



FACULTAD DE LETRAS
PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DE CHILE

(Anti)Dramatismo: Emergencia de un concepto.
Reflexiones en torno a la obra de Guillermo Calderón.

Tesis para optar al Grado de Doctor en Literatura.

Candidato: Carlos Benítez Cabrera

Profesor Guía: Cristián Opazo

Profesor Informante Interno: Pablo Chiuminatto
Profesor Informante Externo: Miguel Valderrama

Julio, 2021

RESUMEN

Este trabajo intenta generar una constelación que haga posible dos gestos: la reflexión del concepto “Antidrama” y una lectura “antidramática”. En él configuro una constelación que posibilite dos gestos: La reflexión sobre el concepto-maleta “Antidrama” que fue insinuado por Walter Benjamin, siguiendo a György Lukács, en una lectura sobre el teatro de Bertolt Brecht. El segundo gesto pretendido es desplegar una lectura propiamente “antidramática” de la obra del autor chileno Guillermo Calderón. Estos dos elementos, la reflexión teórica y la materialidad estética, se amalgaman y configuran la hipótesis que guió todo el trabajo: Existe un componente conceptual en toda creación teatral que la tradición estético-filosófica alemana moderna denominó antidramatismo. Es plausible identificar este concepto en la mayoría de las obras teatrales que contengan en su nuclealidad aquello trágico.

Si bien planteo que es posible identificar el componente antidramático en distintas piezas teatrales a través de la historia; para esta investigación, me centré en una parte de la obra de Guillermo Calderón (Santiago, 1971). La indagación discurrió a través de las piezas del dramaturgo que han tenido mayor circulación a nivel nacional —es decir si la pieza fue montada, el sentido de continuidad entre una y otra, la existencia de textos finales y públicos, la producción de bibliografía secundaria, etc—, las piezas tratadas son: *Neva* (Santiago, 2006), *Clase* (Santiago, 2008), *Diciembre* (Santiago, 2008), *Villa+Discurso* (Santiago, 2011), *Beben* (Düsseldorf, 2012), *Escuela* (Santiago, 2013), *Mateluna* (Berlín, 2016) y *B* (Londres, 2017). La propuesta de lectura es la estructuración de la obra bajo tres ejes de desarrollo y percepción, un momento político, otro ético y uno estético. De tal manera está estructurado todo el texto.

Índice

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| RESUMEN | 2 |
| Índice | 3 |
| Brevísimo Prolegómeno: Dos cavilaciones y un neologismo | 4 |
| Introducción General | 10 |
| Capítulo I. Política | 18 |
| Capítulo II. Ciego Mondo/Carcere | 40 |
| Capítulo III. De la cárcel ciega a un lenguaje nuevo | 73 |
| Capítulo IV. Brevísima Mayéutica | 142 |
| Capítulo V. Fábulas: La repartición axiológica en la obra de Guillermo Calderón | 188 |
| Epílogo. | 262 |
| Bibliografía | 267 |

BREVÍSIMO PROLEGÓMENO:

Dos cavilaciones y un neologismo

“...Hay algo profundamente poético en todo desorden del pensamiento” —Georges Bataille.¹

Cavilación 1: del sujeto

Si el lector me dispensa, antes de presentar mi objeto de estudio y la tesis que para él propongo, me permitiré enunciar algunas cavilaciones. Estas cavilaciones iniciales son notas mentales que, aunque no son el núcleo de mi investigación, me rondaron mientras la elaboraba. Ponerlas por escrito equivale a plasmar en letras de molde la materia prima de esos intercambios coloquiales que se dan en los pasillos universitarios y que siempre quedan fuera de escena. Dada la imposibilidad de visitar esos pasillos, me permito este capricho de amanuense indisciplinado.

He aquí mi primera cavilación, relativa a lo que entendemos por sujeto. “Yo es otro” —reza la máxima de Rimbaud (103)—. ¿Qué sentido tiene citarla en una mañana más del capitalismo tardío en este útero urbano, unas veces guarida y otras tantas, prisión? Freud diría que, en la escena de la escritura, *yo* es necesariamente otro porque “[l]a escritura es, originalmente, el lenguaje del ausente” (Freud 89). Por lo mismo, el *yo* no escribe, sino que se ausenta o, al menos, invoca a un ausente. Para los lingüistas — Emile Benveniste el que más—, el sujeto es ese residuo del yo que se huele en la escritura. El yo está, literalmente, sujeto al *sujeto*. La noción de *sujeto* es, por ende, la huella de un acto individual de (auto)representación que, en el acto de enunciación, produce una *apariencia* de persona,

¹Bataille, Georges. *Una libertad soberana/ Georges Bataille; seleccionado por Michel Surya*. Buenos Aires: Paradiso, 2007. p. 104

tiempo y espacio (Benveniste 188). Esta sencilla fórmula que sistematiza Benveniste tiene antecedentes en Fichte, Schlegel y Novalis: en sus respectivas poéticas, ellos advierten que el sujeto es racionalización de una barbarie —apariencia—; jamás, el fragmento que tiende a un espíritu universal: el sujeto —dicen ellos— no se puede describir como una *metáfora*, sino como una *ironía* (¿no es la ironía una metáfora sin posibilidad de hallar su referente?)

Inicio esta tesis con esta cavilación porque ella quiere ser una advertencia: cuando las teorías en boga fetichizan la noción de sujeto con más ímpetu que el Vicente Huidobro que alecciona sobre el cultivo de rosas, es imperativo recordar que la subjetividad no es el último espacio irreductible del hombre, ni menos una trinchera no contaminada por lineamientos culturales y/o *disciplinamientos* sociales. El sujeto se enuncia —solo existe en la enunciación de una lengua— en una trama colectiva. De ahí que pensar al sujeto que yace en una obra literaria —aquí, una dramaturgia singular— supone olvidarse de “el dramaturgo” y obsesionarse con las citas que, mientras escribe, sustentan su apariencia. Por lo mismo, antes de prometerle al lector que esta tesis develará la singularidad *posdramática* (o cualquier otro adjetivo esdrújulo), prefiero asumir que en las páginas que sigue procuraré mostrarle los papeles con lo que, según yo, trabaja un autor.

Para lidiar con los desafíos que me impone la noción de sujeto, recurriré a las estrategias de lectura que se desprenden de los escritos de Walter Benjamin (*El concepto de crítica de arte en el romanticismo alemán, Sobre el concepto de Historia, Libros de los Pasajes*). Para el pensador judeo-alemán, comprender la subjetividad en el arte, y la cultura, importa porque ellas actúan como dique de la barbarie. Estudiar la subjetividad es descomponer al monumento (autor) en partículas de mármol —*marble dust*, dicen los estadounidenses— (sus citas). No ver el ensamble de citas nos puede llevar a confundir al sujeto con el *yo* o, peor aún, con el *individuo*. Esta confusión equivale a abrir la compuerta a los caudillos.

Hoy día, la academia no tolera más caudillos, menos, cuando desde sus posiciones de confort, vienen a dictaminar lo que las personas que trabajan como artistas deben hacer. Benjamin remata con mucha más elegancia que yo: “[l]a barbarie está alojada en el propio concepto de cultura” (Benjamin 2014C 104).

Cavilación 2: de la utilería

Mi segunda cavilación dice relación con la construcción de personajes en el drama. Más allá de lo deseable, escuchamos: “Voy a ver tal obra, para ver la iluminación que estuvo a cargo de X, o la escenografía que la diseñó Y.”² Esta actitud es sintomática de la conducta del maleducado espectador posmoderno y de la obsolescencia de la crítica con la que este dialoga. Efectivamente, el culto a tal o cual tic escenográfico nos recuerda que —como también acusó Benjamin—: “la escena está todavía elevada, pero ya no emerge de una hondura inescrutable; se ha convertido en podio” (Benjamin 2002 7). O, dicho de manera menos sofisticada: aunque ocurre en un escenario, muchas de nuestra oferta teatral parecen obedecer más a la voluntad de acopiar televisores o robots en el proscenio de una sala, que al interés de escrutar las leyes que rigen la composición de un espectáculo (poética, dirían nuestros precursores).

La escena ha involucionado desde el espacio mágico a una charada sin intenciones. Se asiste a la contemplación/descripción rimbombante de la acumulación de fragmentos, ya no a la reflexión sobre sus leyes de composición. A esa contemplación se han reducido nuestros hábitos de contemplación/crítica. Consecuentemente, el espectador posmoderno da cuenta de la adicción irrefrenable y de su embelesamiento por el artificio.

² Lo que se condice con una (in)civilización que ha cambiado el “Hola, Buen día, ¿cómo está?” al *garçon* por el “¿Me prestas un enchufe y la contraseña del Wifi?”

Un ejemplo que permite ilustrar mis dos cavilaciones iniciales es el montaje de *Estado vegetal* (2018), escrito y dirigido por Manuela Infante. En escena, Infante apuesta por contar la historia de la muerte de un joven en un accidente de tránsito y del duelo de su madre, poniendo énfasis en cómo nuestras nociones de vida y muerte podrían reinventarse si se las piensa desde la observancia del reino vegetal. Si miramos las trayectorias vitales de árboles y musgos, llegaremos a un punto en que nuestras concepciones de vida y muerte nos parecerán equivocadas. Todo esto, claro, sin citar a nuestros grandes observadores del reino vegetal (Bello, Mistral u Oyarzún). Literalmente, el montaje nos invita a mirar las plantas sin reparar en los ojos que las miraron antes que nosotros. Nuestra voluntad de aniquilar al sujeto (cavilación 1) es tal, que no tenemos reparos en eliminar de la escena a Bello, Mistral u Oyarzún. Declararse *posthumano* puede ser un gesto muy atrevido, al punto de llevarnos a celebrar, sin chistar, una puesta en escena que es *antiteatral*: teatro en su étimo es “lugar para observar”; *Estado vegetal*, con la excusa de mirar las plantas, nos hace olvidar a quienes las nombraron antes que nosotros. Desde el ego filosófico, hace que el espectador acabe hablando del talento motriz de una actriz que acciona con sus pies sistemas lumínicos que la hacen ver como un cardo (cavilación 2).

