “de guerra” reduciendo la posibilidad de solución; y 3) la mentira institucionalizada con miras en esconder la realidad de la represión política y al conflicto mismo.

<sup>14</sup> El duelo, define Freud en “Duelo y melancolía” (1915), consiste en “(...) la reacción a la pérdida de un ser amado o de una abstracción equivalente: la patria, la libertad, el ideal, etcétera.” (2) Así, el trabajo de duelo consistiría en la “(...) reacción a la pérdida de un ser amado, integra el mismo doloroso estado de ánimo” que la melancolía “la cesación de interés por el mundo exterior –en cuanto no recuerda a la persona fallecida–, la pérdida de la capacidad de elegir un nuevo objeto amoroso –lo que equivaldría a sustituir al desaparecido–, y el apartamiento de toda función no relacionada con la memoria del ser querido. Comprendemos que esta inhibición y restricción del Yo es la expresión de su entrega total al duelo.” (2) En este sentido, el trabajo de duelo corresponde a “La noción freudiana de trabajo elaborativo, concebida en un concepto terapéutico [que] consiste en el “proceso en virtud del cual el analizado integra una interpretación y supera las resistencias que ésta suscita [...] especie de trabajo psíquico que permite al sujeto aceptar ciertos elementos reprimidos y liberarse del dominio de los mecanismos repetitivos.” (Laplanche y Potalis en Jelin, 15)

<sup>15</sup> Con catástrofe se pretende señalar las nociones de “quiebre”, “alteración” o “suceso que altera gravemente el orden regular de las cosas” (DRAE). En dicho sentido, vinculamos la noción de catástrofe con aquellos hechos que representan la destrucción de un orden establecido, y en donde la parte afectada es la de los vencidos y no la de los vencedores, quienes a partir de la catástrofe pretenden establecer un régimen a su favor. Las catástrofes se revelan, entonces, como grandes marcas dentro de una sociedad que percibe el cambio brusco de un sistema otro. Estas marcas conllevan, muchas veces, un trauma con repercusiones tanto presentes como futuras.

sociedad de elementos que apuntan a “(...) la persistencia de un pasado que “no quiere” pasar” (Jelin, 1). Esta frase no puede ser otra cosa que el llamado a realizar una observación y reflexión sobre un pasado que persiste en su presencia y que demanda un lugar en la sociedad. Dentro de la sociedad podemos ver la existencia de manifestaciones que buscan hacer hablar dicho pasado, como por ejemplo el lugar que toma el arte. Las manifestaciones artísticas supondrían un espacio de privilegio para el ejercicio de la memoria, configurándose como espacio de reflexión y problematización para las instancias traumáticas, marginándose del discurso oficial y permitiendo así la crítica del mismo. No obstante, muchas veces estas manifestaciones no logran llegar al grueso de la sociedad, impidiendo acceder a muchos sectores al pasado traumático y reflexionar sobre él. La sociedad vive, entonces, bajo un pasado que es silenciado en el cotidiano<sup>16</sup>.

Por tanto, cuando hablamos de memoria tal y cómo la planteamos, es fundamental delimitarla como una serie de “(...) procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas materiales.” (Jelin, 2), procesos que se establecen como objetos de luchas apuntando a “prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder.” (2) En dicho sentido, la memoria, entonces se establecería como un constructo experiencial en miras a confluir en actividades combativas a un discurso hegemónico, otorgando un quehacer al pasado; punto esencial en los países que durante la década de los años setenta y ochenta estuvieron bajo un régimen dictatorial productor de un trauma patente y cotidiano.

La memoria se ha tornado una categoría difícil de rastrear en dichas sociedades que, privadas de las huellas del pasado por parte las instituciones y consensos sociales, ven dificultades para realizar exitosamente una mirada crítica al pasado. En dicho sentido, una sociedad como la chilena se encuentra dividida en sectores que apoyan las políticas de consenso con miras a un futuro versus otro que cree en la lucha memorial en busca de respuestas a dicho pasado y a actual presente. Contrario al polo de una lucha por la memoria, la escisión social revela

---

<sup>16</sup> Esto lo podemos vincular con el concepto de olvido que define Ricoeur, el cual denomina *recuerdo evasivo*. Éste “(...) refleja un intento de no recordar lo que puede herir. Se da especialmente en períodos históricos posteriores a grandes catástrofes sociales, masacres y genocidios, que generan entre quienes han sufrido la voluntad de no querer saber, de evadirse de los recuerdos para poder seguir viviendo” (Semprún en Jelin, 31). Esta voluntad se ve acompañada no pocas veces de una voluntad de olvido dictada por el poder hegemónico.

sectores que, reacios a mirar el pasado, creen en la necesidad de establecer una institución democrática mostrándose “... menos dispuestos a reabrir experiencias dolorosas de la represión autoritaria” poniendo énfasis “en la necesidad de abocarse a la construcción de un futuro antes que volver a visitar el pasado.” (Jelin, 4-5); como también aquellos que desde una óptica del vencedor “están dispuestos a visitar el pasado para aplaudir y glorificar el “orden y progreso” que, en su visión, produjeron la dictadura.” (Jelin, 4-5).

Sin embargo, la constante en los países con un pasado postdictatorial traumático es la negación de la rememoración de éste, génesis de la sociedad actual. Esta negación, llevada a cabo por políticas de consenso, impide una reflexión crítica de los constructos sociales en los que se habita, otorgando especial lugar al fantasma del pasado dictatorial que, situándose como parte central de este presente (Jelin), escapa a la meditación. En vista de ello, no podemos evitar pensar en la indispensable necesidad de realizar un *trabajo de memoria*.

El concepto *trabajo de memoria* es planteado por Jelin como uno de los conceptos centrales en su libro, actividad que rescata como imperativo central en las sociedades postdictatoriales. Como ya se mencionó, la memoria se desarrolla como procesos experienciales subjetivos, sin embargo, debemos tener en cuenta que dichos procesos se configuran bajo un *marco social* lo que haría de cada memoria subjetiva parte de múltiples memorias. En dicho sentido, es más apropiado utilizar el término *memorias* para determinar lo que entendemos por ésta, en vista de que lo que configura tanto la memoria personal como la memoria de país son estas variadas perspectivas del pasado.

En resumen, el proceso de memoria se configura subjetivo y personal, nacido y encuadrado en sociedad, haciendo de cada uno de los momentos guardados parte de una gran red de interacciones con otras subjetividades y, por ende, con otros recuerdos. La memoria se abriría como parte del sujeto en comunidad, vale decir, como elemento social y carente de una autonomía fuera de ella. Es precisamente a ello a lo que refiere Halbwachs cuando propone el concepto de *marco* o *cuadro social* en función de la memoria.

“Las memorias individuales están siempre enmarcadas socialmente. Estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Incluyen también la visión del mundo, animada por valores, de una sociedad o grupo. [...] sólo podemos recordar cuando es posible recuperar la posición de los

acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva [...] El olvido se explica por la desaparición de estos marcos o de parte de ellos.” (Halbwachs en Jelin, 20)

Al ser la memoria algo colectivo, la desaparición de un determinado grupo resiente la memoria de este mismo. En este sentido, las políticas del olvido amparadas por la Historia Oficial se centrarían en un relato de los ‘vencedores’, silenciando cualquier memoria o interpretaciones alternativas a dicho discurso (Jelin). Esto desencadenaría

“Las borraduras y olvidos [...] producto de una voluntad o política del olvido y silencia por parte de [estos] actores que elaboran estrategias para ocultar y destruir pruebas y rastros, impidiendo así recuperaciones de memorias en el futuro (...)” (29),

impidiendo el *trabajo de memoria* como consecuencia del ocultamiento de las huellas, y no así de su falta.

El concepto de *trabajo de la memoria* se constituiría como elemento esencial en la reflexión acerca de la actividad memorial, en tanto se sitúa

“(...) como rasgo distintivo de la condición humana [poniendo] a la persona y a la sociedad en un lugar activo y productivo. Uno es agente de transformación, y en el proceso se transforma a sí mismo y al mundo. La actividad agrega valor. Referirse entonces a que la memoria implica “trabajo” es incorporarla a quehacer que genera y transforma el mundo social.” (Jelin, 14)

El *trabajo de la memoria* se hace imperante en sociedades donde el contexto social deja a la vista un trauma que se vive como reminiscencia permanente de un pasado evocado constantemente en el presente, agregándole valor a las huellas de éste y presentándolas como parte de una historia que se dispone a ser reflexionada. Característico de estas sociedades azotadas por catástrofes es un pasado que aún las aterra y donde “(...) la memoria invade, pero no es objeto de trabajo.” (14) Esto se vuelve particularmente difícil en contextos donde el silencio impuesto dificulta traer al pasado en miras de una meditación. En este sentido, para realizar un trabajo de duelo pertinente debemos hacernos conscientes de que

“La contracara de esta presencia sin agencia es la de los seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que “trabajan” sobre y con las memorias del pasado.” (14),

fundando así perspectivas propias y colectivas sobre el presente en el que se habita, rastreando las huellas escondidas por un discurso oficial y formulándolas a favor de un relato que permita hablar de a ellas.

