

### 3. ARTÍCULOS

## Teatro político actual: la dramaturgia de Guillermo Calderón

*Sara Rojo*

Universidade Federal de Minas Gerais/Conselho Nacional de  
Desenvolvimento Científico e Tecnológico, Brasil  
sararojo@yahoo.com

RESUMEN: En el siguiente artículo abordo el trabajo del dramaturgo y director teatral chileno Guillermo Calderón. Este es un autor con una posición ideológica y estética bien definida, que él comparte con el grupo de artistas que montan sus obras. Mi hipótesis es que su teatro necesita de un espectador emancipado que acepta, aunque críticamente, el juego que el escenario le está proponiendo. Las preguntas planteadas por Calderón constituyen solo la puerta de ingreso a una experiencia de la que participan también, activamente y en igualdad de condiciones, artistas y espectadores. En esta discusión centraré el análisis en los mecanismos específicos de esta modalidad de trabajo. Mi estudio concluye con un comentario sobre la pieza *Escuela* (2013).

PALABRAS CLAVE: Guillermo Calderón, teatro político, *Escuela*.

CURRENT POLITICAL THEATRE: THE DRAMATURGY OF GUILLERMO CALDERÓN

ABSTRACT: In this article, I will refer to the work of Chilean playwright and theater director Guillermo Calderón. This is an author with a well-defined ideological and aesthetic position, which he shares with the group of artists who stage his plays. It is my hypothesis that his theatre requires an emancipated spectator who accepts, although critically, the game that is being

proposed. The questions posed by Calderón are only the access door to an experience where artists and spectators, actively and under equal conditions, also participate. In this discussion I will center my analysis on the specific mechanics of this mode of work. My study ends with a commentary about his play *Escuela* (2013).

KEYWORDS: Guillermo Calderón, political theatre, *Escuela*.

#### TEXTO Y PRODUCCIÓN ESPECTACULAR CONTEMPORÁNEOS

Después del siglo XX, que rompió con el reinado del texto dramático para dar paso al del director<sup>1</sup> y, posteriormente, al del actor (el italiano Luigi Pirandello trató de forma magistral esa lucha por el poder dentro de la escena en su obra *Seis personajes en busca de un autor*, 1921), parece que contemporáneamente hubiésemos logrado un cierto equilibrio. Me refiero a una idea del teatro que entiende tanto la necesidad de la producción espectacular como la de un texto dramático sólido. Incluso, las formas de construcción textual se han movido contemporáneamente en la dirección de un trabajo conjunto entre dramaturgia y escenario. La mayoría de los dramaturgos escriben para colectivos específicos y comparten con ellos el proceso de escritura (improvisaciones, debate, proceso colaborativo). Uno de esos dramaturgos es el chileno Guillermo Calderón.

La información anterior me parece fundamental, pues considero que el tipo de proceso y las formas de producir determinan las formas de visibilidad y, por lo tanto, las percepciones del mundo que transmite y recibe un determinado objeto poético-teatral. El punto central es el reconocimiento de que los procedimientos que se utilizan involucran una cierta idea del teatro y una micropolítica en la creación misma. Federico Irazábal (13), al comentar la tesis de Jacques Derrida sobre la relación entre el signo, nuestra historia y la memoria, afirma que las operaciones estéticas son también políticas, y mi argumento va en esa dirección.

<sup>1</sup> Algunos de los directores importantes que cambiaron la escena de siglo XX son Constantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold y Jerzy Grotowski, en Europa, y en América Latina, el brasileño José Celso Martínez Corrêa y el colombiano Santiago García.

Guillermo Calderón tiene una posición ideológica y estética que también es congruente con dicha perspectiva. Su obra se conecta con el teatro político actual y es, por lo tanto, un teatro que “toma una posición” (Didi-Huberman, *Cuando las imágenes*) y que lo hace definiendo un tipo específico de relación con la imagen creada, por un lado, y con el espectador, por el otro. Observo que el teatro de Calderón responde así al principio de “la igualdad de las inteligencias” (Rancière, *El espectador* 16). Es un teatro que requiere de un espectador emancipado, que acepta, aunque críticamente, el juego que el escenario le está proponiendo. En este tipo de teatro político, además de los lenguajes que se utilizan y de las formas de implementarlos, que finalmente son aquello que nos impulsa a situar la creación en el campo del arte, son esenciales las preguntas que se plantean. El cuestionamiento del autor opera al fin como puerta de ingreso a una experiencia compartida entre artistas y espectadores. Me refiero con esto a la igualdad de la mirada.

Entiendo que la experiencia política que este teatro presenta en la sala se encuentra restringida, espacial y temporalmente, de ahí mi empleo del término “micropolítica”. Este término se refiere, en consecuencia, a un tipo de relación marcado por un formato pequeño y la reflexión que desarrollaré a continuación analiza las fuerzas que aparecen en la composición del objeto creado dentro de ese formato, que es el que fija la sala de teatro. Por cierto, el análisis textual tendrá aquí un papel de primer orden, pues las conformaciones de esas fuerzas aparecen ya en el texto dramático, algo que las políticas chilenas de fomento del teatro no reconocen, según advierte Cristián Opazo:

*La política de fomento del teatro (2010-2015)* del Gobierno de Chile explicita que, en lo relativo a fomento de la producción teatral el concepto de teatro no es asumido como obra literaria sino que dentro de una puesta en escena o “puesta en voz...” ya que “el ejercicio teatral fundamental en relación con el texto es su representación escénica” (5).