Un neologismo: *iridiscencia*

Las cavilaciones apuntadas e ilustradas me llevan a tener presente, a lo largo de la tesis que, dentro de un par de párrafos se inicia, la relevancia de la mirada. Nuestro nervio óptico está atado a una biblioteca ajena (cavilación 1); lo que miramos tiene leyes que están detrás de los cachivaches que nos asombran (cavilación 2). Por lo mismo, la mirada es el ejercicio más puro y único posible como praxis crítica, pues, mirar es conectar descubrir imágenes y

conectarlas con los soportes que nos mantienen erguido. El metal que me sostiene al mundo es precisamente todo el discurso que ha domesticado mi salvajismo, que ha sistematizado las leyes y vértigo que subyace a las imágenes. Cuando miramos lo que yo miraré en esta tesis —piezas teatrales— hacemos el quite al ejercicio de la mirada, de la misma forma en yerra la dramaturga/directora de *Estado vegetal*. Tal vez, el temor a mostrarnos como pupilos sujetos a una influencia nos empuja a callar la naturaleza de nuestros soportes. Quizá, esta sea la apariencia que adopta, en la academia y en las artes, el capitalismo tardío: culto a un yo capaz de aniquilar la vida de los que tiene cerca, de aquellos que habitan libros y lienzos.

Para eludir el temor a la influencia, puede ser útil recuperar el concepto de entrelazamiento:

El concepto de entrelazamiento es diferente al de influencia. Este último deriva de imágenes de una comunicabilidad fluida y ‘local’ que la antigua astrología, la física aristotélica y la mecánica clásica tienen todas en común; por contraste, el primero es uno de los conceptos básicos de la teoría cuántica, quizás su concepto definitorio. En breve, la diferencia entre la teoría clásica y la cuántica es que la primera presupone el movimiento continuo en el espacio y el tiempo, mientras que la segunda presupone el movimiento continuo en el espacio y tiempo, mientras que la segunda reconoce sólo cantidades discretas de masa-energía en el espacio-tiempo. Tal como el uso de conceptos de raigambre astrológico-aristotélica y clásico-mecánicos con el propósito de representar la relación entre expresiones (desde poemas a avisos publicitarios), enfatiza ciertas de sus características y suprime otras... (Fenves 18)

La imagen y la palabra están necesariamente entrelazadas. Platón escinde, pero duda del poeta y de las sombras. La tradición entabla el constructo donde una influencia a la otra sin modificaciones. No obstante, la crítica debe buscar ingresar a un campo abstracto, salvaguardando este prejuicio. En la mirada —tal como la entiende la crítica—, la vista se pierde para dar lugar a un sondeo de una esencia, aunque la sepamos inalcanzable, bregamos por atrapar.

Un fenómeno óptimo me permite ilustrar por el tipo de mirada que reclamo para el ejercicio del crítico: la iridiscencia. *Iridiscencia* es “la propiedad de ciertas superficies en las cuales el tono de la luz varía de acuerdo con el ángulo desde el que se observa la superficie, como en las manchas de aceite, las burbujas de jabón, las alas de una mariposa y el lado reproducible del disco láser” (*Oxford* 1). Quien mira no debe olvidar que la obra que lo cautiva es, de por sí, iridiscente: su superficie está teñida por los reflejos de las otras creaciones con las que se mantiene entrelazada. La mirada iridiscente, por así decirlo, es la del creador, crítico o espectador que sabe que el color que mira obedece a leyes y vértigos cromáticos que dependen de otros cuerpos. Consciente de que mi mirada debe ser consciente de que todo cuanto atrapa, incluso *yo* mismo, está entrelazado con otros, cierro este preámbulo coloquial y doy paso a mi exposición.

Introducción General

Este trabajo intenta generar una constelación que haga posible dos gestos: la reflexión del concepto “Antidrama” y una lectura “antidramática”. Concepto brevemente esbozado por Walter Benjamin (Berlín 1892) en un borrador donde daba cuenta del teatro de Bertolt Brecht. Aparejado al desarrollo de esta constelación de la “Antidramático”, se realiza el trabajo de darle un sustento práctico. La hipótesis que guía todo el trabajo es: Existe un componente conceptual en toda creación teatral que la tradición estético-filosófica alemana moderna denominó antidramatismo. Es plausible identificar este concepto en la mayoría de las obras teatrales que contengan en su nuclealidad aquello trágico Posteriormente, ya en el teatro moderno, el componente antidramático forma parte de manera consciente en la creación de las piezas teatrales.

Más allá de aportar con el esclarecimiento de lo antidramático, se inscribe como objetivo también dar cuenta de la obra del dramaturgo chileno Guillermo Calderón (Santiago, 1971) y proponer entradas de lectura a las piezas que componen su obra: *Neva* (Santiago, 2006), *Clase* (Santiago, 2008), *Diciembre* (Santiago, 2008), *Villa+Discurso* (Santiago, 2011), *Beben* (Düsseldorf, 2012), *Escuela* (Santiago, 2013), *Mateluna* (Berlín, 2016) y *B* (Londres, 2017). La propuesta de lectura es la estructuración de la obra bajo tres ejes de desarrollo y percepción, un momento político, otro ético y uno estético. De tal manera está estructurado todo el texto.

Los capítulos/ensayos de desarrollo tienen su correlato práctico-analítico en la obra del dramaturgo nacional Guillermo Calderón (Santiago, 1971). El argumento unitario se mueve sobre una tesis central de capítulo. Cada capítulo aporta funciones y valores analíticos que son retomados en los posteriores. De tal manera se forma un “arco argumental” teórico que recorre todo el texto. El mencionado “arco argumental” no es sino el despliegue y/o complejización de la hipótesis central de la investigación. Este proceso de despliegue de la hipótesis implica la reflexión de la misma y las aristas que abre cada término que lo compone. Dicho de otro modo, sobre el presupuesto que toda indagación conlleva el despliegue

conceptual de cada elemento que lo compone —y las opciones que son marginadas—. Como bien se apuntó, este trabajo intenta generar una constelación que haga posible dos gestos: la reflexión del concepto “Antidrama” y una lectura “antidramática”. Es decir, una construcción/lectura conceptual y el trabajo de darle un sustento práctico. Esto último, ‘aterrizando’ la reflexión más abstracta en un objeto estético, la ya señalada obra de Guillermo Calderón.

El texto comienza con un brevísimo prolegómeno donde planteo un par de cavilaciones y un neologismo. En este prolegómeno se da cuenta de la conexión que existe entre la literatura y la filosofía. Siguiendo las reflexiones kantianas y de la filosofía clásica alemana en general, se plantea que la filosofía y la literatura son aspectos de una totalidad no inmediata que solo se ‘concretizan’ en algún momento de sus respectivos devenires. La primera de estas cavilaciones mira el Sujeto, se pregunta por la categoría y sus dispositivos dentro del espacio de la reflexión crítica. En el mismo gesto de mirar al Sujeto y su fragmentariedad se devela el proceso de aproximación al objeto estético analizado. Se pasa revista a la presentación de este núcleo conceptual en Fichte, Schlegel y Novalis. El análisis se nutre principalmente desde la obra de Walter Benjamin.

La segunda cavilación es en torno a la relación que existe entre el objeto estético y la recepción del mismo. Las abrasiones a las que están expuestos los objetos estéticos y en el proceso mismo de su aprehensión por parte del espectador. La mirada. Para el planteamiento, se pasa revista a un objeto distinto al objeto que se analiza en el texto, refiero la pieza *Estado Vegetal* de Manuela Infante.

El neologismo que se propone es ‘Iridiscencia’. Esto es pensar cada obra en su particularidad. El fenómeno óptico de la Iridiscencia se relaciona con la característica externa de un determinado objeto en que en determinada condición de luz y del ojo que observa, desprende distintos colores. Ninguno de los colores es falsedad; tan solo es la especificidad de las condiciones atmosféricas de observación y la posición de quien lo mira. Aquí sucede un poco lo que propone Pseudo-Longino como lo sublime, la suma de la *teckné* y la naturaleza. La propuesta entonces es que la crítica debe considerar cada obra como iridiscente y en

concordancia a ello no optar a la instalación de un análisis total; teniendo en cuenta la moral operativa, la naturaleza y la técnica, proponer una lectura de la obra.

El primer capítulo de desarrollo de la tesis es el ensayo: *Política: Sobre la tragedia en la polis moderna*. Este texto funciona como piedra angular de la tesis. Ello porque a su vez se centra en el corazón mismo de la hipótesis propuesta, a saber: El antidramatismo. Se trabaja desde la tesis de Walter Benjamin: “[Y]a Platón, escribía Lukács hace veinte años, reconoció el antidramatismo del hombre del hombre superior, del sabio” (2002a 12) donde se intuye una separación de elementos constitutivos dentro de la Tragedia. No es únicamente Benjamin quien plantea un deslinde de los elementos de la tragedia. Lo propio lo realiza Jean Pierre Vernant, que propone la siguiente taxonomía: Primero menciona el drama como el elemento que “[...] lleva a la escena una antigua leyenda del héroe” (12) y por otro lado la tragedia: que es la manera en que se introduce a la obra los cuestionamientos éticos y políticos del momento de transición en la Atenas del siglo V antes de Cristo (82). Corolario: “El elemento trágico que Vernant denomina ‘tragedia’ es aquello que Benjamin enuncia como ‘Antidrama’”.

Sobre el paralelismo ya establecido, el ensayo prosigue a discutir la noción de Tragedia. Siguiendo a Vernant, se propone que la Tragedia comporta un problema central —no único— de polisemia, lo que está en conflicto en la Tragedia es la palabra y el significado (37-38). Saliendo al paso de propuestas más estetizantes como la de George Steiner que limita la Tragedia a un género literario cuya especificidad se relaciona solo con el tiempo y espacio y el carácter religioso griego; se toma opción por la propuesta de Raymund Williams, y se indaga en torno a la misma polisemia del término Tragedia.

Así se da cuenta de tres tipos de ‘tragedias’: la primera es la noción de *Weltschmerz*. Noción introducida en el romanticismo alemán por el poeta Jean Paul, que da cuenta del sufrimiento del romántico por la situación del mundo. La tragedia de este particular, radica en la despersonalización del sujeto, la disolución del Yo que la filosofía hegeliana introdujo en el pensamiento. El segundo punto que se piensa como tragedia es el de la traducción. La traducción pensada como un imposible (Benjamin) donde el original se pierde y lo que se

consigue es una apariencia del original que está permeado en su forma exterior por el conocimiento del traductor. La tragedia de la traducción es la pérdida de la episteme del original. El tercer momento de esta reflexión plantea la revolución –sociopolítica— como otra forma de tragedia. En este punto, la noción de tragedia se aleja de las acepciones más coloquiales del término y se ubica en el espacio de lo social. Entendiendo que la tragedia comportó históricamente un cambio en la mentalidad y una reorganización social ahí donde surgió. Significando el paso de un pensamiento mítico-religioso a uno organizado en torno a la racionalidad jurídico-estatal. Corolario: “La tragedia opera en distintos niveles sémicos. Así mismo opera en distintos niveles de Realidad. En todos ellos es posible observar que el momento trágico es una inflexión, donde un Algo obsoleto entra en crisis y es reemplazado dialécticamente”.