La necesidad de crear un relato colectivo basado en las evocaciones del pasado se hace imperiosa, permitiendo así la articulación de perspectivas discrepantes a la impuesta por las instituciones que buscan caracterizar la historia como una sola voz mediante la llamada Historia Oficial. En dicho sentido, un trabajo colectivo de memoria que permita crear este relato alternativo constituye un eje fundamental en estas sociedades que, llenas “(...) [del] horror sobrecogedor de los actos violentos y la empatía con las víctimas funcionan sin excepción como un señuelo que nos impide pensar.” (Zizek, 12), traducéndose en una crisis de la experiencia<sup>17</sup>. Dicha crisis conllevaría la pérdida de la capacidad narrativa en el presente histórico<sup>18</sup> construido sobre la presencia permanente del pasado.

De este modo, la necesidad de trabajar la memoria se sitúa más allá del hallar huellas y saber de ese pasado algo certero. Ésta radicaría más bien en la exigencia de hacer de dichas huellas y voces disidentes un relato que, articulado por voces contestatarias al discurso de olvido establecido, puedan nombrar y narrar el pasado traumático. Tal como Benjamin ejemplifica con el mutismo de los soldados que retornaban de la Gran Guerra, la pérdida de la facultad

---

<sup>17</sup> Por crisis de la experiencia se entiende, según lo planteado por Martin Jay, como la incapacidad de tener experiencias, y lo que es más importante para nuestro propósito, la incapacidad de comunicar dichas experiencias. El sujeto “ha sido privado de su biografía y ha dejado sus experiencias en el pasado.” Se determina, por ende, como la incapacidad de comunicar la subjetividad y la imposibilidad de ligar ésta con el lenguaje público.

<sup>18</sup> Jelin contrapone dos tiempos: 1) el tiempo cronológico; 2) el tiempo histórico. El primero es la concepción lineal del tiempo basada en un pasado, presente y futuro ordenados de manera común, y si se quiere, natural como un concepto que radica en concepciones físicas. Por otro lado, podemos observar dentro de la historia un tiempo que se basa en ésta y que tiene que ver directamente con los procesos históricos y la subjetividad de cada individuo. Este tiempo estaría vinculado a “unidades políticas y sociales de acción, a hombres concretos que actúan y sufren, a sus instituciones y organizaciones.”, estableciéndose los sentidos de temporalidad en un presente que “contiene y construye la experiencia pasada y las expectativas futuras” (Koselleck en Jelin, 12), configurándose como un pasado que ha sido incorporado en el presente y es parte constitutiva de él.



comunicativa como correlato del hecho traumático desestabilizador de la experiencia debe enfrentarse desde la enunciación del trauma mismo.

La importancia de hacer de la memoria algo productivo recae, entonces, en la voluntad de reestructurar el tejido social dañado por el trauma del pasado, con miras a realizar un trabajo de duelo que se torne exitoso. La capacidad de comunicar el trauma se vuelve parte esencial de dicho trabajo, en tanto es la comunicabilidad lo que permitiría el pensar el pasado y construirlo no como meros datos, sino como un proceso que en base a una repetición del hecho se dirija a una superación del mismo. Esta repetición, contraria a la que lleva la melancolía<sup>19</sup>, pretenderá un proceso de introyección<sup>20</sup>.

En favor de ello,

“El acontecimiento rememorado o “memorable” será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia.” (Jelin, 27).

Esta memoria narrativa construiría una reconciliación y un pacto entre el pasado traumático y el presente en el cual este pasado habita como constante, otorgando así un ejercicio reflexivo que permita llenar los vacíos presentes en la memoria. El trabajo de memoria buscará decantar en una superación del trauma que

“Implica poder olvidar y transformar los afectos y sentimientos, quebrando la fijación en el otro y en el dolor aceptando “la satisfacción que comporta el permanecer con vida.” Hay un tiempo de duelo, y “el trabajo de duelo se revela costosamente como

---

<sup>19</sup> La melancolía se constituye, según Freud, como la constante de un objeto perdido en el presente de la persona, decantando en una pérdida de interés por el mundo exterior.

<sup>20</sup> Idelber Avelar no señala en la introducción a su libro *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo de duelo* (2000) dos categorías ligadas a la melancolía y el duelo propuestas por Abraham y Torok. Estas son las de introyección e incorporación. La primera “(...) designaría un horizonte de completud exitosa del trabajo de duelo, a través de la cual el objeto perdido sería dialécticamente absorbido y expulsado, internalizado de tal manera que la libido podría descargarse en un objeto sustitutorio. La introyección aseguraría, entonces, una relación con lo perdido a la vez que compensaría la pérdida.” (19). Por otro lado, la incorporación radicaría en que “(...) el objeto traumático permanecería alojado dentro del yo como un cuerpo forastero, “invisible pero omnipresente”, innombrable excepto a través de sinónimos parciales.” (19-20).

un ejercicio liberador en la medida en que consiste en un trabajo de recuerdo.”  
(Ricoeur en Jelin, 15).

El relato de estas voces disidentes se establece, entonces, como un relato que permitiría la superación del trauma dictatorial permitiendo una reconciliación entre las partes afectadas y la reconstitución del tejido social corrompido por la violencia. Al otorgar una reflexión del presente en base al pasado se alcanzaría la capacidad de generar un discurso crítico sobre el trauma, dando pie a un relato comunitario que posibilitaría la concepción de una experiencia común<sup>21</sup> que, al visibilizarse, daría cabida a la memoria y a la posibilidad de un trabajo de duelo satisfactorio.

Jelin determina a esta narración comunitaria como parte fundamental del trabajo de la memoria, situándose como una enunciación otra respecto al discursivo hegemónico, poseyendo la fortaleza de un constructo forjado en una comunidad con mirar crítico y reflexivo de la historia. Por tanto, son estas ‘memorias’ las que constituyen la *memoria* propiamente tal, erigiéndose como material fundamental para la constitución de un relato comunitario que regrese a la sociedad la capacidad de hablar después del trauma.

### *iii. Conceptualizaciones teatrales*

Antes de dar paso al análisis, debemos puntualizar que la obra a observar se trata de un texto dramático constituido de una dimensión tanto textual como escénica. Para fines de un análisis completo es necesario exponer los determinados rasgos teatrales que hay que tener en cuenta al momento de examinar la obra. Dichos rasgos los podemos observar en el nivel textual de la obra, nivel en el cual se delata la disposición de ésta a ser representada.

Un primer punto a tocar es el concepto de *didascalias*. Las didascalias acompañarían al discurso apelativo propio del texto dramático, ayudando a la configuración de las matrices de representación que la obra permita. En dicho sentido, Juan Villegas propone tomar

---

<sup>21</sup> Walter Benjamin vincula la experiencia con la capacidad de comunicar la misma, en dicho sentido, ambos conceptos son codependientes. La experiencia común, entonces, nos señala Oyarzún, “(...) no está pre-constituida, sino que *deviene común* en la comunicación y en virtud de ella. Dicho nuevamente de otro modo, más formalmente: los sujetos se constituyen inter-subjetivamente, en la constante exposición a la alteridad; esta inter-subjetividad sólo es posible en y por la comunicación, y esta comunicación, por ende, es esencialmente un intercambio de narrativas. Toda experiencia, es, en este sentido, experiencia común.” (13)

atención a este discurso, el cual configuraría como eje central dentro del texto dramático mostrando la *teatralidad* propia de éste, revelando cómo el mundo del drama se entrega como visto en un escenario (Villegas).

Estas acotaciones o *didascalias*, según Anne Ubersfeld, corresponderían a una característica del texto que pueden tener gran presencia en la obra, o “en ocasiones [son] inexistentes o casi inexistentes (de ahí la importancia que adquieren en este último caso cuando por azar nos encontramos con algunas de ellas)” (Ubersfeld, 17). Según esto, la escasa presencia de didascalias permitirían un mayor grado de apertura a las posibles lecturas, y articulándose al mismo tiempo como un espacio vacío o casi vacío que permitiría numerosos estilos de representación.