Con todo, el elemento composicional (relación texto dramático/texto espectacular) no significa de por sí un cambio con relación a prácticas anteriores. Tal vez lo nuevo se reduzca a no aspirar a ser un arte de

escogidos<sup>2</sup>, aceptando ser un quehacer menos glamoroso, aunque no por eso obsecuente para con el contexto político-social, el de la sociedad neoliberal. Los dramaturgos y grupos actuales en el Cono Sur, por ejemplo, cuando producen para el escenario, saben que lo hacen dentro del capitalismo y sus reglas; por eso, muchas veces los grupos de investigación teatral utilizan otras formas de producción (festivales, muestras, universidades, etc.) como plataformas de exposición y escape. El trabajo artístico que actúa solo dentro de las reglas clásicas del mercado (en concordancia con bancos o empresas) corre el riesgo de enfrentar conflictos de interés (grupo versus empresa), e incluso más en un presente en el que se sobrevalora la economía y el arte rentable. Sérgio de Carvalho expone:

Como nuestro asunto es el “teatro de grupo y la utopía”, quiero comenzar diciendo que la contradicción de ser un grupo anticapitalista y, al mismo tiempo, tener que actuar dentro del sistema mercantil de las artes siempre fue enfrentada por la Compañía del Latão como un problema que debía asumirse con lucidez y sin moralismo (147)<sup>3</sup>.

En términos generales, percibo en el arte de nuestro tiempo la creación de zonas transitorias de tensión dentro de una sociedad que pone en crisis nuestro ser colectivo. Esas zonas aparecen tanto en los mecanismos de producción como en los de creación del objeto artístico. Debo mencionar que el microplano de la experiencia teatral, con el cual yo misma trabajo, está constituido por los textos (dramáticos y del espectáculo) insertos en dispositivos particulares. El primer componente de la relación entre la esfera ficcional y la sociedad es la constatación de que no es posible hacer un “teatro puro”, no contaminado por el entorno en el cual cada persona vive. André Carreira apunta:

<sup>2</sup> En la modernidad, algunos de los grandes maestros del teatro (Stanislavski, Grotowski) contaron con estructuras que les permitieron, por lo menos en alguna etapa de sus vidas, realizar un teatro con grupos seleccionados. Por ejemplo, el proyecto del actor santo de Grotowski.

<sup>3</sup> “Como nosso assunto é ‘teatro de grupo e utopia’ quero começar dizendo que a contradição de ser um grupo anticapitalista e, ao mesmo tempo, ter que atuar dentro do sistema mercantil das artes sempre foi encarado pela Companhia do Latão como um problema a ser enfrentado com lucidez e sem moralismo”.

Viviendo en un tiempo en que es muy difícil identificar diferencias entre construir ideas y construir objetos artísticos, podemos decir que el pensar también es hacer arte. Actualmente, es difícil tratar de delimitar qué sería el arte propiamente tal. Utilizamos, de forma instrumental, ideas que nos han servido durante muchos siglos, mas sabemos que ya no sirven en absoluto para delimitar el concepto de arte que realmente opera en el campo de la cultura. Para facilitar nuestra tarea cotidiana continuamos hablando de arte como una práctica de creación de objetos del campo de la estética. Pero, desde el advenimiento de diferentes abordajes, como el arte conceptual o la estética relacional, nos encontramos en un terreno movedido y traidor. Nos puede gustar menos o más esa situación, pero no podemos desconocerla, o negarla de forma absoluta bajo pena de continuar produciendo un arte (pensamiento) que estaría desplazado de las relaciones de construcción –deleite–significación, que nos define como artistas<sup>4</sup> (Carreira).

En cuanto a Calderón, este se diferencia de la mayoría de sus contemporáneos como sureños, porque extrema la forma tensional y directa mediante la cual presenta las problemáticas políticas de la actualidad. Esa elección de discurso no significa que este autor entregue soluciones simples a la tensión así presentada; al revés, exige una mirada crítica del espectador y solicita su emancipación frente a la postura expuesta.

En tales condiciones, el desafío consiste tanto en experimentar como en operativizar una imagen propulsora del pensamiento del lector-espectador. Por eso, muchos grupos utilizan hoy las aproximaciones que ofrece la *performance*, entendiéndola como una práctica que atraviesa

<sup>4</sup> “Vivendo em um tempo em que é muito difícil identificar diferenças entre construir ideias e construir objetos artísticos, podemos dizer que o pensar também é fazer arte. Atualmente, é difícil tratar de delimitar o que seria a própria arte. Utilizamos de forma instrumental, ideias que nos serviram durante muitos séculos, mas, sabemos que elas já não dão conta em absoluto de delimitar o conceito de arte que realmente opera no campo da cultura. Para facilitar nossa tarefa cotidiana continuamos falando de arte como uma prática de criação de objetos do campo da estética. Mas, desde o advento de diferentes abordagens, como a arte conceitual ou a estética relacional, nos encontramos em um terreno movedido e traiçoeiro. Podemos gostar mais ou menos dessa situação, mas, não podemos desconhecê-la, ou negá-la de forma absoluta sob pena de continuarmos produzindo uma arte (pensamento) que estaria deslocada das relações de construção – fruição – significação, que nos definem como artistas”.

el cuerpo del creador y del espectador en un presente escénico menos representativo que el del teatro —por lo tanto, que prioriza la imagen que entrecruza “la ficción” y “la realidad”—. Me parece que es esa la opción escogida por Calderón.