El proceso de establecimiento de la idea de ‘Tragedia Moderna’ se complementa con el cotejo del objeto estético con otras formas de arte de la modernidad. Así se pasa revista a la relación de la tragedia con la historia. Dicho de otra manera: cómo se coloca la tragedia en su relación con la historia. Para solventar este punto nuevamente se apela a las reflexiones de Benjamin en torno al *Trauerspiel*, la tragedia barroca alemana y el teatro de William Shakespeare. Es necesario siempre mantener la relación histórica con el objeto estético. Esto considerando el planteamiento que se hizo de que la esteticidad de la obra está en directa relación con valores éticos y políticos. Esa relación no puede reservar la historia para la metafísica. La historia tiene que ser visible en el desarrollo de la tragedia. Es por todo lo anteriormente señalado, que toda la discusión de este momento teórico del ensayo es con el performance. No solo por ser la forma más extendida de arte, dentro de las dramáticas, en la actualidad; sino por sus propios planteamientos teóricos: por su carga de subjetivismo histórico que la convierte en una constatación y la limita en el tiempo. El tiempo es de vital importancia en la tragedia.

El trabajo particular de análisis de la obra calderoniana se realiza conforme al procedimiento estético más básico: La comparación. Se incluyen todos los elementos; pero también se establece el paralelo entre las figuras femeninas de las obras con la pieza *Medea*. Considero que si bien hay piezas clásicas que tienen una tradición de representación y de estilo más lograda que *Medea*, ésta condensa de mejor manera el problema histórico, filosófico y

nuclear de la tragedia griega. Es una obra más pensada en esos sentidos. El gesto de Medea no va tanto por la eliminación física de sus hijos como sí la eliminación del nombre de Jasón de la historia. Lo que los filólogos e historiadores llamarán en el siglo XVII la *Damnatio memoriae*, en particular el *abolitio nominis*, borrar el nombre de la historia. Se interpreta que lo que sucede en la obra *Mateluna*, es una adaptación de lo mismo. El *nominis* de Jorge Mateluna es lo que lo condena y lo que le da forma a la pieza calderoniana.

El segundo ensayo de desarrollo de la tesis es: *Estética: Ciego Carcere. la pregunta por las sensaciones*. Se toma el nombre de un pasaje del Infierno de la “Divina Comedia” de Dante. El pasaje en cuestión es el canto X; de los versos 52-72. En dicho fragmento aparece la cabeza de Calvalcante di Cavalcanti y pregunta por el destino de su hijo poeta Guido, cuál es el privilegio que asiste a Dante para deambular por el Infierno y no a su hijo. Dante intuye en su respuesta que es porque Guido no abrazó la Razón. De tal manera que el poema enlaza precisamente lo estético con la idea de racionalidad. Tanto más aún: Guido di Cavalcanti no es premiado como Dante en el espacio de lo moral-religioso. A nivel más menos inconsciente aquí se manifiesta la forma en que se enlazan las formas, un antidramatismo.

El primer núcleo de este ensayo pasa revista a la crítica publicada sobre la obra de Guillermo Calderón. La razón de este gesto fue la de ubicar el punto que aglutina la crítica que ha recibido la obra. De tal manera se procede a centrarse los puntos que crean discordancia entre los especialistas. Se puede identificar dos núcleos aglutinantes. El primero de ellos son los trabajos que cronológicamente llamaremos de la primera y segunda etapa: a saber: Un primer arco descrito como el cuadro propiamente estético: *Neva, Diciembre y Beben*. Un segundo periodo ético: *Villa, Discurso y Clase*. La crítica elaborada en torno a estas piezas se centra en lo logrado del discurso, en la escenografía minimalista y la intensidad de las actuaciones. Ninguna crítica profundiza mucho en la discursividad fuera de la forma. Existe un consenso generalizado en aceptarlas como obras muy logradas en el aspecto estético.

Considero que el segundo momento de la obra de Calderón, el compuesto por *Villa, Discurso y Clase*, es un periodo bisagra donde la pregunta guía de las piezas rota hacia una pregunta por la ética. La crítica es dispar para este periodo. Si bien tiene aceptación entre los

especialistas; merma el entusiasmo hacia su obra. La merma se verá concreta en el tercer periodo de la obra calderoniana; la que se hace abiertamente política. La crítica Andrea Jeftanovic y el dramaturgo, y crítico, Marco Antonio de la Parra, lo tratan directamente de panfleto. Lo mismo sucede con la crítica internacional, otro tanto lo hace el especialista norteamericano Charles Isherwood en su columna sobre Escuela en el New York Times. El corolario de este núcleo es: “Mientras la obra de Calderón fue de experimentación estética, la crítica lo aceptó y aplaudió. Cuando la obra rotó a un espacio más militante, fue duramente criticada”.

El conflicto con la dimensión política de Calderón es identificable no tanto por la forma sino por el enfoque de Estética que tiene la Crítica de su obra. En este segundo momento me vi compelido a revisar el concepto de Estética. Esta tarea se realiza desde dos textos pivotes que soportan la reflexión: el primero es la “Historia de la Estética” de Raymond Bayer y el segundo es “La Estética como Ideología” de Terry Eagleton. El debate se centró en buscar el núcleo conceptual sobre el cual se monta la crítica de la obra de Calderón. Así, se precisan dos conceptos: el de Estética propiamente dicho y un concepto fundante: Kalokagathía. Concepto socrático que equipara lo bello con lo bueno. De dudosa forma, la Crítica contemporánea se retrotrae hacia este concepto, recurriendo a un concepto anacrónico que no hace sino entorpecer la comprensión de la obra calderoniana. Tanto más aún, el uso de la kalokagathía como recurso de análisis estético, deslinda las barreras de lo que es ficción y realidad. La obra más criticada, en forma negativa, de Calderón es *Mateluna*. Coincide que esta obra es una obra política que busca la libertad de un preso, una persona que está en contra del sistema.

Continuando la reflexión en este momento, se pasa revista a las distintas poéticas que prescriben la Tragedia como género representacional. Se apela a la *Poética* aristotélica, al *Arte Poética* de Horacio y al texto *De Lo Sublime* de Pseudo-Longino. Todos estos textos son puestos en conversación con las prescripciones poéticas dramáticas modernas tales como los textos de Bertolt Brecht, y la obra de Hans-Tie Lehmanns. Para poder dar respuesta a las ‘propuestas’ de la crítica es necesario describir una poética de Calderón y mostrar cuáles son los subterfugios desde donde surge su obra. Siguiendo lo propuesto en otro ensayo de esta

tesis, aquí se da cuenta de cómo es incorrecto intentar hacer calzar un marco axiológico en una obra que genera otro marco propio. El corolario de este fragmento es: “La obra de Calderón se recuesta sobre una estética brechtiana antiaristotélica, por lo que procedimientos de análisis clásicos no son compatibles”.

El tercer momento de este ensayo es el trabajo con la obra *Estética* de Calderón. Las formas que son descritas en las piezas fundacionales de su obra, refiero *Neva* y *Diciembre*. Así mismo, se buscó dar cuenta de la trazabilidad de sus presupuestos, cómo estos siguen vigentes en las otras piezas de su producción. Una imagen que sirve para dar cuenta de esto, surge precisamente en la mencionada obra *Neva*: “Hoy actuaste con tu espalda Olga Kniper, tu espalda expresó más matices dramáticos que tu propia cara” (Calderón 10). La Espalda. Leída como metáfora la Espalda no es solamente el cuerpo; es también el pasado, la historia y todo lo que no puede ser visto a simple vista. La temática de toda la obra de Calderón se desplegaría sobre lo que está/quedó atrás. La historia es importante en la obra de Calderón porque, allende de que la historia sea nuclear de la tragedia en cualquier tiempo, en esta obra se indaga profusamente en ella. Pero además, esta particularidad tiene mayor expresión en la dimensión ética de la obra de Calderón. Se despliega completamente en las obras que tienen como indagación ética la memoria. Los caídos. Corolario de este momento: “Contraria a la desconexión de las distintas dimensiones de la obra calderoniana, existe un paradigma temático conductor: el pasado, la historia, la espalda”.

El último capítulo se extiende sobre la dimensión ética de la obra de Guillermo Calderón. Como ya se señaló, la obra calderoniana fue viviseccionada en un arco de “obras mayores” en tres dimensiones: Estética: *Neva*, *Diciembre*, *Beben*; Ética: *Villa*, *Discurso* y *Clase*, y Política: *Escuela*, *Mateluna* y *B*. Por otro lado, esta división deja de lado un conjunto de obras que considero de transición en la experimentación estética del autor: a saber, *Gold Rush* y *Kiss*, por ejemplo. Este capítulo se ordena en torno a dar cuenta cómo se va configurando la repartición axiológica, es decir la asignación de los polos bien/mal en la obra de Calderón. El desarrollo ético de la obra calderoniana se marca por las transiciones en la representación del mal; primero como el hado, después con la estructura y luego la corporización en la figura del “malo”.

I.

POLÍTICA

Sobre la tragedia en la *polis* moderna

“Que el teatro sea desde siempre la materialidad de un tema indecible entre el magisterio filosófico y la terapia del deseo, podría leerse sin duda en algunas vacilaciones de Aristóteles”.

—Alain Badiou, *Rapsodia por el teatro*

De la tragedia y sus instancias

La voz alemana *Weltschmerz* significa dolor-de-mundo, más específicamente, cansancio del mundo, especialmente de bienes materiales. La especificidad del alemán hace que esta voz resulte intraducible, al menos si por traducción entendemos la equivalencia de dos voces provenientes de diversas lenguas. La imagen de una palabra no traducible se asemeja a la tragedia: las leyes de una lengua chocan con las de otra. ¿Traducir es traicionar? Mejor aún: traducir es vislumbrar la tragedia. La tragedia no es un hecho, es más bien la anunciación de un conflicto entre dos leyes pares, equivalentes (White 27). En Grecia, con la tragedia se acabó la ley de los dioses y los hombres impusieron la suya, la del Estado. La tragedia, como la traducción, es perderse en la pluralidad de la palabra.