No obstante, Ubersfeld plantea que aun cuando las didascalias sean exiguas, no es posible concluir que “los textos sin acotaciones carezcan de didascalias, puesto que didascalias son también los *nombres de los personajes*” (Ubersfeld, 17). En dicho sentido, tanto las acotaciones –por mínimas que éstas sean– como los nombres formarían parte de este lenguaje, formando parte del proceso de lectura y escenificación de la obra dramática. En el particular caso de *Beben* esto es fundamental, pues tanto la escena propuesta en el texto como los nombres de los personajes forman parte de una escenificación que, desde su cimiento textual, carece de determinación, promoviendo un espacio de reflexión desde su inicio. El lenguaje acotacional, por tanto, permitiría develar la virtualidad propia de la obra mostrando los artefactos propios de la *teatralidad*.

En función de referirnos al término *teatralidad*, característica propia de la obra dramática, tomaremos la definición dada por Josette Féral en *Acerca de la teatralidad* (2003). En primer término, la teatralidad se postula como un proceso y la transformación que este proceso permite identificar (Féral). Éste se da dentro de un espacio determinado llamado *espacio potencial*, espacio que correspondería al lugar donde el actor puede actuar sin ningún tipo de transgresión exterior. Este espacio es necesitado también por el espectador para leer la *teatralidad* presente en la obra. En este sentido, el espectador se constituirá como parte esencial del desarrollo teatral de una obra, siendo capaz de reconocer y “crear ese espacio potencial en el cual se encuentra la *teatralidad*” (44), siendo tanto parte como creador del proceso.

De este modo, la teatralidad se completaría, gracias a la mirada del espectador, pues este "... reconoce este otro espacio, espacio del otro donde la ficción puede emerger." (Féral, 45) La mirada del espectador completa el proceso de la teatralización al otorgarle vida, siendo en dicho sentido un punto de vista determinante que es capaz de separar 1) lo real de lo ficcional; 2) el espacio cotidiano del espacio potencial; 3) en ese mismo sentido, separar al sujeto del actor.

La teatralidad se constituiría dentro de la obra dramática y teatral como un proceso determinante, en tanto devela la intención misma de hacer teatro mostrando la especularidad propia de éste. De este modo, en el juego de fricciones de códigos del que forman parte actor y espectador se observará la concreción de la intención de crear teatro de ambas partes, intención que decanta en la mirada del espectador.

En dicho sentido, Féral puntualiza que "Esta mirada es siempre doble. Ve lo real y la ficción, el productor y el proceso." (45), refiriendo a la conciencia de la ficción teatral y la separación que ésta tiene con el cotidiano, permitiendo así el distanciamiento y la resignificación de los hechos formulados como ficción, facilitando una mirada crítica sobre la realidad.

Así mismo, en función de crear ese distanciamiento, en *Beben* podemos observar dentro de su configuración, un marcado trasfondo metateatral, por medio del uso de intertextos y este juego de roles observable entre los personajes. Por ende, el metateatro se configuraría como herramienta de construcción que permite develar, mediante la teatralización, los elementos que hacen a la obra autoreflexiva. Este mecanismo se utiliza por el dramaturgo conscientemente, tomando una 'actitud metateatral' que permita estructurar el drama a partir de una tensión metacrítica y metateatral (Pavis).

"La "operación meta" del teatro consiste en tomar el escenario y todo lo que lo constituye —el actor, el decorado, el texto— como objetos dotados de un signo demostrativo y *denegativo* ("no es un objeto, sino una significación de un objeto"). Del mismo modo que el lenguaje poético se designa a sí mismo como *procedimiento* artístico, el teatro se designa como mundo ya contaminado por la ilusión y la teatralidad." (Pavis, 189)

Esta noción de la práctica teatral no pretenderá una mera representación mimética de la realidad, sino que, por el contrario, la exhibición de la obra teatral como un artefacto artístico permitiendo el develamiento por medio de determinadas estrategias de una realidad no-ficcional a la cual, sin reflejarla, remite. La escenificación, por tanto, que pretende el reflejo del teatro a la vez que permite una reflexión sobre el mismo.

De esta manera, podemos observar cómo *Beben* se nos presenta un drama dispuesto a la actividad teatral. Para determinar dichos elementos en el posterior análisis, tomaremos el planteamiento de Richard Hornby sobre el metateatro en su libro *Drama, Metadrama and Perception* (1986).

Como primera cosa, el autor señala a la obra teatral como un constructo artístico inserto tanto un circuito dramático como cultural, permitiéndose la dialogación constante con su contexto. Así, lo que él llama *drama/culture complex* daría la posibilidad de entender la realidad desde la actividad teatral.

“A play is “about” drama as a whole, and more broadly, about culture as a whole; this drama/culture complex is “about” reality not in the passive sense of merely reflecting it, but in the active sense of providing a “vocabulary” for describing it, or a “geometry” for measuring it.” (Hornby, 22)<sup>22</sup>

El circuito cultural, por tanto, facilitará el uso de elementos que permitan la formulación de la metateatralidad. El uso de elementos tales como el intertexto con situaciones particulares de una sociedad –textos compartidos o la historia misma– permitirán mostrar a la obra en su calidad como artefacto, facultando el distanciamiento del espectador respecto a ella, dando lugar a la interpretación y reflexión crítica de esa realidad exterior a la ficción.

Finalmente, una última arista a tomar en cuenta es el juego teatral que llevan a cabo los personajes dentro de obra, juego que sin llegar a ser un *play-within-the-play*<sup>23</sup> en su sentido

---

<sup>22</sup>“Una obra es “acerca” del drama como un todo, y más en general, sobre una cultura en su totalidad; este complejo *drama/cultura* es “acerca” de la realidad no en el pasivo modo de simplemente reflejarla, sino que en un modo activo que permita proveer de un “vocabulario” para describirla, o una “geometría” para calcularla.”(traducción propia).

<sup>23</sup> La *play-within-the play* se define como “un grupo de figuras dramáticas de la secuencia sobreordinada. Actúa una obra a otro grupo de figuras.” (Pfsiter, 200). De esta manera, el dramaturgo duplica el nivel ficcional.

más estricto, crea una situación de teatralidad entre los personajes y en los personajes al crear una suerte de segundo nivel ficcional.

En este sentido, Hornby propone que el juego de roles delimitaría no sólo lo que el personaje es, sino también lo que éste desea ser. “Even when the role within the role is patently false, the dualistic device still sets up a feeling of ambiguity and complexity with regard to the character.” (67)<sup>24</sup>

Éste nos llevaría a una reflexión mayor del teatro y su finalidad, delatando la artificiosidad del mismo al exhibir su propia elaboración, expuesto el personaje como un producto de esta ficción. Esto promueve la exploración de la ilusión dramática, volviéndola problemática. (Tieck, Pirandello en Pfsiter, 160) al referir “... implícitamente al medio teatral en sí mismo, exponiéndose y distanciándose así de la audiencia real.” (161)

Así, los personajes abandonan en este ‘juego de roles’ su verdadera personalidad, erigiéndose como *figuras dramáticas* (Pfister) que el espectador es capaz de observar y entender como un ente distinto a los caracteres reales. Las *figuras dramáticas* son, por cierto, deliberadamente artificiales y “... no pueden ser separadas de su contexto, porque sólo existen en virtud de ese contexto y se constituyen en la suma de relaciones de ese contexto: el contexto ficcional.” (160).

A partir de dichos elementos teatrales, observaremos cómo en *Beben* estos juegan un rol importantísimo para su configuración como alegoría que pretende rescatar una parte de la historia del país, otorgando paso al tema de la memoria y la reflexión del pasado. Será a partir de estos mecanismos reflexivos que se pretenderá dar cuenta de cómo las características propiamente teatrales explicitan la voluntad de representación de la misma. El teatro se erigirá como el canal por medio del cual el texto se desarrollará, plasmando en la escena las indefiniciones de conflicto, personajes e historia presentes en el texto.

Se pretenderá observar cómo los mecanismos reflexivos, la construcción literaria y la recepción la articulan como obra textual/escénica que, desde su artificialidad, pretende el develamiento de la llamada “verdad”.

---

<sup>24</sup> “Incluso cuando el rol dentro del rol es visiblemente falso, el dispositivo dualista aun así instala un sentimiento de ambigüedad y complejidad respecto al personaje.” (traducción propia).

#### IV. Análisis

##### *i. Aproximaciones a Beben*

*Beben* –‘terremoto’ en alemán– es la quinta entrega dramática de Guillermo Calderón. En ella se relata el conflicto entre cuatro voluntarios de una ONG que llegan al sur de Chile luego del tsunami del año 2010.