A propósito de la imagen, debo recordar en este punto que, aunque exista un aparente exceso de imágenes, ya que a menudo tenemos repeticiones *ad infinitum* de las mismas, es deseable que los artistas y los críticos produzcan imágenes reflexivas. Calderón coloca en acción esa posibilidad crítica de diversas formas, pero la más importante es la pura presencia, pues su formulación, por contraste, tiene como resultado que el lector-espectador perciba la falsedad del exceso. La mirada crítica, activada por las imágenes de esas piezas, es indispensable para lograr la competencia interpretativa que requiere la recepción de las obras, lo que implica una operación reflexiva dialéctica en que el mirar y el ser mirado producen un encuentro tensional. No se trata de un arte “didáctico”, pero sí reflexivo, que no necesariamente conduce a un tipo de aprendizaje tradicional. Este es un tema complejo. Fredric Jameson, en su análisis de las obras de Bertolt Brecht (1898-1956), expone:

Ninguna de las grandes civilizaciones precapitalistas clásicas dudó jamás que su arte tuviese alguna vocación didáctica fundamental; recuperar esa vocación es muy precisamente el sentido de aquello que podría ser llamado de dimensión china de Brecht, según veremos. Pero si ese didactismo fuese verdadero, necesitaremos superar los modos precapitalistas de producción —“una apertura al *continuum* de la historia”, que ahora puede recolocarnos en contacto con la China antigua, como hubiese observado Benjamin (16)<sup>5</sup>.

Queda claro así que lo didáctico es también un campo pleno de posibilidades, que puede ser asumido abiertamente (en este sentido, me alejo del pensamiento de Rancière) o a través de una praxis indirecta,

<sup>5</sup> “Nenhuma das grandes civilizações pré-capitalistas clássicas jamais duvidou de que sua arte tivesse alguma vocação didática fundamental; recuperar essa vocação é muito precisamente o sentido daquilo que poderia ser chamado de dimensão chinesa de Brecht, conforme veremos. Mas se esse didatismo for verdadeiro, precisaremos superar os modos pré-capitalistas de produção — ‘uma abertura do *continuum* da história’ que agora pode recolocar-nos em contato com a China antiga, como observaria Benjamin”.

pero que de todos modos necesita de un trabajo estético para establecer propuestas políticas en consonancia.

## EL TEATRO DE AUTOR DE GUILLERMO CALDERÓN

Guillermo Calderón (1971) es licenciado en Arte, con mención en Actuación Teatral, por la Universidad de Chile en 1993. Posteriormente, realizó estudios en el Programa de Magíster (MFA) del Actor's Studio, en Nueva York, en la New School for Social Research y en el Dell'Arte School of Physical Theater de California, en la Scuola Internazionale dell'Attore Comico, de Italia y, finalmente, obtuvo un *Master of Arts in Liberal Studies*, con mención en Estudios de Cine, en la *State University of New York*. Ganó, el 2008, el Premio José Nuez Martín, otorgado por la Universidad Católica de Chile. Su obra *Neva*, de 2007, obtuvo tres premios Altazor y, posteriormente, fue traducida al portugués por Celso Curi y al inglés por Andre Thome. En 2014, *Escuela* fue presentada en la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo (MITsp), y ella es la obra acerca de la cual reflexionaré aquí de manera especial. Además, Calderón incursionó en el campo cinematográfico con Andrés Wood, en *Violeta se fue a los cielos* (2011), y en la miniserie de Chilevisión *Ecos del desierto* (2013).

Denominé la creación de Calderón como teatro de autor. He tomado prestado este término del movimiento de cine francés *nouvelle vague* para explicar la marca autoral que se halla presente tanto en su texto dramático como en su texto espectacular, puesto que su creación abarca ambas funciones: dramaturgia y dirección. El suyo es, por lo tanto, un discurso propio y de doble registro. Pero tanto en el texto dramático como en el espectacular lo que se prioriza es la palabra cuestionadora y crítica como motor del hacer escénico. Esa particularidad es importante, pues determina la conexión vital que existe entre ambas dimensiones en su trabajo teatral. En las piezas dirigidas por Calderón, la aparente falta de recursos tecnológicos o de diálogo con otros lenguajes del texto espectacular (vídeos, grandes escenografías) es una opción deliberada y productiva, esto es, una fórmula estética que sirve para priorizar, por medio de la interpretación del actor, un discurso político verbal de asuntos no solucionados a nivel social. Esta opción intensifica la búsqueda de nuevos lenguajes para la interpretación del actor. Así, la interpretación

asume diversos caminos: lo performático, en *Neva*; la triplicidad de voces que conducen a una sola, en *Discurso*; la ruptura de la perspectiva única y la tensión del discurso, en *Villa*; el realismo desde otro ángulo, en *Escuela*, etc. Calderón ha dicho, en una entrevista-video realizada por Jael Valdivia y Júlia Morena, que es más difícil para él ser director que autor, pues el director debe tomar decisiones que duelen, tales como suprimir un trecho del texto que no funciona sobre el escenario. La tarea del director, según Calderón, consiste en explicar la obra una y otra vez (Valdivia y Morena).

Por otro lado, ese trabajo estético está sustentado, filosóficamente, en su investigación sobre la memoria. Específicamente, en el recurso al “anacronismo”, entendido éste como la “intrusión de una época en otra” (Didi-Huberman, *Ante el tiempo* 13). Ese recurso pone en acción una multiplicidad de paradojas y permite desvelar, en el momento presente, el pasado, que funciona como una herencia subjetiva y muchas veces, subconsciente en y para las nuevas generaciones. Puedo pues observar, en sus obras publicadas por la Editorial Lom en dos volúmenes, algunas constantes relacionadas con el trabajo de la memoria<sup>6</sup>.