Si la cultura es el plasma putrefacto que deja la realidad, la tragedia es la mirada —que como la del traductor que comprende la caducidad de las lenguas— desnuda las leyes contradictorias que impiden la perpetua fuga de la realidad. “La validez del ente realidad reside en su universalidad” (Kojéve 19); luego, mostrar las leyes que desbaratan esa pretensión de universalidad es la tarea del tragediógrafo.

En la modernidad, la tragedia se sitúa en el desdoblamiento de la sociedad que quedó establecida con los griegos. Hay una rebelión donde aparece un nuevo actor social y el Nosotros de la época clásica, se escinde en un *Nos-Otros*, donde el otro aparece. El discurso Shylock, de *El mercader de Venecia*, será nuestro epígrafe:

¿Y el judío no tiene ojos, no tiene manos ni órganos ni alma, ni sentidos ni pasiones? ¿No se alimenta de los mismos manjares, no recibe las mismas heridas, no padece las mismas enfermedades y se cura con iguales medicinas, no tiene calor en verano y frío en invierno, lo mismo que el cristiano? Si le pican ¿no sangra? ¿No se ríe si le hacen cosquillas? ¿No se muere si le envenenan? Si le ofenden, ¿no trata de vengarse? Si en todo lo demás somos tan semejantes ¿por qué no hemos de parecernos en esto? Si un judío ofende á un cristiano ¿no se venga éste, á pesar de su cristiana caridad? Y si un cristiano á un judío, ¿qué enseña al judío la humildad cristiana? A vengarse. Yo os imitaré en todo lo malo, y para poco he de ser, si no supero á mis maestros. (Shakespeare. *El mercader de Venecia*, III, 1).

En la modernidad, la dicotomía no es entre la ley de los dioses y la de los hombres. La tragedia moderna se sitúa *a posteriori* el robustecimiento del estado. Es por esto por lo que el hombre se mira a sí mismo y a sus iguales. El cuestionamiento que surge es contra la autoridad que un grupo de estos establece como norma. La autoconsciencia liberada de ambos grupos, ellos y *nos-otros* –nosotros los otros- entran en disputa. Ahí encuentra su locus la tragedia.

El héroe de la tragedia moderna configura su otredad, no ante los dioses, sino ante otros hombres. Trágico es, por ende, el sentimiento de quien ve el núcleo de:

todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de

haber podido osificarse. Todo lo estamental y estancado se esfuma; todo lo sagrado es profanado, y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y *sus relaciones recíprocas*” (Marx 1982 22). Cuando al moderno se le revela todo el quiebre de lo que fue conocido para sus ancestros; cuando presencia el quiebre de lo conocido, la desaparición de las costumbres y las relaciones sociales en las que se sostenía su visión de mundo, se configura su *tragicidad*. Es por esto por lo que es posible entender la sensación de Weltschmerz de los románticos alemanes, como despersonalización del sujeto, como una tragedia en nivel de lo personal.

En el aspecto social, hay que entender que la tragedia es la primera úlcera de un ordenamiento socioeconómico ya desahuciado. Atenas, Siglo V a.c. es el escenario de un conflicto: la tragedia comienza a superar la épica. La tragedia no toma las historias y casos de los héroes míticos para glorificarlos como la épica, sino, para introducir los cuestionamientos de las leyes cívicas del momento (Vernant y Vidal Naquet 82). De ahí que la dialéctica de la tragedia se revela desarticulando historia, y no reinventándola, como la épica. Es por eso por lo que “Tal vez, la profunda comprensión de lo trágico no deba partir del arte, sino de la historia. O al menos hay que presumir que lo trágico marca un *límite* del reino del arte, no menos que del ámbito propio de la historia”. (Benjamin 2007b 137).

Veamos. Para Steiner, “la tragedia no es posible después del racionalismo del XVII y de toda la historia posterior, dado que ésta requiere ‘la intolerable carga de la presencia de Dios’ (Steiner 353). En consecuencia, si dios empezó a diluirse por el empuje de Newton, Descartes o Voltaire, la tragedia siguió irremediablemente la misma suerte en un mundo que ya empezaba a “decantarse a pasos agigantados” (Ramos 122). ¿Qué es dios sino un régimen discursivo que propicia traducciones limpias? ¿Qué es su caída sino la imposibilidad de esas traducciones? “Las diversas figuras míticas pueden reducirse todas,

según la Ilustración, al mismo denominador: al sujeto. La respuesta de Edipo al enigma de la Esfinge —‘es el hombre’—” (Adorno 2007 22). Ahora bien, apelar a la existencia de un Dios como concepto concreto; y en ello cifrar el impedimento de un proceso histórico, es iluso. La plena confianza en el ejercicio de un dios omnipotente y plenipotenciario, fuera de la historia no puede ser viable para entender cualquier producción cultural.

Sin embargo, habría que pensar que la religión guarda relación con un régimen performativo y no trágico. De tal manera se comprendería lo que señala Walter Benjamin:

Hay que ver en el capitalismo una religión, es decir, el capitalismo sirve esencialmente a la satisfacción de las mismas preocupaciones, penas e inquietudes a las que daban antiguamente respuesta las denominadas religiones. La comprobación de esta estructura religiosa del capitalismo, no sólo como forma condicionada religiosamente (como pensaba Weber) sino como fenómeno esencialmente religioso, nos conduciría hoy ante el abismo de una polémica universal que carece de medida” (2014C 8).

La performatividad que podemos observar en la construcción del rito religioso, lo que eventualmente concretiza la institución religiosa, es ahistórica. Es por ello por lo que la existencia de Dios, la aprehensión de ese Dios como historicidad es imposible. La tragedia y la religión se contravienen en el espacio histórico.

Retornemos entonces al Weltschmerz. Si entendemos en este dolor de mundo una disociación mundo/yo, coincidiremos que es la misma ruptura del sujeto ante el cual se revela lo que se ha desvanecido en la modernidad. En ese sentido, la tragedia se hermana con la modernidad y le permite pervivir como objeto estético, lo grafica Benjamin:

“Pocas ideas hay que ocupen nuestro tiempo que no haya tocado Shakespeare en sus dramas, sobre todo en la tragedia del hombre moderno, es decir, en *Hamlet*. Ahí dice el protagonista estas palabras:/ El mundo está fuera de quicio... ¡Suerte maldita!/ Que haya

tenido que nacer *yo* para enderezarlo. (Ac I Esc 5)” (Benjamin 2007a 10).

La tragedia —se hace patente aquí— es el nombre del dolor en un tiempo/espacio —cíclicamente— determinado y finito. La religión es proclive a la eternidad como la épica.

La tragedia es un pantano donde el yo humano se entrapa:

La mortalidad del hombre radica en el hecho de que la vida individual, una *βίος* con una historia de vida reconocible desde el nacimiento a la muerte, surge de la vida biológica. Esta vida individual se distingue de todas las demás cosas por los cursos rectilíneos de su movimiento, que, por así decirlo, cortan los movimientos circulares de la vida biológica. Esto es mortalidad: moverse a lo largo de una línea recta en un universo donde todo, si se mueve, se mueve en un orden cíclico. Cada vez que los hombres persiguen sus propósitos, cultivando la tierra sin esfuerzo, forzando el viento que fluye libremente en sus velas, cruzando olas siempre en movimiento, cortan un movimiento que no tiene ningún propósito y que gira dentro de sí mismo. Cuando Sófocles (en el famoso coro de Antígona) dice que no hay nada más asombroso que el hombre; continúa ejemplificando al evocar actividades humanas intencionadas que violentan a la naturaleza perturbando lo que, en ausencia del mortal, sería el inmemorial silencio del ser-eterno que descansa o se balancea dentro de sí mismo. (Arendt 1958 574)

El tiempo trágico dista de cualquier forma de ordenamiento social predeterminado.

Precisamente, “sucede que el tiempo de la historia es infinito en cada dirección y está sin consumir en cada instante” (Benjamin 2007b 138). Arendt rearticula la noción de tiempo que Benjamin propone. O, no rearticula: la esclarece en sus contenidos. El tiempo, en tanto exterioridad de una mónada, combina en sí las distribuciones geométricas con las que se le está pensando. Pero tiene una inflexión. O inflexiones. En tanto dolor, la tragedia comparte un carácter destructivo que se expresa plenamente en el tiempo trágico. “El carácter destructivo ve que nada es permanente. Pero, por esta misma razón, ve caminos en todos lados. Donde otros se topan con murallas o montañas, ahí también ve un camino. Pero, precisamente porque ve un camino en todos lados; tiene que limpiar cosas en todos lados. No siempre por la fuerza bruta; algunas veces por medios más refinados. Porque ve caminos en todas partes, siempre se coloca a sí mismo en encrucijadas” (Benjamin 2019b

319): “el género trágico hace su aparición a finales del siglo VI, cuando el lenguaje del mito deja de estar en conexión con la realidad política de la ciudad” (Vernant y Vidal-Naquet 11). En el quiebre del lenguaje de mito, de ese caos aparente que se produce, nace el tiempo. La tragedia, desde su nacimiento, es destrucción. El tiempo de esa destrucción, de los cambios es el tiempo trágico. ¿Qué otra cosa es la revolución, sino una destrucción/salto cuantitativo en el devenir de la evolución? Los ejemplos se nos atropellan en los ciclos trágicos clásicos: Esquilo: *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides*.

Sófocles: *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona*. Eurípides: *Medea*, *Filoctetes* y *Dictis*.