Los voluntarios han llegado a trabajar con los niños de un campamento de las zonas afectadas por el tsunami. Un día Anna –la jefa de grupo– se encuentra con una niña que llora afectada y se propone determinar qué le ha sucedido. Sabiendo que los otros tres voluntarios se han encargado de realizar actividades recreativas para los niños traumatizados, los interroga para descubrir la causa del llanto de la menor. Finalmente se descubre que Karin ha contado a los niños el cuento *Terremoto en Chile* de Heinrich Von Kleist.

En el cuento se relata la cruda historia de una pareja que es separada y posteriormente, por mandato de la Iglesia, se condena a muerte a una y a prisión el otro por el pecado de haberse amado y concebir un hijo estando Josefa –la protagonista– recluida en un convento. Sin embargo, antes de que la condena se llevase a cabo, ocurre un gran terremoto. El relato nos describe, además, una ciudad en ruinas que, luego de la catástrofe, se reúne como comunidad y aparentemente olvida el pecado de los enamorados, incluso fraternizando con ellos. No obstante, la comunión termina cuando posterior al terremoto se convoca a una misa en donde la Iglesia declara no haber olvidado a ambos pecadores y alienta al pueblo a matarlos, apuntándolos como causantes de tal desgracia. Desbaratando la armonía creada, los amantes y el bebé de una pareja amiga son asesinados.

Este relato, presentado en voz de los personajes, se erige como punto de conflicto principal dentro de la obra, sirviendo de base para el planteamiento dialógico y monológico que pone en la palestra a las instituciones, al trauma post catástrofe y a las diversas subjetividades; otorgando la posibilidad de hablar del evento traumático vivido.

De este modo, la obra transcurre en la determinación del relato y el develamiento de los personajes que en ella participan, mostrando mediante distintos recursos teatrales la modificación de las facetas de cada uno, delatándolos como subjetividades con

cuestionamientos y desilusiones propias. El cuento sustenta la creación de un relato colectivo, el cuestionamiento por un pasado traumático, y la necesidad de hablar de éste en pos de la superación del trauma.

En este sentido, la obra tratará temas esenciales en una sociedad post catástrofe, como la necesidad de realizar un constante ejercicio de memoria para sanar el tejido social, permitiendo así la reflexión de lo acontecido y suscitando la superación del trauma. Esta superación se basaría en gran parte en la creación de un relato colectivo común que acerque, por medio de una comunicación comunitaria el pasado catastrófico, otorgando la posibilidad de creación de comunidad en una sociedad fragmentada por el trauma.

Para nuestro análisis se propone que el terremoto se erige como una alegoría, observable desde dos matrices representativas: 1) El terremoto, como gran catástrofe, permitiría la comunión y solidaridad en una nación afectada por un mismo cataclismo. Dentro de la obra lo podemos observar como una matriz que permite el hablar del pasado en función de superarlo y avanzar, otorgando momentáneamente, la subsanación del tejido social. Así también 2) el terremoto se erigiría como punto controversial en tanto puede ser leído como rememoración de una de las catástrofes sociales más recientes y dolientes en el país: la dictadura de 1973. De este modo, el terremoto se presenta como una alegoría de la historia y de la sociedad del país, configurando a la obra como una de marcado carácter político con miras a hablar de un pasado que es presente.

## *ii. Terremoto en Chile como relato colectivo del pasado*

Para nuestro análisis el concepto de memoria propuesto por Elizabeth Jelin en su libro *Los trabajos de la memoria* tomará lugar esencial. La autora apunta a la necesidad de la conformación de un relato comunicable dentro de una sociedad que ha vivido grandes eventos catastróficos que devienen en un posterior trauma. Según nos dice, la necesidad de un relato común es indispensable para un idóneo trabajo de memoria que permita observar el pasado y resignificarlo, ayudando así a la superación del trauma experimentado. En este sentido,

“El acontecimiento rememorado o “memorable” será expresado en una forma narrativa, convirtiéndose en la manera en que el sujeto construye un sentido del



pasado, una memoria que se expresa en un relato comunicable, con un mínimo de coherencia.” (Jelin, 27)

En *Beben* el conflicto comienza cuando Anna se encuentra con una niña que llora por el campamento en el que ella y tres voluntarios más –María, Karin y Willi– trabajan como voluntarios. La posterior narración del cuento *Terremoto en Chile* que se presenta como la causa del llanto mostrará la creación de un relato en común entre este cuarteto. La interrogación que Anna lleva a cabo a los otros tres voluntarios en pos del conocimiento de lo sucedido, y la forma en que los demás crean un relato –en un comienzo se dirigido por Karin– muestra a este cuento como matriz para un cuestionamiento y conjugación de diversas voces que conocen acerca del tema. Por ende, el relato se construye en calidad de relato colectivo por parte de Karin, María y Willi –conocedores de éste desde hace un tiempo– y por Anna, quien totalmente ignorante acerca del cuento, se constituye dentro del diálogo como el factor de discusión, dando pie al relato mismo.

“ANNA           ¿Cómo se llama?  
[...]  
KARIN           Terremoto en Chile.  
ANNA           ¿Cómo?  
MARÍA          Terremoto en Chile.  
ANNA           ¿Así se llama el cuento que les contaste a los niños?  
KARIN          Sí.  
ANNA           Ah. (A Karin) ¿Y lo inventaste tú?  
KARIN          No.  
MARÍA          Estaba escrito de antes.  
ANNA           (A María) ¿Lo escribiste tú?  
MARÍA          No.” (Calderón, 134)

Y también páginas más adelante cuando finalmente se determina que los tres voluntarios conocen el relato:

“MARÍA        ¿Qué?  
KARIN         No. Cuéntalo tú, mejor.  
MARÍA         ¿Pero qué te pasa?

KARIN Nada, pero si te lo sabes mejor que yo, entonces cuéntalo tú.

MARÍA Oye.

KARIN Cuéntalo tú.

MARÍA ¿Yo?

WILLI (A *María*) Sí. Cuéntalo tú, te dicen.

MARÍA Ya. Lo que pasa es que después de que ella se salva...

ANNA Espera.

MARÍA ¿Qué?

ANNA ¿Tú te sabes el cuento?

MARÍA Sí.

ANNA Pero dijiste que no hablas español.

WILLI Pero lo leyó en el colegio.

ANNA Ah.

MARÍA Sí.

ANNA (A *Willi*) ¿Y tú también?

WILLI Sí.

ANNA ¿Y por qué yo no lo leí?

WILLI No sé.” (Calderón, 146)

En este sentido, el acto de narrar el cuento se transforma en un acto comunitario que pretende develar desde varias voces lo sucedido con los niños del campamento. Por tanto, éste deviene una construcción desde las voces que lo conocen dado por el imperativo de Anna de saber qué es lo que ha provocado el llanto de la niña.

Es gracias a esta urgencia de saber qué ha pasado con la menor que se alza un relato comunitario, que tal y como los elaborados en tiempos post traumáticos, poseen la facultad de otorgar una reflexión del hecho que se narra en la medida en que se unen voces en una narración coherente y comunicable. La obra se construiría desde sus cimientos a partir del uso del intertexto con el cuento de Von Kleist como la representación de un relato creado en conjunto que busca determinar por qué la menor sufre. Este se constituye como elemento

esencial para hacer notar el trauma que, aunque manifestado en un comienzo<sup>25</sup> –el cual luego, paradójicamente, se niega<sup>26</sup>– no es del todo patente, buscando a partir del cuento una aparente respuesta al trauma. De este modo la obra funcionaría como representación de la construcción de un relato comunitario en el que se alzan voces de distintas subjetividades en busca de un relato coherente, mecanismo que podemos ver representado en las constantes interrupciones que sufre la narración del mismo por parte de los personajes.

El cuento se desarrolla, entonces, como un relato coherente que narra una historia de crueldad absoluta respecto al terremoto en Santiago (1647). A medida que se realiza se pretende la exhibición de atrocidades pasadas, sirviendo tanto como nexo de representación para la catástrofe presente en la obra, el terremoto del 2010. O bien, como nexo con las catástrofes políticas del país, en este determinado caso, el pasado dictatorial del país, sirviendo como representación del trauma y de los mecanismos que podrían favorecer la superación del mismo; así como también de aquellos que lo entorpecen.