*Neva*, estrenada por Teatro en el Blanco (2006), se sitúa en una sala de ensayo donde tres actores esperan a los demás miembros del grupo, los que no llegan durante la entera duración de la pieza (sin duda un eco de *Esperando a Godot*, de Beckett). La esposa de Antón Chéjov, recientemente fallecido, Olga Knipper, es uno de esos tres actores que esperan. A partir de esta situación dramática, Calderón desarrolla un juego metateatral cuyo telón de fondo, el que se infiltra en la conversación, son las revueltas de 1905 en Rusia. Ese desplazamiento espacial y temporal solo adquiere fuerza al ser leído en su tensión con el presente, con la situación del arte y con la toma de posición de los artistas en este momento de la historia. Más aún: el tiempo y el espacio son vistos como “constelaciones”, según el concepto de Benjamin sobre la articulación de pretéritos en un solo instante (*La dialéctica* 60), lo que rompe la cronología, uniendo el presente con un pasado y un espacio lejanos (1905, Rusia) al momento de la representación, esto es, al espacio-tiempo de los artistas latinoamericanos.

<sup>6</sup> La editorial chilena LOM publicó en 2012 dos volúmenes con las obras de Guillermo Calderón. *Escuela* (2013), que no fue publicada en esa antología, me la proporcionó el propio Calderón. Le agradezco aquí su disposición y generosidad.



En ambas situaciones, el artista centrado en sí mismo y el espacio social entran en conflicto, conformando una constelación histórica en tensión. Esto, unido a la reflexión artística (metateatral), apunta a una revolución política, genérica y existencial:

Masha. Va a haber una revolución en nuestra patria y va a ser tan linda. La gente va a cantar en las calles y después va a morir. A veces pienso que me habría gustado ser hombre [...] Me habría gustado tomar vodka hasta caerme y pelear en la calle para ver sangrar. Y usar bototos y chaqueta de cuero [...] Afuera hay un domingo sangriento, la gente se está muriendo de hambre y tú quieres hacer una obra de teatro. [...] Va a haber una revolución y los que quedemos vivos vamos a ser libres (Calderón, *Teatro I* 50).

En el mismo fuego y en la misma olla, Calderón cocina elementos muy diferentes pero que se interpenetran en la petición final del personaje: “Por favor, no sigan hablando de amor. Y no hablen de muerte porque no la entienden” (*Neva* 77).

En *Diciembre*, presentada también por el Teatro en el Blanco (2009), observamos de nuevo un desplazamiento temporal, solo que esta vez en la dirección del futuro de la enunciación dramaturgica. Una familia, compuesta por tres hermanos, celebra la Navidad de 2014, cuando Chile está librando una guerra contra Perú y Bolivia. El único hombre del núcleo familiar deberá, después de la celebración, volver al frente y, ante ese hecho, las hermanas se posicionan de manera diversa. Esta situación genera un debate sobre el nacionalismo y la guerra. La particularidad es que ese debate histórico se verá atravesado por una serie de cuestionamientos acerca del miedo, los afectos familiares, la problemática indígena y la homosexualidad. El tema de la guerra solo adquiere sentido si los lectores/espectadores lo leen desplazándose ellos, imaginariamente, a la Guerra del Pacífico y si son capaces de percibir, al mismo tiempo, críticamente, las secuelas y tensiones que actualmente existen sobre ese tema en la sociedad chilena. ¿Cuál sería la posición de cada espectador en una guerra hipotética? En esta misma obra, en diálogo con el tema central, se cuestiona el concepto de patria como algo que requiere de unidad y defensa. El contrapunto del concepto de patria, entendida como una entidad unívoca, homogénea y beligerante,

lo proporcionan los *aríeles*<sup>7</sup>, personajes que se niegan a luchar en la guerra, y sus aliados separatistas, los *mapuches*.

En *Clase*, llevada al escenario por el grupo La Reina de Conchalí (2008), se pone en cuestión la educación chilena. Los estudiantes no han ido a clases, porque están participando de una marcha por la defensa de los derechos perdidos en Dictadura por los alumnos de la Enseñanza Media. Entre otros, la gratuidad y la calidad de la enseñanza pública. El movimiento estudiantil de 2006, con el cual la pieza dialoga, apuntaba al cuestionamiento del papel del Estado en el proceso educativo. La obra de Calderón, a partir del microespacio de una sala donde están los dos personajes centrales de ese proceso (la pareja profesor-alumno), resignifica el Movimiento de los Pingüinos (nombre que tuvo la movilización estudiantil de ese año, debido a la corbata del uniforme de los jóvenes de enseñanza media en Chile). El conflicto se produce cuando se enfrentan las subjetividades de una alumna, que se quedó en su sala para exponer su trabajo sobre el budismo (desplazamiento espacial y teórico con relación a lo que está sucediendo en la calle), y su profesor, quien llega con una herida en la cabeza y cuyo único deseo es desahogarse, hablar de sus frustraciones profesionales e inclusive personales con la única otra persona allí presente. Es clave observar que el desahogo se ejerce imponiendo, autoritariamente, su voz de exesistente de la década de 1980. A pesar de ello, la joven consigue ser escuchada. La situación lleva el conflicto de poder del campo público (la política nacional) a la sala de clases. El microespacio es atravesado por una trama que lo trasciende.

En las tres piezas comentadas, todas ellas en el primer volumen de las obras de Calderón publicadas por LOM, notamos el uso de espacios cerrados que no se utilizan para su fin previsto y sí para sostener un debate público. Es una marca que hace posible discutir la presencia del mundo externo en la vida personal: una sala de ensayo cerrada en la que no se está ensayando, un comedor después de la Cena de Navidad, una sala de clases con una sola alumna. En todos esos casos, los ecos sociales repercuten en el aparentemente protegido espacio interno.

<sup>7</sup> Ariel es uno de los personaje del ensayo homónimo del uruguayo José Enrique Rodó (1900). El texto utiliza los personajes de Shakespeare, Próspero, Ariel y Calibán, para dirigirse a la juventud hispanoamericana.