Las cavilaciones sobre el tiempo y el tiempo trágico han sido introducidas sin más. Es menester resolver ello. Apunto como concepto de tiempo, y de tiempo trágico, lo siguiente:

[N]o hay que pensar que el tiempo no sea sino la medida en que se mide la duración que tiene cualquier cambio mecánico. Por supuesto, ese tiempo es una forma relativamente vacía, cuyo relleno no tiene sentido pensar. Pero el tiempo de la historia es otra cosa muy distinta del tiempo de la mecánica. El tiempo de la historia determina mucho más que la posibilidad de cambios espaciales de magnitud y regularidad determinadas (el curso de las manecillas del reloj) durante cambios espaciales simultáneos de estructura compleja. Y sin precisar qué otra cosa es la que determina el tiempo histórico, sin definir su diferencia respecto del tiempo mecánico, hay que decir que la fuerza determinante de la forma histórica del tiempo no puede ser captada plenamente por ningún tipo de acontecimiento empírico, ni se recoge tampoco plenamente en ningún acontecimiento empírico concreto. Ese perfecto acontecimiento desde el punto de vista de la historia es sin duda mas bien algo que se halla empíricamente indeterminado, es decir, una idea. Y esta idea del tiempo consumado es justamente aquello que, en la Biblia, en cuanto idea histórica dominante en ella, es el tiempo mesiánico. Así, en todo caso, la idea del tiempo histórico consumando se encuentra pensada al mismo tiempo como la idea de un tiempo individual. Y esta circunstancia, que naturalmente transforma por completo

el sentido de la consumación, es lo que distingue al tiempo trágico del tiempo mesiánico. El tiempo trágico es al tiempo mesiánico lo que el tiempo consumado individualmente es al tiempo divinamente consumado. (Benjamin, 2007b: 138)

La tragedia es disociación: el tiempo trágico conjuga en sí el carácter destructivo, la singularidad de los cambios, las contradicciones y los niveles disímiles del signo en conflicto. La *ahoridad* [Jetztzeit] trágica suspende un tiempo social y físico, y cumple con las proyecciones de su categorización. El tiempo trágico implica en sí —además de contradicción— una serie de preguntas: ¿qué es Hamlet sino la contradicción hecha tinta? — una forma última de disociación en la abstracción, ya que la verdad se distancia del sentido—. La tragedia moderna es la indecisión, es la lucha que no se agota. Hamlet duda. Shylock es un piadoso indeterminado. El personaje trágico moderno es un debate abierto, una traducción incompleta. Funda su propia continuidad en la indeterminación: “la modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte; la otra mitad es lo eterno y lo inmutable” (Baudelaire 70). Retomo lo expresado más arriba: para una verdad absoluta, la teología; para el resto, la tragedia. Por ello, el tiempo trágico —ahora moderno— es transitorio, fugitivo, contingente. No se cierra nunca. O, a lo sumo, se presenta como una catástrofe que no es más que el presagio del día después de mañana. El protagonista trágico puede morir o no.

Un punto de partida necesario: “[Y]a Platón, escribía Lukács hace veinte años, reconoció el antidramatismo del hombre superior, del sabio” (Benjamin 1997 521). El concepto de *antidramatismo* incluye lo *antidramático* y la *antidramaticidad*. Conceptos que encierran en sí los puntos de fuga, los fragmentos y las ruinas que se presentan —y presentarán— en la compleción de este texto. La idea de aquello antidramático aparece

brevemente en un borrador de un texto de Walter Benjamin sobre el teatro épico de Bertolt Brecht datado en 1937. En el segundo borrador del texto, este fragmento será reemplazado.

Es interesante de notar la continuidad que existe en la filosofía. Todos conocemos que Platón escribió sus trabajos de una forma teatral, ahí donde apeló siempre al diálogo. Georg Lukács, viendo este entrelazamiento es el que propone que en la modernidad el anti-drama y la anti-novela son continuidades de la tradición premoderna y que no existe un divorcio con la triple división lírica, dramática y épica. (Lukács conversando con Holz, Kofler, Abendroth. 174-175). Lukács no ahonda más en lo antidramático (salvo tal vez en los capítulos V y VI de *Teoría de la novela*, pero tampoco hace un hincapié en el término mismo; hay todo un planteamiento sí, del papel de varios personajes en los dramas griegos). En la misma entrevista, será Lukács el que plantea que podría considerarse a Samuel Beckett un antidramático.

Una primera hipótesis de lectura que se propone es que se considerará que lo antidramático es un símil de la tragedia. Igualmente, que lo antidramático existe en el núcleo de todo gran teatro a través de la historia y que ocupa ese espacio desde el conflicto de racionalidades al inicio de la tragedia como institución, en Grecia. Retomo lo planteado el párrafo anterior. En el pensamiento de Platón existe una episteme que es contraria a la tragedia y al drama. De tal manera, es que para el filósofo se opone no tanto a la tragedia y sí al núcleo dramático —el mito— de ésta. En cuanto a esto último, señalan Jean Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet:

“No es la ‘inmoralidad’ de los poetas lo que basta para explicar la profunda hostilidad de Platón respecto a la tragedia. Precisamente porque la tragedia representa ‘una acción y la vida’ es contraria a la verdad: contraria a la verdad filosófica, por supuesto. Y quizá también a esa lógica filosófica que admite que, de dos proposiciones contradictorias, si una es verdadera la otra debe ser necesariamente falsa” (24).

Es decir, en la tragedia es posible identificar una praxis que, en la concepción platónica, la hace contraria a la verdad en tanto esta existe en un espacio de abstracción. Esa praxis trágica es su institucionalidad y la vocación de cambio social que en ella existe.

Hemos señalado que el Antidramatismo debe de ser entendido como una racionalidad que se equipara con la tragedia y que se opone al drama, en tanto que el drama sería un símil del mito. Ahora bien, como instancia de producción, el Antidramatismo se torna componente del gran teatro en la modernidad. Roland Barthes apunta: “[E]l detalle es el lugar propio del significado, y el detalle tiene una gran importancia en el teatro de Brecht, precisamente porque es un teatro del significado” (2009 253). Esto que Barthes denomina Detalle como elemento importante de un teatro de Significado es lo mismo que funda la gran tragedia griega: la palabra en disputa: para Antígona, la ley hace referencia a la ley del *lar*, de los ancestros, para Creonte es la ley cívica, la abstracción que se cierne sobre la polis. Entiendo entonces que el debate por el significado —a contrapelo de toda producción ficcional que disputa el significante— es trágico. Las aporías de significado están en la tragedia. La pieza trágica es una celebración de las contradicciones. Pareciera que Guillermo Calderón concibe su dramaturgia dentro de este ordenamiento.

Consideración trágica de Guillermo Calderón

He indagado en la tragedia porque considero que la obra de Guillermo Calderón retoma la tragedia para el espacio contemporáneo. Este gesto de recuperación que ejecuta el dramaturgo en sus obras, al menos la primera parte de ésta se puede relacionar con que:

La tragedia griega fue esencialmente un teatro de historia política que se construye a sí misma y que los hombres dominan absolutamente, ya que pueden, de un momento a otro —con un acto crítico, con esta sabiduría que constituye todo un juicio eficaz—

romperla, modificarla, hacerla más humana, menos prisionera de los tabúes retrógrados y las amenazadoras leyes elaboradas fuera del hombre. (Barthes 2009 53). Es decir, la tragedia se opone a aquello que está fuera de la dimensión humana, todo lo que dañe al humano, quiebra con la predestinación a favor de la sabiduría. Más importante que lo anterior es que la tragedia le ofrece una continuidad al sujeto.

En palabras de Guillermo Calderón “La tragedia es una visión extrema de la experiencia humana” (2012c 117). Para acceder a la experiencia humana es menester poder extrañarse completamente de lo que significa Ser Humano; sin perderse en el camino de retorno. La Tragedia establece una continuidad desde ese momento en que surge de la voluntad del sujeto, el imperativo biológico de este no es obliterado. La tragedia es narrable porque no se opone a la vida. Por otro lado, está la Catástrofe que sería buscar esa visión extrema con los ojos cerrados. La Tragedia tiene Promesa de Continuidad; la Catástrofe no.

Guillermo Calderón es un dramaturgo trágico. Específicamente un dramaturgo antidramático. Pero a esto anterior habría que agregar que Calderón es un dramaturgo trágico moderno. Esto significa que más allá de su contemporaneidad, es moderno en el sentido de que las disputas en las que se introducen sus personajes lo hacen como consciencias totales. Igualmente introduce un giro que no estaba del todo manifiesto en la tragedia clásica, poner en primer plano los conflictos del sujeto con la historia política, la historia de la polis como ordenación.

Lo político de la tragedia moderna, en la particularidad del caso de Calderón, se presenta como un afecto desangrado y ciego del vínculo que busca reconectarse. El conflicto moderno, como su antecesor, yace en la cama del poder. Así por ejemplo *Mateluna* (2018) es una pieza que quiere liberar a Jorge Mateluna como gesto político, que interrumpe la historia política. La concepción trágica de toda la obra es fuerte en esta pieza.

Lo interesante es que Mateluna rompe la territorialidad del teatro más allá de la sala. Desarticula la institucionalidad del teatro y la diluye en la calle. La aproximación objetual muestra al cuerpo del autor-compañía-actores como espacio de debate. ¿Qué es originalmente la estética sino el discurso del cuerpo?

Soren Kierkegaard plantea tres estadios del hombre: Estético, ético, religioso. Como método de aproximación a la obra de Guillermo Calderón creo que esta forma de ordenamiento, de taxonomía es válida como heurística. Ahora bien, es menester plantear una salvedad. Para el caso de la obra de Calderón ese estadio religioso debe de ser reemplazado por lo político, de todo modos estas dos formas no difieren: son ejecuciones ideológicas. Habría que apuntar lo que Bertolt Brecht entiende como lo nuclear de la tragedia aristotélica, que es la identificación (2015 19). Y que la religiosidad es una forma de Identificación (2015 21). La tragedia antigua se funda en la idea de identificación, como religiosidad. Cuando operamos el cambio de lo político por lo religioso, la identificación se mantiene como núcleo de la tragedia. En los pliegues de las piezas de Calderón la identificación del sujeto es extrañada y analizada como política; no completamente descartada.

Ahora bien, no por decir ‘estadio político’ se niega la injerencia de la estética y de la ética. No existe una política sin ética. Nada puede existir fuera del marco general axiológico o configuración particular del par binario irresoluto bien/mal. Religión sin ética sí: “desde un punto de vista ético, podemos expresar lo que hizo Abraham diciendo que quiso matar a Isaac, y desde un punto de vista religioso, que quiso ofrecerlo en sacrificio” (Kierkegaard 97). Gobierno sin ética, sí. Mientras escribo, Carabineros de Chile sigue disparando, torturando, violando y matando. 200 personas han perdido uno o los dos ojos.

Hay 5000 personas heridas por perdigones. Se han denunciado 100 casos de vejaciones y violaciones sexuales, denuncias de torturas.

La complejión de estas reflexiones se esclarece señalando que la obra de Calderón está narrando un Chile, mostrando los intersticios de la historia política oficial. Lo inenarrable, la violencia más sórdida del asesinato uniformado. Las líneas que anteceden esta reflexión son aquella historia que La ‘historia oficial’ quieren borrar. Gustavo Gatica y Fabiola Campillay han sido cegados por Carabineros de Chile. El pueblo abrió los ojos y los perros de la clase dominante disparan. Esa es la historia política, componente de la tragedia que Calderón busca salvar. Un alcance que resulta sumamente decidor: La capucha. La pieza *Escuela* (2013) transcurre con todos los actantes encapuchados durante toda la obra. Calderón narra el presente pasado como ausencia. Importan las acciones de los personajes. El gobierno del sanguinario Sebastián Piñera tramitó una ley anti-capucha.