“ANNA           ¿Pero cómo? No entiendo. Aquí hubo un terremoto hace 8 días... ¿y tú estás contando un cuento que se llama Terremoto en Chile?  
KARIN           Sí. Pero con fines terapéuticos.” (Calderón, 134)

Los “fines terapéuticos” de los que nos habla Karin son reales en la creación de un relato que dé sentido a lo sucedido, función que para ella cumple *Terremoto en Chile*, posibilitando la superación del trauma del pasado a través del rastreo de sus huellas. En dicho sentido es importante mencionar cómo en el fragmento anteriormente citado se percibe un quiebre en Anna, personaje que luego de descubrir la verdad se evidencia como la figura con el poder para truncar cualquier tipo de mención a la catástrofe pasada. De este modo, se pone en jaque la labor paternalista que toma la ONG dentro de las comunidades afectadas por una catástrofe, en tanto actúan como ente silenciador del trauma dentro de la obra.

“MARÍA        Fin.  
WILLI         Sí. Fin.  
MARÍA         Sí.

---

<sup>25</sup> “KARIN traumada.” (130).

<sup>26</sup> “KARIN No. No lo quería traumar.” (142)

Déjala. Está

KARIN Sí.  
[...]  
ANNA Espantoso.  
MARÍA Y se lo contó a los niños.  
WILLI Maddalena...  
KARIN Sí. Y lo haría de nuevo.  
ANNA Sí. Pero no lo vas a hacer.  
KARIN ¿Por qué?  
ANNA Porque yo lo digo.” (Calderón, 154)

Y luego,

“KARIN No me voy a ir.  
ANNA ¿Cómo?  
KARIN Me voy a defender.  
[...]  
ANNA No. Porque no te quiero escuchar.  
KARIN Tengo que explicarte el cuento.  
ANNA ¿Pero cómo se te ocurre defender el cuento?  
KARIN El cuento es perfecto para niños traumatizados.  
MARÍA Pero si los dejaste llorando.  
KARIN Sí sé. Pero el cuento es perfecto. Porque cuando llegamos aquí, ¿qué decía la gente?  
ANNA ¿Qué tiene que ver eso  
KARIN ¿Qué decían?  
ANNA Decían: necesitamos comida.  
MARÍA No, porque estaban casi todos muertos.  
KARIN Sí, pero los que quedaron vivos decían: dios mío. Dios mío. ¿Por qué nos hiciste esto?  
ANNA No decían eso.  
KARIN Sí lo decían. Yo lo escuché mil veces. ¿Por qué, tía? Si yo me porté bien. ¿Por qué nos pasó esto?

ANNA            No me interesa. No te quiero escuchar. Estás loca. No te quiero ver más. Te vas de aquí. Te vas. Te vas.” (Calderón, 156-157)

Anna se constituiría como figura del poder que desea acallar los relatos, entorpeciendo la formación de una narración en conjunto que permita la reestructuración de un pasado. Actuaría, en este sentido, como pieza de poder hegemónico, promoviendo el silencio de la producción de sentidos de los participantes de las luchas por la memoria. Su actuar la sitúa como sujeto que al fin sabiendo la verdad, se esmerará por no otorgar lugar a las voces disidentes del sistema.

“ANNA            Pero no importa. Yo voy a mentir, voy a robar, voy a hacer lo que sea para mantener este campamento. Por la clínica que construimos, por la comida que cocinamos y por lo que hacemos por los niños. Y no voy a permitir que tu cuento lo arruine todo.” (Calderón, 156)

La figura de Anna se torna esencial para apreciar la construcción de un relato en común que podemos caracterizar como el modo de reconstruir la experiencia vivida en una situación de catástrofe, cuando ésta, precisamente, se encuentra en crisis. Los actores hegemónicos que se alzan en una lucha discursiva se verían representados por su figura, quien precursora de saber la verdad en una primera instancia, termina finalmente acallándola.

En ese sentido, es interesante hacer mención a la desacreditación por parte de Anna hacia la postura que Karin toma al querer contarle a los niños traumatizados el cuento. Karin es tratada en reiteradas ocasiones de “loca” por la jefa del campamento, una calificación que la catalogaría como sujeto inválido de emitir juicios según los parámetros sociales establecidos, dejando su opinión fuera del discurso aceptable. Dicho momento en la obra es interesante de observar bajo la óptica del discurso de blanqueamiento imperante durante la transición, permitiendo un paralelo con éste.

### *iii. La teatralización del trauma*

En vista de lo anterior es necesario hacer mención de los mecanismos teatrales de los que la obra nos provee. Como mencionamos, dentro de la obra existen ciertos elementos que corresponderían a un proceso de teatralización inherente a ella, ayudando en la configuración de sentidos del lector-espectador. En primer término podemos observar la falta de una voz

dramatúrgica constante por medio del uso de acotaciones, elemento importante para estas construcciones de sentidos. Dentro de *Beben* observamos mínimas acotaciones, las mínimas en cuanto a escenificación se trata, lo que favorece las diversas lecturas al construirse la obra como material abierto en su proceso teatral a diversas perspectivas de lectura y dirección<sup>27</sup>.

No obstante, tomando en cuenta lo señalado por Anne Ubersfeld, los nombres constituirían didascalias dentro de la obra permitiendo la configuración de estrategias metateatrales. En dicho sentido, los nombres no sólo serían parte del exiguo lenguaje acotacional que el dramaturgo nos otorga dentro de la obra, sino que también ayudarían a la construcción del *teatro dentro del teatro*, o también llamada *play-within-the play*. Este generará una pluralidad de niveles de realidad dentro de la obra, afectando la relación de los personajes con sus propios mundos al presentar distintos órdenes de lo real. Así mismo, este mecanismo permitirá que el espectador tome distancia con lo representado, desmontando y revelando los mecanismos teatrales y haciéndolos presentes en la construcción teatral como material de interpretación.

En *Beben* los personajes, ordenados por Anna –aludiendo al estigma alemán producto de los abusos ocurridos en Colonia Dignidad<sup>28</sup>– deben tomar nombres de origen italiano con el propósito de ocultar su verdadera nacionalidad y sortear cualquier tipo de discriminación, realizarán una suerte de representación teatral tanto para la gente de la localidad como también para sí, adoptando estos nombres incluso en la privacidad de su carpa.

“WILLI	Sí, pero Anna, para qué seguir discutiendo...
ANNA	(Interrumpiendo) ¿Qué?
WILLI	¿Qué?
ANNA	No.
WILLI	¿Qué?

---

<sup>27</sup> Las acotaciones presentes en *Beben* son mínimas. Al comienzo se detalla la escena: “*Un campamento de voluntarios internacionales en la costa de la zona central de Chile. Pocos días después del terremoto del 2010.*”. Durante su desarrollo se señala que los voluntarios se encuentran en un espacio cerrado donde hay una carpa y unas luces que se prenden ocasionalmente, así como también movimientos precisos de los personajes.

<sup>28</sup> Al final de la obra Anna señala lo siguiente: “ANNA Yo sabía. Sabía que iba a pasar algo así. Por eso les pedí que usáramos nombres italianos. Para que si nos volvíamos locos no supieran que éramos alemanes. Les dije que por culpa de esa Colonia Dignidad aquí la gente cree que todos los alemanes somos pedófilos.” (188-189).

ANNA            Salvatore.  
WILLI            ¿Cómo?  
MARÍA           Immacolata.  
WILLI            Ah. Perdón. Perdón. Immacolata.  
ANNA            Sí.  
WILLI            (A Karin) ¿Y tú?  
KARIN            Maddalena.  
ANNA            No.  
MARÍA           No. Maddalena soy yo.  
KARIN            ¿Y yo?  
ANNA            Annunziata.  
KARIN            Ah.  
WILLI            Annunziata, Immacolata, Maddalena.  
MARÍA           Salvatore.  
WILLI            Sí. Salvatore” (Calderón, 120-121).

No obstante, la *play-within-the play* no sólo se establece en este segundo nivel, sino que también podríamos determinar un tercer nivel en el momento en que Karin, Willi y María le ocultan a Anna que la primera había relatado el cuento de Von Kleist –como también el que Willi ocultaba objetos robados en los saqueos de la zona en la carpa–. En este sentido, podríamos determinar también un cuarto nivel en el cual Willi se configura como el personaje más enigmático entre los voluntarios, actuando en pos de su propia historia, urdiendo mentiras y entrando y saliendo de escena en reiteradas ocasiones. Son estas acciones de las que ninguna de las otras voluntarias conoce con certeza su veracidad<sup>29</sup>, conformándose un nivel de realidad sólo de dicho personaje y su relación con el exterior.