El segundo volumen de la producción de Calderón contiene tres obras. En la que aparece más claramente el recurso del humor es *Villa*, de la Compañía Teatro Playa, que debutó en Chile el 16 de enero de 2011, durante el Festival Internacional de Teatro Santiago a Mil. El humor, que se diría inutilizable a causa del tema (qué hacer con un centro de tortura), se explora sin embargo y eficazmente al agudizar el dolor en virtud de la contradicción.

Villa Grimaldi (el campo de concentración dictatorial) es así el tema propulsor de un debate más amplio sobre qué hacer con los espacios físicos de la memoria, específicamente con aquellos que recuerdan las violaciones de los derechos humanos por la Dictadura que gobernó Chile entre 1973 y 1990 y que, de alguna forma, se convirtieron en lugares “hermosos”. Se instala una atmósfera de miedo y desconfianza entre las tres mujeres con historias personales marcadas por su condición de hijas de reclusas políticas que fueron violadas en ese lugar. Las tres mujeres han sido convocadas en la pieza para decidir el destino de Villa Grimaldi. Esta es una decisión personal y social difícil, pues pone en juego el respeto por las víctimas, los recursos otorgados al proyecto, la necesidad de generar una forma efectiva de recordar la ignominia y la necesidad de conectar las respuestas personales con la experiencia vivida. Eso es lo que Calderón coloca en discusión, ese es el material de la estructura dramática.

Las actrices cambian el vestuario y se inicia *Discurso*, que es una pieza que funciona como una suerte de suplemento de la anterior, pero que también es otra pieza en ella misma. Se presenta aquí un discurso imaginario de Michelle Bachelet al final de su primer mandato. La mandataria, durante la dictadura, en 1975, estuvo detenida en Villa Grimaldi, espacio en el que ocurren imaginariamente los hechos presentados de *Villa*. Las actrices llevan a cabo su interpretación a través de un discurso rápido que cuestiona y plantea diversas perspectivas de una misma persona (La Presidenta). Se reproducen así, desde estos tres ángulos, las preguntas y las justificaciones nacidas de la evaluación de su gestión entre 2006 y 2010. Esta técnica pone en contraste el ritmo vertiginoso de las intenciones y las posiciones de enunciadore y receptores *vis-à-vis* el imaginario que rodea a la primera mujer que gobierna Chile. Entre los enunciadore está ficcionalizada la propia presidenta. La obra termina cuando la oficina se comienza a mover (recuerdo del terremoto que Chile vivió al fin del primer periodo de Bachelet) y se apagan las luces generales; lo que resta son las luces rojas

de las ventanas de la maqueta de Villa Grimaldi, frente a la cual discutieron las tres mujeres de la primera pieza.

La Compañía Teatro Playa procura tanto discutir la recuperación de la memoria de Chile como cuestionar la musealización de los lugares emblemáticos de tortura. La metáfora, presente en *Neva*, desaparece, dando paso a un discurso directo y agudo. Las primeras representaciones de estas piezas fueron hechas en Londres 38, lugar de detención de la policía política, donde el horror se vivió a diario. Sabemos que en la elección de los próximos lugares para la representación, una precondition de la búsqueda era mantener la carga histórica del primer espacio. Eso es lo que pasó en el Festival Internacional de Palco e Rua de Belo Horizonte (2012). Otro aspecto que necesito destacar es que los personajes de estas dos piezas son mujeres puestas en espacios de visibilidad social. Este es el lugar social que ocupan las protagonistas y su papel en la historia contiene un debate sobre género que es relevante. Son hijas de torturadas, es una Presidenta que canaliza muchas voces.

*Beben*, la última obra del segundo volumen y la única no dirigida por Calderón, se estrenó el 22 de abril de 2011, en el teatro alemán Düsseldorfer Schauspielhaus. La dirección fue de Staffan Valdemar Hølm, quien le sugirió a Calderón que escribiese la obra inspirándose en un cuento del prusiano Heinrich von Kleist (1777-1811). Este cuento está basado en un terremoto que ocurrió en Chile en 1647. El texto de Calderón, a partir de ese referente, explora temas que no son solo chilenos, tales como los desastres naturales y la religión, pero la forma específica en que lo hace se conecta con Chile, pues focaliza el debate en la “acción solidaria” de una organización no gubernamental de alemanes que se hacen pasar por italianos, postsunami chileno. El objetivo de esta organización sería ayudar a las víctimas del terremoto seguido de un tsunami en 2010, en el centro-sur del país; pero lo que vemos sobre el escenario es a un grupo de personas que buscan satisfacer sus propias necesidades materiales e, incluso, afectivas. A partir de esa situación dramática, Calderón nos sumerge en las manipulaciones y abusos perpetrados por ciertas ONG. La violencia sin control de la población en situaciones masivas y sin límites facilita el quiebre de las normas y de las reglas sociales establecidas. El consuelo de otra vida después de ésta aparece como insuficiente en ese contexto. Calderón afirma: “La polémica del rol de Dios en las catástrofes es algo que se repite en un país como Chile, que vive terremotos periódicamente.

Luego de la destrucción es común ver a gente religiosa y a la Iglesia tratando de consolarse con explicaciones contradictorias” (*Terremoto en Düsseldorf*).

Los planos temporales que se entrecruzan y las subjetividades en tensión proporcionan la arena sobre la cual se sustenta su poética. El pasado y el futuro se constituyen como tales en la potencia del aquí y ahora de la imagen y de la fuerza que esta conlleva. En síntesis, podríamos definir su trabajo como una obra poética acerca del presente, que resemantiza los problemas políticos y socio-culturales artísticos que atraviesan la sociedad chilena actual y que cuestiona éticamente estas problemáticas. Cristián Opazo (120), en un análisis interesante de *Clase*, afirma:

Al igual que la ensayística de Recabarren, la dramaturgia de Calderón advierte que la escritura, para ser productiva, requiere ser concebida como oficio vital, no como mero ornamento (composiciones escolares impresas en cuadernos de caligrafía). De ahí que el profesor insista “que lo más importante en la vida es encontrar el hambre y saciarla”. Desde esta perspectiva ideológica (citas implícitas a Recabarren), la condena del profesor y su clase ha sido recibir una educación que, amparada en el dogma de la alfabetización, se ha hecho cómplice de la segregación clasista de las élites criollas.