La dimensión política de la obra calderoniana tiene como héroe a Jorge Mateluna, un ‘primera línea’ de otro tiempo. Walter Benjamin apunta:

“La medida trágica de Shakespeare se basa en la grandeza con que distingue y precisa los diversos estadios de la tragicidad en su condición de repeticiones de un tema. Por el contrario, la tragedia antigua muestra por su parte un incremento que se hace más formidable cada vez de las fuerzas trágicas. Los antiguos conocen el destino trágico; Shakespeare el héroe trágico, la acción trágica” (Benjamin 2007b 139).

Esa acción trágica es la que resulta primordial, porque en ella surge el sujeto moderno, la acción trágica es la que se posiciona como característica de la tragedia moderna.

En la tragedia que plantea Calderón el héroe trágico no necesariamente es el rol principal. Tanto más el pensante, ese héroe racional, está distribuido en los diálogos de actantes femeninos. En su relación con la tragedia griega, en la moderna la predominancia del foco no se centra tanto en el ‘héroe’ sino antes bien en el coro. El salto desde la

‘realidad’ es dinamitar el individualismo neoliberal que socava la noción de Comunidad. La obra calderoniana muestra los fragmentos posibles del nos-otros, de ese nosotros los otros en escena.

Algunas características generales de la obra de Calderón

La palabra de Medea

Debido a que el presente trabajo ahondará, en los próximos ensayos, en características particulares de la obra calderoniana, se propone en este punto ciertos fenómenos y características que son un común denominador en las piezas del dramaturgo nacional. Retomando las últimas líneas del acápite anterior una característica que atraviesa toda la propuesta de Calderón, son roles femeninos corales/comunitarios. Son las que denominamos: “Las Medeas de Calderón” personajes femeninos fuertes que son portadoras de la sabiduría en la escena; roles que se despliegan como vestales pontífices entre el público y el héroe trágico en escena.

La figura de Medea no es antojadiza. Medea es heroína de tragedia que clama por las afrentas sufridas y más importante lidia con la palabra, que es, al fin y al cabo, el núcleo duro de la tragedia:

“¡Ay, ay! No es la primera vez, sino que ya me ha ocurrido con frecuencia, Creonte, que me ha dañado mi fama y me ha procurado grandes males. Nunca hombre alguno, dotado de buen juicio por naturaleza, debe hacer instruir a sus hijos por encima de lo normal, pues, aparte de ser tachados de holgazanería, se ganarán la envidia hostil de sus conciudadanos. Y si enseñas a los ignorantes nuevos conocimientos, pasarás por inútil, no por sabio. Si, por el contrario, eres considerado superior a los que pasan por poseer conocimientos variados, parecerás a la ciudad persona molesta. Yo mismo participo de esta suerte, ya que, al ser sabia, soy odiosa para unos y para otros hostil”. (Eurípides. *Medea* vv291-304)

Recordemos que el sabio es por excelencia el anti-héroe/trágico/anti-dramático. El valor del sabio, del héroe, reside en que tiene una plena consciencia del destino, de la situación y aún así intenta progresar. El Sujeto es trágico por el nivel de consciencia que adquiere y por su persistencia en la búsqueda de la continuidad.

Eurípides con-mueve los cimientos de la tradición trágica griega. Cercano al nacimiento de la filosofía occidental, se preocupa de ingresar en el espacio de la tragedia al filósofo, al sabio. Este es un primer momento en que lo nuclear de la tragedia enfrenta un cambio. Es interesante que el cambio que introduce Eurípides se manifieste en la forma de un personaje femenino, su Medea. Es natural entonces, si se considera lo ya dicho, que Calderón renueve el gesto del último gran trágico. So pena del olvido. “La tradición transforma la verdad en sabiduría y la sabiduría es la consistencia de la verdad transmisible”. (Arendt 1971 58)

La tensión verdad/sentido es el intersticio donde habita el héroe trágico. El sentido es tradición. El sabio antidramático entiende que la “sabiduría es la consistencia de la verdad transmisible” (Arendt 1971 59) que se ve peligrada por el sentido-tradición. Medea también. Eurípides advirtió sobre el problema. Sócrates. La funcionalidad del saber — *contraproductividad* del ‘delirante’— es debate en una sociedad transicional. Medea choca con lo establecido. La tragedia es un interruptus social de una historia política. El sabio — figura clásica— es incompleto: no puede lidiar con la evidente irrupción del manejo del oikos en el ágora. Donde aflore la noción de mercancía, existe mercado y procede a establecer su relación con (en) lo político.

La lucha de clases no es atributo único de la historia moderna. El ágora: espacio real de la economía-política tenida como ciencia. Todo acontecer que tenga como escenario el ágora es social, es político. “La polis griega seguirá existiendo en el fondo de nuestra existencia política —es decir en el fondo del mar— mientras empleemos la palabra ‘política’” (Arendt 1971 64). El filósofo es un problema político. ¿Un filósofo es sabio? Ahí desanuda Eurípides su *grundgestus* y su *gestus* social. Medea es la otredad-otra. Es mujer-sabia. Edipo en Colono pregunta al llegar: “¿Quién manda aquí por la palabra y la fuerza?” (Sófocles *Edipo en Colono* v 68). La construcción arquetípica-archivística

patriarcal griega le demanda al *arjé*, palabra y fuerza, ello se refleja también en la tragedia. Medea carece de la segunda, ella es la antípoda y natural enemiga del poder. Todo sabio es enemigo del poder político establecido como lo fue Sócrates. Ahora bien, Medea es mujer, para el mito era una mujer sabia y de muchos recursos. El personaje de Medea cabe en la verosimilitud del discurso de uno de los personajes femeninos de Calderón: “No sé lo que es vivir en el país de las mujeres, que como es cárcel, en el fondo es el país de los hombres” (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 7)

La racionalidad-institucional fundante de la tragedia clásica (violencia instauradora) condena a Medea como modelo de hechicera. Su palabra es un atributo arrebatado al patriarcado. En su relación con la tragedia quedar claro entonces que ella asesina el nombre del padre y no tanto a sus hijos. La tragedia de Eurípides invierte la narrativa donde el nombre es desplegado en la secuencia proairética. Abraham intentó asesinar a su hijo y es recordado como Padre-fundador de religiones civilizatorias:

¿Será quizá que Abraham posee, por una especie de real decreto, el título de grande hombre y, en consecuencia, será grandiosa cualquier cosa que haga, mientras que, si otro individuo cualquiera hace lo mismo, cometerá un pecado de esos que claman al cielo? [...] Si la fe no puede transformar en un acto sagrado la intención de dar muerte a su hijo, Abraham deberá ser juzgado de idéntico modo que cualquier otra persona. Y si lo que nos falta es el valor de expresar lo que estamos pensando y afirmar que Abraham fue efectivamente un asesino, será mejor que nos esforcemos en conseguir ese valor... (Kierkegaard 96-97).

Abraham no es un héroe trágico. Medea es una Palabra incordie-incómoda que complementa el cometido sacrificial —supremo valor frente a patriarca—. Ella es execrada. Nadie la rescata.

Por otro lado, la Ismene de Sófocles señala:

“Y ahora piensa con cuánto mayor infortunio pereceremos nosotras dos, solas como hemos quedado, si forzando la ley, transgredimos el decreto o el poder del tirano. Es preciso que consideremos, primero, que somos mujeres, no hechas para luchar contra los

hombres, y, después, que nos mandan los que tienen más poder, de suerte que tenemos que obedecer en esto y en cosas aún más dolorosas que éstas” (Sófocles, *Antígona*, vv 59-64).

En la tragedia *Antígona* la presencia de la tradición es tanto o más influyente que en *Medea*. Las palabras del personaje Ismene son en esencia una constatación del estado de la sociedad. Es contra ese discurso, que es tradición, que se levanta *Medea*. La tragedia trabaja el montaje, la comunidad de imágenes de la sociedad donde está inscrita, en el caso de *Medea*, esta remonta lo que el discurso de Ismene expresa y se empeña en superarlo. Ahora bien, la tragedia moderna ya no se debate en torno al significado de la palabra solamente: explora, a través de las imágenes, los caminos que esta inaugura, la salida a la cárcel en la que se encierra Ismene.

Por lo anterior es dado señalar que el trastoque del papel de la mujer es un cambio epistémico: La pieza *Medea* prioriza el trabajo de la palabra por sobre el mito, sobre la tradición. Al personaje, la determinación que la envuelve es bautizada como ‘magia’ y temida por sus contemporáneos. Los personajes femeninos calderonianos buscan de igual manera romper con el marco asignado por la tradición. Ese cambio radical operado por las *medeas* calderonianas no cabe en los márgenes del teatro en general: “Todo esto ya no se puede expresar con el teatro. Esto es Pieter Bruegel, Dulle Griet saqueando el infierno, con un ejército de mujeres. El triunfo de la muerte” (*Mateluna*. Act I Esc 15). La referencia a *La loca Meg*. Mujer, campesina, luchadora, muestra el tránsito –acaso la tradición disputada— de las personajes calderonianas. Esta misma característica le da un tinte barroco al dramaturgo, ahí donde satura el actante con referencias trans-históricas de significancia, que operan a nivel muy subjetivo y que precisa una reconstrucción de la totalidad a través de los fragmentos disimiles.

Si la Medea de Eurípides reniega contra el ejercicio sociopolítico de violencia que sobre ella ejerce Creonte, las Medeas calderonianas lidian con la explotación que deviene del modo de producción actual. La tragedia antigua lidia con el medio mítico que predispone el ordenamiento social como sentimientos y sensaciones. La tragedia moderna converge con la economía política –moderna— en la lucha contra un ordenamiento. Medea es sabia, las Medeas calderonianas son profesoras, militantes, guerrilleras. Las Medeas Calderonianas plantean un mundo nuevo donde existe una libertad otra. El discurso sobrecargado de *pathos* de la Medea patético es reemplazado por un desarrollo racional. Las Medeas Calderonianas enseñan:

MARÍA. Esta es la explotación. Aquí arriba está la clase de los que tienen el capital. La plata. Y quieren más. Siempre. ¿Cómo lo hacen? Fabrican cosas y las venden. Por ejemplo, si el capitalista, tú, quiere fabricar una muñeca, compra los materiales para hacer muñecas. Compra el trapo. La lana. Los ojitos duros. Y compra herramientas. ¿Pero quién va a operar esas herramientas? Alguien. Alguien que no tenga plata. ~~Nosotros~~³ La clase trabajadora. Por ejemplo, tú. ¿Tú tienes plata?