Para nuestro análisis será de especial interés este tercer nivel ficcional frente al segundo. Ligado a lo que se señaló en un comienzo, podríamos determinar que la actitud tomada por los personajes de no querer señalar a Anna lo que ha hecho llorar a la pequeña podría observarse desde la perspectiva ya mencionada. Por tanto, Anna se constituiría como

---

<sup>29</sup> Recordemos el episodio en donde Willi señala a Anna que una mujer la estaba esperando fuera de la carpa. Así también cuando el mismo inventa una historia de amor entre él y Karin, historia desconocida para las otras tres voluntarias.

portadora de un discurso de blanqueamiento al trauma vivido, reaccionando frente a la voluntad de Karin de detallar un cuento de fuerte crudeza. En este sentido, al ser Anna portadora de autoridad que plasma dicho discurso acallaría en un comienzo la voluntad de contar lo sucedido, voluntad que comienza a fortalecerse en la medida que los demás actores se señalan los unos a otros como concedores del hecho y del relato mismo, otorgando la posibilidad del relato colectivo.

De este modo, tal como lo plantea Pfister, el juego de roles que sucede dentro de la obra relata lo que el personaje es en su interioridad en la medida que éste avanza y se descubren las subjetividades presentes en cada uno, develando también lo que éstos aspiran a ser. Anna quiere ser la voluntaria perfecta, mostrar inocencia desde su máscara italiana y espantándose de gran manera cuando se revela que los niños del campamento han escuchado un cruento cuento que recuerda el trauma recién vivido. Por otra parte, Karin, María y Willi se muestran como voluntarios con deseos de ayudar, pero que se ven finalmente arrastrados por sus propios sentimientos y percepciones de la vida, optando por relatar una narración que muestra un nexo con la realidad de la localidad en la cual se encuentran.

El juego de roles, entonces, se construye como uno que permite la apariencia y la indeterminación del personaje, quien no muestra sino hasta el final de la obra lo que realmente parece ser. En este sentido, el espectador se vería imposibilitado para un reconocimiento en cualquiera de los actores al constituirse éstos como sujetos con límites difusos, provocando un distanciamiento con la obra, y a su vez, la consciencia de que ésta se constituye como ficción.

En este sentido, es tanto en el cuento como en los monólogos finales en donde se puede apreciar ambas directrices alegóricas mencionadas en un comienzo: 1) el terremoto como catástrofe que permite, momentáneamente, la restauración del tejido social, y 2) el terremoto como catástrofe que apuntaría a la dictadura militar y sus resonancias.

El cuento remite a una situación que deviene en armonía, observándose en lo dicho un paraje de fraternidad.

“KARIN [...] Y van. Y van y se hacen amigos de esa gente. Y de la señora herida. Y conversan. Se ríen. Buena onda. Cuentan anécdotas. Hablan



del terremoto. Y obviamente están un poco traumatados, pero bien. Porque ya pasó todo. La ciudad está en el suelo, pero ya pasó.

[...]

KARIN [...] Es como que el terremoto, la tragedia, cambia todo. Como que de un día para otro quedan todos un poco *hippies*. Comen en el suelo, no les importa mostrar la pechuga en frente de desconocidos. Y también perdonan a los pecadores. Porque dicen: el terremoto nos hizo ver que lo importante en la vida es quererse y estar juntos.” (Calderón, 150)

Así, dentro de la obra el evento geográfico se establecería como esta efímera comunión de la sociedad.

“WILLI [...] Cuando hay un terremoto y un tsunami se les activa una parte del cerebro que está aquí. Es como una papa negra que controla la libertad y la dignidad. Y se activa y los haces salir a la calle. A expropiar. Toda la gente se pone libre. Y se ponen feroces. Se les olvida por un rato que están sometidos como ratones negros.” (Calderón, 189)

Sin embargo, continuando el juego alegórico nos es posible realizar una lectura dirigida a un terremoto que sólo restauraría el tejido social en apariencia, tal y como ya se apreció anteriormente, en donde la política adoptada por la ONG se erige como recuperación de la catástrofe a partir del silencio –paralelos al discurso de consenso propuesto y promovido durante la transición–. En este sentido, la sensación de armonía es de corto alcance temporal, evidenciándose con el pasar del tiempo como medida de poca profundidad en la realidad social, provocando que los cimientos del discurso de consenso tambaleen y mostrando, finalmente, la fractura social.

En este sentido, el juego de roles se hace importante para mostrar la subjetividad de los participantes quienes, en contra de lo propuesto por la jefa del campamento, se desentienden de dicho discurso, exteriorizando su subjetividad en un modo que demuestra el desgarramiento social, el desencanto y las repercusiones de un silencio impuesto. Así, los monólogos finales se hacen importantes para la configuración de este terremoto como alegoría de la dictadura de 1973, o más precisamente, de las *réplicas* que este gran *terremoto* ha dejado en la sociedad chilena actual.

Por tanto, este discurso de consenso y silencio traería como consecuencia una postergación del trabajo de duelo, haciendo del trauma una presencia constante en el presente social. Éste, representado por la ONG, se denuncia en determinadas ocasiones, concretándose el develamiento al final de la obra a medida que el conflicto inicial desaparece para volcarse plenamente en las subjetividades de los voluntarios, quienes se erigen como portavoces de las desilusiones más tremendas de la sociedad chilena.

“MARÍA [...] Yo nunca había jugado tanto ni había visto tanta magia. Me tienen enfermo los perritos hechos de globos. Todo el día transpirando. Saltando. Cantando. Jugando al Elefante Enrique. Y si uno no quiere jugar viene una tía y te abraza. Y te dice: ¿Quieres hacerme feliz? Sí. Entonces vuelve a jugar con los otros niños. Y uno vuelve. Pero no porque quiera volver, sino que por hacerle un favor a ella. Entonces termina uno haciéndolos felices a ellos cuando debería ser todo lo contrario. Y ellos no entienden que a los niños también nos gusta que nos dejen tranquilos. Que no nos molesten. Y que nos dejen deprimirnos. Yo no quiero estar entretenido. Si a mi hermanita se la llevó el mar yo quiero llorar.” (Calderón, 180)

Así mismo Willi, quien se hace cargo de un sentir propulsado por las caídas de las grandes utopías, haciéndose totalmente visible ya al final de la obra cuando se delata por medio de un tercero que ha estado “expropiando” en los saqueos a las grandes tiendas.

“WILLI [...] Estoy expropiando para el pueblo. Y por un minuto siento lo que es ganar la revolución.”

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

También portadora del desencanto, Karin se desenmascara como la voz de esta desilusión post catástrofe, erigiéndose como figura que determina la necesidad de narrar lo ocurrido para aceptar –aun con total desencanto– el presente en el cual se vive.

“KARIN El cuento es para que aprendan a pensar como yo. Como una persona a la que se le cayó el mundo. Una persona que ya se acabó. Es como si adentro de uno hubiera una ciudad y un día hubiera una guerra. O una peste. O una ola gigante. Y todo queda en ruinas. Y esa persona dice: voy a escribir un cuento. Para que la gente sepa que la devastación de la ciudad es igual a la devastación del cuerpo. [...] Bajen las expectativas. La vida es sufrimiento. Así que no se vayan a decepcionar de nuevo. Acostúmbrense al golpe, a la gripe y al mar. Acostúmbrense a la vida. Terremoto en Chile. Terremoto en Chile. Soy Heinrich. Lo siento, pero en mi cuento las guaguas mueren. Soy el más honesto de todos los honestos. La vida es sufrimiento. Acéptala así para que te pase por la espalda como una ducha. Para que no te duela tanto cuando te pegues un balazo junto al lago. Para que no te duela tanto...” (Calderón, 186).

El mismo desengaño se presenta en Anna, figura que aun mostrando en un comienzo la negación al trauma vivido se erige, finalmente, como un personaje igualmente resquebrajado, descubriéndose como un sujeto acallado por los traumas vividos en sus posteriores voluntariados. Anna sufre ya al final de la obra otro vuelco que la determina no ya como portadora de un discurso de blanqueamiento y silencio frente a las catástrofes ocurridas, sino que por el contrario, se presenta como un sujeto igual de dañado por éstas.

“ANNA A mí también se me cayó el mundo. Porque estoy cansada de ustedes. Y estoy cansada de ayudar. No puedo más. [...] Así es la gente. Desconfía de la bondad ajena. No puede haber alguien perfecto, así que tienen que hacerlo caer.” (Calderón, 191)

Bajo esta perspectiva podemos observar cómo los personajes de la obra se erigen en su desenlace como sujetos que se caracterizan a sí mismos como entidades que a propósito de

esta gran catástrofe natural –la cual deviene en catástrofe social– han observado cómo *se les cae el mundo*.