Posteriormente, focaliza su análisis en los personajes y plantea:

Los personajes de Calderón, al igual que los proletarios descritos en *Ricos y pobres*, están dentro del sistema educacional chileno: mientras los primeros saben leer y escribir, los segundos conocen la tragedia y los principios del budismo. Sin embargo el dominio de estas competencias es para ambos inútil: así como los obreros de Recabarren aprenden a deletrear sus nombres para imprimir sus señas en contratos fraudulentos (prevaricato), los educadores y educandos de la dramaturgia de Calderón pueden descodificar y producir textos académicos, pero siempre con un sistema de reglas que borrona toda huella que exhiba los rasgos de disidencia inscritos en sus identidades sexuales o políticas (127).

El paralelo que este crítico traza entre el pensamiento del profesor de *Clase* y la dramaturgia del creador del Partido Comunista de Chile, Luis Emilio Recabarren, me parece relevante como una forma de cuestionar el

conocimiento codificado. Podemos concluir que en el trabajo de Calderón no hay improvisación sobre los temas artísticos (*Neva*), históricos (*Escuela*) o políticos (*Villa*). Hay, en cambio, una investigación seria y una capacidad de analizar las subjetividades en juego, un diálogo de la vivencia cotidiana con las ciencias políticas y la filosofía.

La opción conceptual y estética del director-dramaturgo se sustenta en un concepto de tiempo, en el “anacronismo”, para potenciar de esta manera la imagen del presente. Su dramaturgia utiliza la *anacronía* y el desplazamiento para desvelar las imágenes del Chile de las últimas décadas. La sociedad es el contexto y la temática que está presente en la articulación de la producción de imágenes. La realidad está ahí no por medio de un realismo stanislavskiano, sino dentro de una lógica temporal que quiebra la linealidad. El pasado y el futuro se construyen como tales desde el aquí y el ahora. El proyecto dramaturgico de Calderón presenta un cuestionamiento ético de situaciones concretas y, dialécticamente, las expande involucrando presente, pasado y futuro.

Calderón convida a conectar, ligar, contraponer y disociar tiempos, hechos históricos y sensibilidades. Convida a ejercer nuestra emancipación sin un guión que lo defina todo de antemano, lo que debemos pensar y hacer frente a la o a las varias contradicciones que se nos presentan. Sus obras son abiertas, piezas que se interconectan según las experiencias y perspectivas del mundo y las polémicas que están en el aire en una coyuntura social determinada.

Esto es observable en su uso de las imágenes, de formas de representación que muchas veces se niegan a sí mismas, de sistemas cognoscitivos que muchas veces funcionan fuera de la lógica cartesiana. Su trabajo no es solo el producto de una época, sino también de una sensibilidad particular que se plasma en la forma de relación que crea entre escritura y lector, entre los actores y los espectadores. Calderón nos lleva a pensar en los temas polémicos de la realidad nacional, pero de una forma diferente, crítica y sin soluciones preexistentes. La convocatoria es a asumir las contradicciones a partir de las convicciones propias.

El lenguaje de la obra se desplaza entre los discursos públicos y privados, entre diferentes temporalidades, va hacia la construcción de una obra abierta que requiere de un espectador emancipado, capaz de reaccionar críticamente frente lo que se presenta. Calderón, en este proceso de creación continua, también incursionó en el lenguaje cinematográfico,

como mencioné, como cocreador, junto con Andrés Wood, de los guiones de *Violeta se fue a los cielos*, película que retoma la vida de la cantautora Violeta Parra, y de la miniserie de Chilevisión *Ecos del desierto*, que relata el asesinato de Carlos Berger, marido de la abogada Carmen Hertz cometido por la Dictadura.

Puedo decir finalmente que la construcción teatral que incorpora la tensión es la que provoca la potencia de su dramaturgia (ya que lo armónico, generalmente, no dinamiza). Es un producto artístico que, estéticamente y en el ámbito de la micropolítica, se ofrece como una alternativa a la masificación del pensamiento, pues permite la reflexión crítica de todas las convicciones, incluso las propias y, por lo tanto, de las grandes luces de los discursos hegemónicos que se vehiculan como “verdades”. Uno de los grandes méritos de la obra de Calderón es generar imágenes capaces de producir un pensamiento reflexivo. Hannah Arendt (406) planteaba que pensar es también una actividad vulnerable. Personalmente, entiendo que por ello es aún más necesario gestar un pensamiento que asuma esa vulnerabilidad.

### *ESCUELA*

La obra se presentó en la Mostra Internacional de Teatro de São Paulo con éxito, en marzo de 2014, y, en el estilo de Calderón, el montaje se caracterizó por el uso de un mínimo de recursos escénicos (proyecciones escolares, una iluminación básica y un escenario con algunas sillas que se cambian de lugar durante la puesta en escena). Las canciones son interpretadas por los propios actores antes de comenzar la acción dramática, como prólogo, y casi al final para intensificar la atmósfera. Son himnos de movimientos político-militares de la izquierda latinoamericana. El público, que en Brasil no los reconoció, entró sin embargo en el clima que se le proponía por medio de la repetición. Reproduciré los primeros versos de cada uno con el objetivo de dimensionar esa atmósfera creada. Es importante recordar que solo se utilizaron una guitarra y las voces de los actores:

#### *Himno Montonero*

Llegó la hora, llegó ya compañero  
la larga guerra por la liberación.