HAYDÉE. No.

MARÍA. Pero me puedes vender algo.

HAYDÉE. ¿Qué?

MARÍA. ¿Tu cuerpo?

HAYDÉE. No.

MARÍA. No. Tu trabajo.

HAYDÉE. Sí.

MARÍA Tu trabajo. Y él te lo compra. Y te dice, toma. Aquí está el trapo. Aquí está la lana para hacer el pelo. Aquí están los ojitos duros, Y aquí están las tijeras. Aquí está la máquina de coser. Ya. Trabaja. Y el viernes en la noche te pago. Entonces tú coses las muñecas, toda la semana. Y él las toma y se las vende a él. Y él le da mil pesos a él por cada muñeca que tu cosiste. Entonces... ¿él te paga a ti esos mil pesos por muñeca?

MARÍA. (A Ernesto) Pagale. (A Haydée) Cuéntalo. ¿Cuánto hay?

HAYDÉE. Cinco.

FIDEL. El mínimo

³ En el manuscrito con que trabajo aparece el nosotros tachado.

MARÍA. Sí. El mínimo. ¿Y por qué tan poco? (A Ernesto) Porque tuviste que pagar tus deudas.

ERNESTO. Claro.

MARÍA. Y la electricidad.

ERNESTO. Claro.

MARÍA. Y las tijeras. El trapo. La lana. Y los ojitos duros.

ERNESTO. Claro.

MARÍA. Y además quiere comprar a una cajita eléctrica para ponerle en el pecho a la muñeca. Para que las niñas la abracen y que diga te quiero mamá. Así que es lo que te toca. Cinco. ¿Pero cinco? ¿Tan poco? Te podría haber pagado mucho más, pero no quiere. ¿Por qué? No quiere nomás. Además necesita una casa en la playa. Para eso puso la fábrica. Él es el dueño del capital. Entonces después de la jornada de catorce horas, tú sales de la fábrica, Y caminas. Con los dedos todos pinchados por la aguja. Y para pasar la angustia te compras un vino en caja y te lo vas a tomar a una plaza. Y te encuentras con un amigo. Hola Juan Carlos. Hola GUACOLDA. Y le cuentas lo que te pasó. Y le muestras los tres pesos que te quedan.

HAYDÉE. Mira. Me quedan tres pesos.

FIDEL. ¿En qué te gastaste el resto?

HAYDÉE. Me gasté los otros dos en el vino en caja.

FIDEL. ¿Cuánto te pagan?

HAYDÉE. Cinco.

FIDEL. Pero Guacolda...

MARÍA. Entonces tu amiga te mira, y te dice: Te robaron la plusvalía.

FIDEL. Guadacola... te robaron la plusvalía.

HAYDÉE. ¿Cómo?

MARÍA. Exacto. La plusvalía. ¿Y qué es la plusvalía? ¿Qué es la plusvalía? La plata que sobra.

HAYDÉE. ¿Que sobra de qué?

MARÍA. De lo que tú trabajaste. Lo que pasa es que él te paga por hora de trabajo. No por muñeca vendida. Porque si te pagaran por cada muñeca hecha ganarías muchos pesos. Pero tu patrón solamente te compra tus horas de trabajo. Y en esa horas de trabajo tú cosiste un montón de muñecas de trapo. Y él las vendió. Y se quedó con toda la ganancia de las muñecas que tú cosiste. Se quedó con la plusvalía. ¿Y por qué tú no puedes fabricar tus propias muñecas? Porque no tienes materiales. Porque no tienes herramientas. Porque no tienes capital.

HAYDÉE. ¿Y por qué él si tiene capital?

María. Porque lo heredó de su papá.

HAYDÉE. ¿Y él de dónde lo sacó?

MARÍA. Lo heredó de su abuelito, que era terrateniente.

CARMEN. Y a su abuelito... ¿quién le dio sus tierras?

MARÍA. Nadie. Se las robó a los Mapuches. Ya. Ahora tú, trata de quitarle lo que te robó. (*Escuela I, 2*)

El impulso de la racionalidad, la misma que invadió la Atenas del siglo V antes de Cristo es palpable en el fragmento citado. Se devela, la tragedia moderna de Calderón lidia y muestra un marxismo de vulgata brechtiano. Hay un aterrizamiento de la teoría, una democratización. La intuición desplegada del discurso de la actante mujer desborda la complejidad del fenómeno. La acción y re-acción en el tiempo de la obra solo puede cogerse a un asidero teórico. Una pieza intoxicada de su realidad —contextual— es capaz única y exclusivamente de dar cuenta de sí en tanto contenga su *afueridad* de manera textual. Este par binario está siempre presente —y conflictuado— en la obra de Calderón: “adentro/afuera”.

“[D]ebido a la superficialidad de nuestro intelecto, vivimos en una Ilusión Permanente: es decir para vivir tenemos necesidad del arte en cada momento. Nuestro ojos nos fija a las formas” (Nietzsche 26). La obra calderoniana compensa la necesidad de un saber y la forma de arte. En tanto objeto mediador hacia un fin. Construye narración, contiene episteme. Hay arte. La praxis, la acción directa fuera de disquisiciones ético-político-morales se desborda en voz de las mujeres porque estas están en su concepción misma: La tragedia es destructiva. Sea cual sea su tiempo contextual. El rol de las Medeas Calderonianas, allende la refuncionalización, se enlaza con la idea de desactivar no el poder establecido; sino mostrar —y desestructurar— su forma de ejercicio y aparataje de ejercicio efectivo. Tal vez por eso en las tragedias nadie muere en el escenario. Importa dar cuenta del medio, no del fin.

“El pensamiento en la tragedia debe manifestarse sin explicación” (Aristóteles, *Poética* XX). La tragedia no puede mostrar toda su didáctica; lo importante en ella es la acción

trágica, no la didáctica. A la prescripción poética se le impone un gesto donde ambos componentes están expresados. De tal manera, las Medeas de Calderón enuncian en sus monólogos su razón-de-ser como personaje, su intención y su papel. El concepto — pensamiento— es una forma de acción política donde precisamente se atraviesa el teatro como instancia. Las Medeas de Calderón debaten la ética sin entregarse al límite de la ficción:

CAMILA. Nosotros te pedimos específicamente una bomba de ruido.

FRANCISCA. Un queso.

CAMILA. Un queso de ruido.

CARLOS. Sí.

CAMILA. ¿Entonces por qué ahora nos estás obligando a poner una vaca que mata gente? ¿Qué te pasa?

CARLOS. Una vaca de ruido también puede matar gente.

POLA. Oye, nosotros ponemos como setenta vacas al año y nunca hemos matado a nadie.

CARLOS. ¿Tú crees que hay vacas malas y vacas buenas? Todos los quesos son iguales. Así que si vas a poner vacas de ruido tienes que estar dispuesta a matar.

POLA. Pero tú no puedes obligarme a matar cambiándome la bomba. [...]

CAMILA. (A Carlos) Además nosotras no tenemos por qué cargar con tu amargura y poner tus queso vietnamitas. (*Mateluna* Act I Esc 7)

O, van más allá al descomponer la misma ética e indagar el comportamiento humano:

MARCELA. Es un acto de guerra psicológica [refiere al contenido del libro blanco del Cambio de gobierno en Chile]. Sicológica. Porque si yo leo esto digo, mira. Los comunistas iban a transformar a nuestro valle central en un satélite de Moscú. Yo creo que los tenemos que matar.

ERNESTO. Pero eso lo iban a hacer igual.

MARCELA. Sí, pero hasta un torturador necesita contarse un cuento para encontrarse bueno. (*Escuela* I, 1)

En el fragmento citado se puede ver la superación del principio de verosimilitud que alienta a la tragedia clásica: es decir se suspende la prescripción de que, según sus acciones, el marco axiológico que los alienta, los personajes son felices o no. El discurso que se cuenta el torturador legitima la tortura en términos éticos para sí no para los otros. El

quiebre abre una reacción en cadena. La unidad del argumento no está ligado entonces a la acción. La verosimilitud y el argumento como consecuencia se construyen en torno a las individualidades de los roles en las tragedias modernas; no como unidad.

Otra característica de las piezas de Calderón es asimilable al trabajo de Shakespeare donde los aristócratas hablan en verso y los sujetos populares en prosa. En el caso de Calderón, las intervenciones de los personajes masculinos carecen de la profundidad de las intervenciones femeninas, por ejemplo:

JOSÉ MIGUEL. ¿Te gustaría ir a prisión?

ALEJANDRA. Sí. Un poco. Porque todos mis amigas están en prisión. Y otro amiga mía está en prisión. Mari y Negra, también. Y Karen Y Chica, Coca y Silvia. Y Tiare. Y Rosa. Y Mabel, Tina y Laura. Y Betty. Sin mencionar a Rocío que tiene una bala en la pierna. Y Carola, que tiene una bala en la cabeza. Le abrieron el cráneo con una sierra. Y su cabello en este lado nunca volvió a crecer. Ella terminó siendo una punk natural. Y no sé por qué, pero todos mis amigas siempre terminan en prisión. O, estaban en prisión y luego se convirtieron en mis amigas. Y, voy a verlas y me dicen: ‘Amiga. No sabes lo que es que una chinche te chupe la sangre. Amiga. No sabes lo que es no poder ir y comprar chicle. O pollo y papas fritas. No sabes lo que significa para un anarquista estar en prisión’. Y la verdad es que no lo sé. No sé lo que es estar en la cárcel. Y me gustaría saberlo. No sé cómo es vivir en un país de mujeres, que, al ser una prisión, es básicamente un país construido por hombres. Y me gusta plantar vacas porque sé que lo leen allí en los periódicos. Y dirán: "Mira, qué trabajo tan hermoso hicieron con esa vaca. Mira todos los cristales rotos. El humo. Tan negro. Esa debe haber sido Alejandra’. Sí, yo. ‘Maldita sea, Alejandra es genial. Maldición, ella es genial. Alejandra. Tan *cool*. Y hermosa’. Por cierto, Alejandra no es mi nombre real. Pero eso es lo que dirán. Y me amarán aún más. Porque allí todas saben que un queso vale más que mil chocolates. Más que mil cigarrillos chinos. Así que planto el queso con esperanza, con la esperanza de que algún día me atrapen. Y dirán: “te tenemos, Alejandra. Con las manos en la masa. Con las manos en la vaca. Oliendo a queso. Te hemos estado observando’. Y me llevarán a juicio y me pararé frente al juez y le diré." Señora jueza. Mátame si quieres, mátame. Después de todo, la historia me absolverá. Y *marichiweu*, hijos de puta. *Marichiweu*. Triunfaremos diez veces’. Y me enviarán a prisión y las chicas me saludarán. Sonia, Mari, Negra, Karen, Chica, Coca, Silvia, Tiare, Rosa, Mabel, Tina, Laura, Betty. Y Rocío cojeando con la bala en la pierna. Y Carola medio retrasada con una bala en la cabeza. Con el pelo como una punk natural a un lado. Y

las chicas me abrazarán. Y me recibirán con pastel de chocolate. Y me dirán: "Eres una de nosotras". Eres una abeja ahora. Y luego me llevarán a una habitación y me quitarán la ropa y tendremos una orgía. Para mi. Porque al igual que ellas, soy una mona.⁴ (Calderón 2017 31-33)

Este monólogo declamado por 'Alejandra' en *B* y 'Camila' en *Mateluna*, da muestra del rol de las Medeas de Calderón. Hay una intención de revertir la situación de la mujer y darle un rol central. Sí la mujer es rol central, pero también la comunidad de la mujer.