Para finalizar, parece importante destacar la acotación que se hace al final de la obra, tomando especial relevancia en función de sintetizar lo expuesto en nuestro análisis. El gesto final de la obra nos presenta lo siguiente: “[*Willi levanta la muñeca y la golpea contra el respaldo de una silla. La cabeza se revienta y deja el escenario cubierto de sangre*]”.

Esta didascalia final toma especial relevancia no sólo por su aparición en sí, sino por las múltiples significaciones que puede adquirir en una obra en donde éstas escasean. Por ello, teniendo en cuenta esto, los ejes ya planteados y lo que la obra nos presenta, la violencia que muestra puede configurarse como decidora en el análisis.

El final de *Terremoto en Chile* relata con crudeza cómo el supuesto bebé del pecado es asesinado a sangre fría con un azote. Por ello, con el fin de recrear esto, Karin lleva consigo muñecas de plástico a sus voluntariados. Esta escena, consistente en reventar de la cabeza de una muñeca se torna importante, pues vinculado tanto al cuento como al contexto social al que los voluntarios se enfrentan presentaría un acto de violencia que podemos leer desde distintos ejes. En un primer término podría bien referir a la fuerza del poder hegemónico, representado en el cuento por la Iglesia Católica, representada su violencia en el asesinato del infante. Pero también es plausible vincularla con una manifestación de violencia contestataria a esta de nivel institucional o sistémica que busca el silencio comunitario. En dicho sentido, el hecho de que sea una muñeca, vale decir, un juguete, el centro de esta acción es necesaria de ser destacada.

Al constituirse la muñeca como un juguete se asociará a un fin lúdico y distractor de la realidad, tal y como es señalado por María en su monólogo cuando expone lo dicho por un niño del campamento:

“MARÍA [...] Tenemos un montón de juguetes de plástico. Todos son duros. Ningún juguete que uno pueda abrazar. Y nos tienen súper entretenidos.” (Calderón, 179)

La muñeca sea elemento principal en la didascalia apuntaría a una ruptura con el discurso de la evasión entregado a los niños en los juegos que los voluntarios realizan, como también a

los numerosos juguetes con los que son agasajados. De este modo, el acto de reventar a la muñeca con la crudeza detallada se vincularía a un discurso de violencia rebelde que pretende derrocar un silencio establecido en la sociedad. Esta última didascalía, entonces, se constituye como un espectáculo efectista que pretende develar la violencia como tal, dando cuenta de la sangrienta historia que hay detrás de cada discurso.

El despedazamiento de la muñeca se erige como lo “maravilloso” que reconocen los personajes en el cuento al final de la obra. Al mostrar un acto de violencia que pretende hacer abrir los ojos al espectador en este destello de la brutalidad, develando la violencia en su potencialidad y permitiendo la ruptura con los artificios distractores instaurados por la oficialidad. En dicho sentido, el dramaturgo por medio del nivel metateatral enseñado a lo largo de la obra postularía un teatro que denuncie la violencia que sustentan los diversos discursos oficiales. Este teatro, tal como se ve en el efectismo violento que muestra la escena del despedazamiento de la muñeca, apelaría de manera violenta al espectador con el fin de cargarlo de consciencia sobre una realidad social que se encuentra también en sus manos.

Finalmente, podemos determinar cómo el terremoto dentro de la obra vincularía con esta efímera comunión social, pero así también y en vista de su característica alegórica, se vincularía al mismo tiempo con la muerte de dicha fraternidad, encarnando una de las catástrofes más persistente en el seno de la sociedad chilena, tanto en la vinculación con el cuento de Von Kleist como en los personajes presentados. Así mismo, dentro de la obra podemos ofrecer una lectura que vincule dicha alegoría con los mecanismos presentes en la transición, como son el discurso de blanqueamiento y consenso, aquellos que con miras a un futuro de esplendor acallan los diversos relatos de un pasado que se encuentra presente en la cotidianidad del país.

La obra se configuraría, entonces, como una obra de marcadas características metateatrales, tanto en lo concerniente a su teatralización como a su configuración literaria. El intertexto con el cuento *Terremoto en Chile* jugaría un papel importante en dicho sentido al permitir una conexión directa con la sociedad acercándola, como bien expone Hornby, a la sociedad desde una caracterización propiamente literaria y teatral, y no así buscando ser reflejo exacto de la realidad.

De este modo, creemos que la obra se construye con la determinación política de actuar como contestación a un discurso oficial y a la sociedad que habita en él. Por medio de los diversos mecanismos expuestos mediante el análisis se recalca la necesidad de crear un relato colectivo –de ahí la importancia que el propio dramaturgo destaca del teatro como centro de reunión y diálogo mediante reacciones – que permita la reflexión social sobre los hechos pasados con el propósito de construir una memoria que permita subsanar el tejido social desgarrado por la dictadura. Mediante la teatralización se pretende llegar al espectador quien, consciente de la ficción, pueda generar a una reflexión personal de los discursos y estructuras que sostienen la sociedad chilena actual. La obra se erige, entonces, como una obra que apunta a hacer *temblar* las políticas de Estado en las que actualmente se sustenta la nación, haciendo tambalear el discurso oficial y exhibiendo el engaño de lo que sería construir una sociedad postdictatorial en base a un olvido que simula normalidad.

*Beben* se erige como una obra que pone en jaque la estructura y esta aparente normalidad que se niega al pasado, poniendo al imperativo de trabajar con la memoria y con el colectivo como eje central en su discusión. Después de todo, en nuestra actualidad como postdictadura, tal como dice Willi, “es una mentira espantosa.”

## V. Conclusiones

A través del análisis realizado podemos determinar ciertas características que se presentan en *Beben* conformándola como una obra teatral de gran alcance y de merecida distinción tanto fuera como dentro del país. *Beben* se clasifica como un drama de importancia que realza la figura de Guillermo Calderón como una de las voces más fuertes dentro del teatro chileno contemporáneo.

Dentro de la detenida y cuidadosa lectura de la obra es posible observar los elementos que posicionan a Guillermo Calderón como parte de una generación que viene escribiendo desde el inicio de los años 2000. A la vez que comparte ciertos elementos con sus compañeros, Calderón también se diferencia de ellos, por lo que el análisis de esta obra nos permite imaginar un panorama artístico según la poética propia con la que carga el autor. Un completo análisis de sus obras nos permitiría confirmar o no dicha hipótesis. Por el momento, y basados en *Beben* podemos determinar que Guillermo Calderón se configura como un autor con características compartidas e individuales que le permiten configurar una poética propia con modalidades constructivas teatrales y escénicas que lo caracterizan.

La construcción textual que observamos dentro de la obra refiere a una basada en la palabra como centro en lo que se ha denominado por la crítica como *vuelta al texto*, contraponiéndose al teatro de imágenes recurrente durante la década del noventa. Por tanto, la construcción textual se ve realizada en una configuración dramática que rompe con el paradigma aristotélico, otorgando paso a un conflicto de apariencia que permite la construcción de un relato fragmentado con un diálogo conflictivo irresoluto, junto con la aparición de extendidos monólogos. El alejamiento de los lenguajes teatrales anteriores permite la creación de un texto de características problemáticas, abriéndose a diversos temas y preguntas que permitirían distintas perspectivas de análisis.

En este mismo sentido, la intensificación de una consciencia teatral se hace visible en una obra en donde se aprecian diversos mecanismos metateatrales y metaliterarios que exponen la construcción ficcional en sí. El uso de intertextos que permiten una ligazón con la historia del país, como es el caso de *Terremoto en Chile* de Heinrich Von Kleist, favorece la observación de las catástrofes pasadas desde la literatura. De la misma manera pequeños

detalles aluden al acontecer mediático del país, o la misma utilización de la *play-within-the-play*, permitiendo la observación de la obra teatral como reflejo de sí misma, develando su construcción y exponiéndose al público en su calidad de ficción. El público adquiriría consciencia de la representación, constituyéndose éste como un teatro que rehúye de las aspiraciones del teatro tradicional, no pretendiendo un reflejo de la realidad en el edificio teatral, sino que más bien dando pie a la problematización de ésta. En consecuencia, el escueto lenguaje acotacional y el prácticamente nulo entramado escénico otorgaría una acentuación al distanciamiento que pretende la obra con el espectador al no representar un lugar en el cual identificarse. Guillermo Calderón parecería, efectivamente, distanciarse de sus compañeros de generación al utilizar un sucinto escenario sin un uso de tecnologías audiovisuales como apoyo a la escenificación de la obra, en donde la voz de los actores y su impostación parecen ser el mayor material dentro de ésta.