Patria en cenizas, patria del hombre nuevo,  
 nació una noche de pueblo montonero,  
 fecundó en tierra y ardió en revolución  
 (...)

*La Tumba del Guerrillero* (Carlos Mejía Godoy)

La tumba del guerrillero  
 dónde, dónde, dónde está  
 su madre está preguntando  
 nadie le responderá/la tumba del guerrillero  
 dónde, dónde, dónde está  
 el pueblo está preguntando algún día lo sabrá.  
 (...)

Como dijo el poeta trapense  
 de Solentiname  
 no quisieron decirnos el sitio  
 donde te encontrarás  
 y por eso tu tumba es todito  
 nuestro territorio  
 en cada palmo de mi Nicaragua  
 ahí vos estás  
 (...)

*Himno Tupamaro*

Estrella roja  
 de cinco puntas.  
 Amaneciendo la dignidad.  
 A sangre y fuego por un futuro.  
 Por un futuro de libertad.  
 Con la acción defendiendo la vida.  
 Oponiendo el odio al amor.  
 A la sombra la luz combatiente.  
 A la muerte la revolución  
 (...)

*Soldadito Boliviano* (Paco Ibáñez)

Soldadito de Bolivia, soldadito boliviano  
 armado vas de tu rifle, que es un rifle americano  
 que es un rifle americano, soldadito de Bolivia  
 que es un rifle americano.  
 Te lo dio el Señor Barrientos, soldadito boliviano



regalo de Mr. Johnson, para matar a tu hermano  
 para matar a tu hermano, soldadito de Bolivia  
 para matar a tu hermano

(...)

*Himno de la Unidad Sandinista* (Carlos Mejía Godoy)

Adelante marchemos compañeros  
 avancemos a la revolución  
 nuestro pueblo es el dueño de su historia  
 arquitecto de su liberación.

Combatientes del Frente Sandinista  
 adelante que es nuestro el porvenir  
 rojinegra bandera nos cobija  
 ¡Patria libre vencer o morir! (*Escuela*)

Los himnos producen una universalización de la problemática chilena que la obra presenta y, a la vez, distancian al espectador-lector chileno. Bloquean la identificación emocional, pues no son los más conocidos. De esa forma, se prioriza la racionalización de la contradicción política del conflicto presentado. Esta racionalización trae la dicotomía entre la propuesta de seguir ejerciendo el poder popular desde la periferia o luchar por obtener, con el costo de las transacciones, el gobierno central. Problemáticas que se refieren al período en América Latina posterior a la revolución cubana, pero que se mantienen vigentes hasta hoy. Ese recurso brechtiano vuelve en la situación dramática en que el tema del debate es el momento del triunfo: los actores cantan el himno a Carlos Fonseca (Nicaragua) y un homenaje a Ho Chi Minh dilatando la intensidad y creando una atmósfera particular que anticipa el desenlace.

La mirada desde la distancia generacional de Calderón (nacido en 1971) le confiere a su trabajo un rasgo diferencial en relación con los múltiples testimonios de época, pues su mirada crítica no posee una identificación directa. El autor recoge las marcas del pasado en el presente (miedo, mistificación, cuerpos, la memoria fragmentada). Por ello, puede incluso usar la comicidad y generar otro tono:

Equis. Afuera hay un ejército. Un ejército que nos quiere matar.

Alejandra. ¿Ahora?

Equis. No. Ahora no. En general. Todo de nuevo. Afuera hay un ejército que nos quiere matar. Y esta es una escuela. Una escuela.

Por eso vamos a partir enseñando lo más importante. Las técnicas conspirativas (*Escuela*).

El espacio de la pieza es una escuela, como el nombre de la obra lo indica. Solo que no es cualquier escuela sino una para preparar militantes clandestinos formados para actuar política y militarmente en función de la revolución socialista. El cuestionamiento reside, precisamente, en la legitimidad de la violencia y en la solidaridad con los personajes al exponer con ingenuidad que creían poder ganar una guerra sin los recursos necesarios.

La fábula gira en torno a las grandes problemáticas coyunturales chilenas (las características de la lucha revolucionaria, la estructura de las fuerzas armadas, la legitimidad del plebiscito que derrocó a Pinochet) y el cotidiano de la lucha resistente (cómo pasar sin ser notado, cómo atacar, etc.). El clímax sobreviene con la pregunta sobre si la injusticia justifica la lucha armada. La imagen escénica durante toda la escuela es la misma (con mínimas variantes), alumnos sentados asistiendo a una clase con diapositivas acerca de la militancia revolucionaria. Por el área escénica utilizada y por las subjetividades en juego en ese espacio cerrado, el espectador construye una red de recuerdos e injusticias latentes en el contexto que habita. Es esta red la que conduce a los personajes a optar por la violencia y produce en los espectadores un sentimiento conflictivo frente a los sueños fracasados de los protagonistas y sus causas. El pasado y el presente forman la imagen escénica, las dos temporalidades se cruzan:

Interesante tu pregunta. Bueno. Sí. Es un poco verdad. ¿En qué sentido? ¿Nos queríamos tomar el poder? Sí. ¿Teníamos unos ferros guardados en el entretecho? Sí. Unos pocos. ¿Teníamos marinos marxistas leninistas? Algunos. ¿Teníamos el número del teléfono rojo que está en el velador de Fidel Castro? Sí. Pero no había Plan Z. No había Plan Z. Éramos puro corazón pero nos faltaba fierro (*Escuela*).

Añado a la complejidad del conflicto la validez de los pequeños placeres abandonados (ir a la playa, el amor, la familia) por un proyecto político revolucionario. Las razones expuestas por los torturadores y las mentiras publicitadas (plan Z) revelan cómo funciona la máquina de la información en la sociedad capitalista y de alguna manera justifican la renuncia personal, la acción armada, los sueños perdidos. La última escena trae consigo la

imagen del Año Nuevo, el conteo de los minutos para la medianoche, solo que con los participantes de la escuela diciendo “pan”, “trabajo”, “justicia” y “libertad” en lugar de deseos individuales y con el grito alusivo contra el plebiscito que destituyó a Pinochet: “Son o no la misma *huevo* los dos”, protesta que levantaron los sectores que no aceptaban la negociación. La música de fondo de esta escena es una letra con ritmo de cumbia, típica de las fiestas de Año Nuevo en Chile. La obra termina con los ruidos de petardos y fuegos artificiales, a los que se suman los disparos al aire de los militantes de Escuela que, como era de esperarse, no funcionan la primera vez. La pieza, en cambio, sí funciona y así lo atestigua su éxito en diferentes partes del mundo. En enero de 2015, en el Cité internacional de París, Calderón se posiciona sobre este estreno y la actualidad del tema convocado en Francia. Pregunta el entrevistador:

– Cuando te propusieron estrenar “Escuela” en París, no te esperabas que la actualidad fuera tan trágica...\*

□ No, por supuesto ha sido una experiencia muy dolorosa, pero al mismo tiempo ha sido muy interesante ver cómo la sociedad francesa está reaccionando a esto. Y no solo ésta, todo el mundo está mirando exactamente lo que está pasando en París. Y también ha sido conflictivo, porque nuestra obra trata de la violencia política. Utilizamos las caras cubiertas por pasamontañas durante toda la obra y también armas de fuego, que disparamos durante el espectáculo. Y eso es exactamente lo que hemos visto ayer y hoy en las pantallas de televisión. Personas con la cara cubierta disparando armas de fuego. Tiene una resonancia dolorosa y conflictiva. Son contextos completamente distintos, pero nos da una posibilidad de reflexionar sobre lo que significa la violencia en nuestra sociedad. Interpretamos el texto con mucho cuidado, porque en París puede tener una resonancia negativa, pero observamos con atención la reacción del público (Batallé).

Las obras de Guillermo Calderón estimulan el ejercicio de un pensamiento dialéctico. Conducen, por lo tanto, a desarrollar una operación opuesta a la del quehacer no reflexivo, buscan un espectador emancipado capaz de tomar posición en el debate contemporáneo. Eso en un mundo que muchas veces le niega al pensamiento su productividad. Las obras de este director-dramaturgo chileno nos invitan a leer las contradicciones que todo hecho histórico-social presenta. ¿La violencia es justificable como

\* Nota: Se trata del atentado a la revista satírica *Charlie Hebdo*.

respuesta a las atrocidades de un régimen autoritario? La pregunta queda pendiente: unos bailan cumbia, otros disparan al aire.

## BIBLIOGRAFÍA

- ARENDETT, HANNAH. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. Rio Janeiro: Forense Universitária, 2010. Impreso.
- BATALLÉ, JORDI. “Guillermo Calderón, abre su *Escuela*”. *RFI español*. 2015. Visitado el 26 de abril de 2015. <http://www.espanol.rfi.fr/cultura/20150112-guillermo-calderon-abre-su-escuela-en-paris>.
- BENJAMIN, WALTER. *La dialéctica en suspenso*. Trad. de Pablo Oyarzún. Santiago: Lom, 2009. Impreso.
- CALDERÓN, GUILLERMO. *Escuela*. 2013. Inédito.
- \_\_\_\_\_. *Neva*. Trad. de Celso Curi. Salvador: EDUFBA, 2009. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Teatro I: Neva, Diciembre y Clase*. Santiago: Lom, 2012. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Teatro II: Villa, Discurso y Beben*. Santiago: Lom, 2012. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “La educación, entre el corazón y la razón. Terremoto en Düsseldorf”. *Humboldt*. Una publicación del Goethe-Institut. 2012. Visitado el 9 de mayo de 2013. <http://www.goethe.de/wis/bib/prj/hmb/the/158/es10450184.htm>.
- CARREIRA, ANDRE. “Fazer teatro e pensar o teatro”. *Conceição*, v. 1, n° 1 (2012): 2-13. Digital.
- CARVALHO, SÉRGIO DE (Org.). *Introdução ao teatro dialético: experimentos da Companhia do Latão*. São Paulo: Expressão Popular, 2009. Impreso.
- DIDI-HUBERMAN, GEORGES. *Ante el tiempo*. Trad. de Oscar Antonio Oviedo Funes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011. Impreso.
- \_\_\_\_\_. *Cuando las imágenes toman posición*. Trad. de Inés Bertolo. Madrid: A. Machado Libros, 2008. Impreso.
- IRAZÁBAL, FEDERICO. *El giro político: una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos, 2004. Impreso.
- JAMESON, FREDERIC. *Brecht e a questão do método*. Trad. Maria Silva Betti. São Paulo: Cosac Naify, 2013. Impreso.

OPAZO, CRISTIÁN. *Pedagogías letales: ensayo sobre dramaturgias chilenas del nuevo milenio*. Santiago: CELICH; Cuarto Propio, 2011. Impreso.

RANCIÈRE, JACQUES. *A partilha do sensível*. Trad. de Mônica Costa Netto. São Paulo: Editora 34, 2005. Impreso.

\_\_\_\_\_. *El espectador emancipado*. Trad. de Ariel Dillon. Pontevedra: Ellago Ensayo, 2010. Impreso.

VALDIVIA, JAEL Y JÚLIA MORENA. *Guillermo Calderón. Primera persona singular. El Aromo Producciones*. Chile, 2014. Vimeo.

Recepción: 04.05.2015

Aceptación: 30.06.2015