Podemos determinar cómo Guillermo Calderón elabora *Beben* con las características mencionadas, desmontando la estructura aristotélica tradicional en un conflicto que no llega nunca a un fin resolutorio. La revaloración de la palabra que nos ofrece el dramaturgo en su obra se ve basada en la concepción de la palabra como una portadora de idea que, se observa, decanta en una lucha ideológica contra los discursos oficiales desde el teatro. Por tanto, *Beben* se nos presenta como una obra abierta, basada en una concepción de teatro que se piensa a sí mismo, la figura de un espectador como pieza fundamental de sentido y un afán de historia y memoria que pretende la discusión mediante la utilización de un lenguaje que se ve como portador de ideas. La discusión y problematización de los discursos oficiales se centrará de esta manera en un público receptor en el cual a partir de los elementos mencionados se presente captar la atención con el fin de posibilitar una mirada crítica que lleva a la configuración de un discurso propio en quien recibe el mensaje. La Historia y la tarea de hacer memoria se vuelven fundamentales en una obra que se edifica a partir de estrategias textuales que no sólo se constituyen como parte de una construcción teatral y escénica, sino que se guían a partir del imperativo de recordar el pasado del país a partir de este relato. El diálogo dentro de la obra facultará observar el pasado y el presente en función de generar discusiones ideológicas que se asienten en el espectador, permitiendo la contemplación de la actualidad a través de la activación de discursos basados en hechos sociales de gran envergadura como lo fue el terremoto del año 2010; hecho que a la vez se



enlaza de manera íntima con las operaciones políticas que ha presenciado el país, precisamente para el caso visto, el periodo dictatorial.

La aproximación de este hecho catastrófico en *Beben* se basa, por ende, en la intención de integrar un hecho reconocido de completo abarque nacional, el cual al ser identificado por el público se integra al teatro en función de despertar la memoria en esta representación. La mención y fundamento en este hecho se conectaría estrechamente con la intención de enlazarla a los hechos políticos cercanos más traumáticos para el país, presentando ideas para ser problematizadas, generando consciencia colectiva de los constructos sociales y establecer al teatro como un centro de unión y generación de comunidad en una sociedad escindida por las catástrofes institucionales. La obra presentaría un marcado discurso ideológico que la destacaría por sus fuertes características políticas, erigiéndola como espacio de construcción de sentidos y de transformación subjetiva y colectiva, vale decir, del sujeto y la sociedad en la que habita. En este sentido, la lógica alegórica se presenta como esencial, creando estas diversas perspectivas a partir de un mismo referente, y permitiendo así la discusión en base a la transformación constante de aquello que se presenta en las tablas, posibilitando un lugar de problematización basado en diversas perspectivas que construyen a la obra como un gran entramo significativo.

El entramado alegórico facilitaría un juego de sentidos que se activaría en cada uno de los receptores de la obra, permitiendo un nuevo cada vez que ésta se actualice a partir de las variadas perspectivas. En dicho sentido, ligado a un discurso político atingente, la figura del terremoto dentro de *Beben* se desenvolvería dentro de variadas significaciones que abrirían en el espectador una vía para mirar la historia desde este referente, permitiendo la actualización de la memoria ahí donde anida el trauma. Poniendo en tensión los discursos oficiales que sustentan el presente, se llama a una problematización que reelabora críticamente el imaginario social, poniendo en jaque la naturaleza de las instituciones al tensionar la relación de éstas con el sujeto, permitiendo un planteamiento crítico propio.

En vista de todo lo expuesto, podemos observar que *Beben* de Guillermo Calderón se formula como una obra de características marcadamente políticas, en la medida en que la función de éstas permite la problematización mediante un ejercicio crítico que busca despertar una consciencia propia en el espectador. En consecuencia, en miras de regenerar un tejido social

dañado por los traumas sociopolíticos que han afectado al país, específicamente el Golpe Militar de 1973, la actividad teatral se funda, para Calderón, como un lugar de creación de sentidos tanto propios como colectivos, en la medida en que dentro de sus límites se crea una comunidad que comparten ciertos códigos en común nacidos a partir de la expectación misma.

Es a partir de la obra que se crearía una suerte de relato colectivo mediante la actualización de sentidos otorgados por el público, develando el pasado traumático en miras de una superación del mismo, permitiendo mirar desde la distancia los constructos sociales que se exhiben mediante la ficción. El público, como espectador, se desliga completamente de cualquier tipo de identificación, generando potencial crítico al ver lo expuesto como algo totalmente ajeno a sí. Cabe reiterar, a ese respecto, que nada de esto tomaría el fuerte sentido que posee sin los mecanismos textuales y teatrales ya expuestos con anterioridad, permitiendo acentuar la consciencia ficcional y el distanciamiento de la obra, enriqueciendo la labor de este teatro que, fundado en la palabra, se construye con miras a generar discursos ideológicos propios.

*Beben* se construiría como un espectáculo alegórico, de memoria y de superación en una sociedad que resquebrajada por el trauma busca respuestas que parecen inalcanzables. La palabra deviene elemento fundamental para sujetos que buscan el dialogar con miras a alcanzar dicha verdad de un pasado que se sepulta en una sociedad que aún no supera su vigencia. En vista de ello, la violencia propia en la obra apuntaría a un afán del dramaturgo de acudir a ésta como herramienta para animar en el espectador una consciencia que lo posicionaría de hecho como parte de un entramado social del cual, como pieza de éste, deberá hacerse cargo.

A fin de cuentas, *Beben* se alza como un drama que llama a quien lo mire a denunciar un discurso de silencio, haciendo de la palabra la mayor herramienta de lucha en una sociedad que se sustenta en una supuesta verdad, otorgando a la comunidad y sus diversas voces el papel fundamental de erigir un discurso colectivo de memoria en una realidad que, basada en un pasado que clama a gritos atención, busca la superación del mismo.

## VI. Bibliografía

Edición citada:

CALDERÓN, Guillermo. *Teatro II: Villa / Discurso / Beben*. Santiago: LOM Ediciones, 2012.

Bibliografía sobre la generación/autor:

CARVAJAL, Fernanda y VAN DIEST, Camila. *Nomadismos y ensamblajes: compañías teatrales en Chile 1990-2008*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

HURTADO, M. Prólogo. En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit) *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Tomo IV.1990-2010. Santiago: Publicaciones comisión Bicentenario Chile 2010.

HURTADO, M. y MARTINEZ, Vivian. Prólogo. En: *Antología Dramaturgia chilena del 2000: nuevas escrituras*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2009.

LAGOS, Soledad. *La búsqueda de una nueva estética: Imagen y Gestualidad*. En: <http://studylib.es/doc/445280/la-b%C3%BAAsqueda-de-una-nueva-est%C3%A9tica->, 2004.

OYARZÚN, Carola. “Entre el teatro y la vida”. En: Hurtado, M. y Barría, M. (edit) *Antología: Un siglo de dramaturgia chilena*. Tomo IV.1990-2010. Santiago: Publicaciones comisión Bicentenario Chile 2010.

SAIZ, Marcela. “El teatro político de Guillermo Calderón: Teatro, Historia y Memoria en una poética de las ideas.” Tesis. Santiago: Universidad de Chile, 2013.

Bibliografía crítica sobre contenidos teóricos:

AVELAR, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

BENJAMIN, Walter. “Alegoría y *Trauerspiel*” En: *El origen del Trauerspiel alemán*. Madrid: Abada Editores, 2012.

\_\_\_\_\_. *El narrador*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2010.

JELIN, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 2002.

MOULIÁN, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. Santiago: LOM Ediciones, 2002.

ŽIŽEK, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Trad. José Antón Fernández. Barcelona: Paidós, 2009.

#### Bibliografía crítica sobre teatro:

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Buenos Aires: Nueva Generación, 2003.

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

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós, 1983.

PFISTER, Manfred. *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: C.U.P, 1988.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998.

VILLEGAS, Juan. *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: GirolBooks, 1991.

#### Entrevistas citadas:

BARUJ, Nicolás; ALMIRÓN, Romina y CANDILORO, Franco. “Entrevista a Guillermo Calderón.” En: <http://ojosalmundocertamen.blogspot.cl/2009/10/entrevista-guillermo-calderon.html>, 2009.

CABANILLAS, Paulina. “Guillermo Calderón: “Hacer teatro es una forma de construir comunidad”, Fundación Teatro a Mil, 2017.

GONZÁLEZ, Daniela. “Guillermo Calderón: el dramaturgo de la memoria”. Revista PAT, 2003.