La propuesta de revisar un particular como lo es el rol de las personajes femeninas de Calderón es un ejercicio que quiere actuar como muestra de los distintos cambios que existen entre la tragedia clásica y moderna. Esto último en el sentido de que mostrando un pequeño fragmento es posible apreciar las variaciones que se introducen en el prospecto de del todo, siempre y cuando se tenga como cierta la hipótesis de que el fragmento se conecta con la completitud del fenómeno.

⁴ [José Miguel: Would you like to go to prison?

Alejandra: Yeah. A bit. Because all of my friends are in prison. And another friend of mine is in prison. Mari. And Negra, too. And Karen. And Chica, Coca and Silvia. And Tiare. And Rosa. And Mabel, Tina and Laura. And Betty. Not to mention Rocio who's got a ballet in her leg. And Carola who's got a bullet in her head. They opened up her skull with a saw. And her hair on this side never grew back. She ended up a natural punk. And I don't know why but all of my friends always end up in prison. Or they were in prison and then they became my friends. And I go and see they and they say to me, 'Friend. You don't know what it's like having a bedbug suck your blood. Friend. You don't know what it's like not being able to go and but chewing-gum. Or chicken and chips. You don't know what it means for an anarchist to be in prison.' And the truth is I don't know. I don't know what it's like to be in prison. And I'd like to know. I don't know what it's like to live in a country of women, which, being a prison, is basically a country built by men. And I like planting cows because I know they read about it in there in the papers. And they'll say, 'Hey look, what a beautiful job they did with that cow. Look at all the shattered glass. The smoke. So black. That must have been Alejandra.' Yeah, Me. 'Damn, Alejandra's so cool. Damn, she's cool. Alejandra. So cool. And beautiful.' By the way Alejandra is not my real name. But that's what they'll say. And they'll love me even more. Because in there they all know that one cheese is worth more than a thousand chocolates. More than a thousand Chinese cigarettes. So I plant the cheese in the hope, in the hope that one day they'll catch me. And they'll say, 'Tag. Gotcha, Alejandra. Red handed. With your hands on the cow. Selling of cheese. We've been watching you.' And they'll put me on trial and I'll stand there in front the judge and I'll say to her, 'Madam Judge. Kill me if you want, kill me. After all, history will absolve me. And *marichiweu*, motherfucker. *Marichiweu*. We shall triumph tenfold.' And they'll send me to prison and the girls will greet me. Sonia, Mari, Negra, Karen, Chica, Coca, Silvia, Tiare, Rosa, Mabel, Tina, Laura, Betty. And Rocio limping with the bullet in her leg. And Carola half retarded with a bullet in her head. With her hair like a natural punk on one side. And the girls will hug me. And they'll welcome me with chocolate cake. And they'll say to me, 'You're one of us. You're a bee now. And then they'll take me to a room and they'll take off my clothes and we'll have an orgy. For me. Because just like them, I'm a female monkey]. (Calderón 2017 31-33). Este monólogo aparece también en *Mateluna*, donde está en español y con jerga chilena. La opción de utilizar la versión de *B*, se basa en que, si bien *Mateluna* es anterior, en *Mateluna* se recrearía el monologo de *B*.

II

CIECO MONDO/CARCERE

La pregunta por la estética mundana

Surgió del borde de aquel duro encierro,
 otra sombra mostrando la cabeza,
 y estaba arrodillada si no yerro,
 cual, si esperase ver, de duda presa,
 algún otro mortal; y defraudado
 viendo su anhelo, dijo con tristeza:
 “Tú que cruzas el mundo condenado,
 a que por alto ingenio has descendido,
 ¿por qué no te acompaña mi hijo amado?”
 Y yo a él: “No solo aquí he venido:
 ese que ves allí, mis pasos guía,
 a quien tal vez menospreciaba Guido.”
 Su palabra, el dolor que le afligía,
 revelaban el nombre del que hablaba,
 por eso respondí con tal certía (*sic*).
 De súbito clamó: “¿Menospreciaba,
 dijiste? Mi hijo no disfruta ahora
 la dulce luz que el ojo le alumbraba?”
 Notando a su pregunta mi demora,
 se desplomó en su fosa, lastimero,
 y más no vi su faz conmovedora.

Dante, *Divina Comedia*, Infierno, Canto X, vv. 52-72

Uno de los aspectos más interesantes del antidramatismo, en tanto elaboración conceptual, es su liminalidad. Esta característica da cuenta de la locación fronteriza del concepto. Pudiendo de tal manera, desplazarse desde un criterio racional ético-filosófico, a un criterio de construcción de la obra, dicho de otra manera, estético. El presente ensayo busca dar cuenta entonces de la dimensión estética del antidramatismo. Adicionalmente a lo anterior, se pretende mostrar la potencialidad del concepto como un contenido atractivo

dentro de la obra. Una puesta en abismo de la forma siendo contenido y la manera en que el concepto se presta como reflexión y como objeto de reflexión. Un segundo momento del ensayo, fuera del planteamiento conceptual-historiográfico, es dar cuenta de la suspensión del dispositivo en el ejercicio crítico contemporáneo. Lo anterior, en la obra que es objeto de estudio de esta investigación. De tal manera, el texto engarza en su circunvalación universalidades y particularidades del pensamiento filosófico, histórico y literario.

Antidramatismo e infierno

Friedrich Nietzsche escribió críticamente sobre su texto *El origen de la tragedia*:

En el curso de este libro se reproduce con frecuencia la singular proposición de que la existencia del mundo no puede justificarse sino como fenómeno estético. En efecto, este libro no reconoce, en el fondo de todo lo que existe, más que la idea (y la intención) de un artista; de un Dios, si se quiere, pero seguramente de un Dios puramente artista, absolutamente desprovisto de escrúpulos morales, para quien la creación o destrucción, el bien o el mal, no son más que manifestaciones de su arbitrio indiferente y de su poder omnímodo, que se desembaraza, al crear los mundos, del tormento de su plenitud, y de su plétora que se emancipa del tormento de las contradicciones acumuladas en sí mismo. (39)

El ‘dios’ nietzscheano es uno⁵ profundamente Moderno. Esto, sobre el entendido de que la principal característica de la modernidad es la contradicción⁶. Sin embargo, el uno

⁵ En el presente ensayo la grafía de ciertos términos se hace con letra capital para indicar su especificidad como dispositivo filosófico, de tal manera a separarlo de su significado meramente discursivo. Desdoblar la palabra.

⁶ La idea del hombre paradigmático de la modernidad sería entonces el Hamlet de Shakespeare.

nietzscheano se desarraiga de la modernidad cuando decanta su opción por fugarse de las contradicciones. Este ‘dios’ es, a su vez, un ‘dios’ lúdico. Está permeado de una impronta dionisiaca indeleble ahí donde se desembaraza de pensar estructuras axiológicas en sí y para su obra; pero, a su vez, en tanto generador de un arte, es apolíneo por su apego a una *tecné* y a una representación en el desarrollo de su episteme.

En el fragmento citado, Nietzsche convoca una serie de dispositivos *subjetivantes* que, *a posteriori*, se afirmarán como objetividad crítica. El primer dispositivo que se desprende es la certeza de la suspensión de cualquier marco axiológico en la voluntad creadora del artista. Por extensión, del objeto estético. De tal manera que el fenómeno estético tiene una interioridad vacía, un cascarón que se rellena por el *estar-siendo* de la creatura. La moral, debido a esta particularidad, no es accidente y sí *performance*⁷. El dios-artista se libra, o se abstiene, de ejecutar una ética dentro de su obra, solución a una contradicción que desemboca en otra, pues una obra inaugura su régimen ético más allá de esa misma Voluntad, en tanto que lo representado es un contractualismo de realidad.

La reflexión que formulo aquí curiosamente se encontrará con la solución a la que arriba el pensamiento nietzscheano de entender que la moral es apariencia, ilusión, simulacro, conjetura, prejuicio, etc. (Nietzsche 39). Este “encontrarse” del *performance* y la apariencia muestra la forma en que el pensamiento moderno, a su vez, está atrapado en el eterno retorno⁸. La coincidencia se desnuda en el entendimiento de que, en la forma tangible de la

⁷ Planteo que el *Performance* es una instancia finita en el tiempo; pero que además carece de una Esencia, siendo puramente Existencia, dichos planteamientos se condesan en el axioma: “El *Performance* es lo que Está-Siendo sin Ser”

⁸ Walter Benjamin escribió: “El eterno retorno es la tentativa de unir dos principios antinómicos de la felicidad; vale decir, el de la eternidad y el de una vez más. —La idea del eterno retorno saca como por arte de magia de la miseria del tiempo, la idea especulativa (o fantasmagoría) de la felicidad—. El heroísmo de Nietzsche es una contrapartida al heroísmo de Baudelaire, quien de la miseria del filisteísmo saca como por arte de magia la fantasmagoría de la modernidad” (2014d 34) Este fragmento de ensayo que estoy practicando busca la felicidad en el infierno. En la oscuridad, busca asir dos fantasmagorías: la modernidad —en Dante— y la

creación, ya hay un gesto de represión de la verdadera naturaleza violenta del sujeto. Este núcleo problemático es interesante porque en él se condensa una discusión plena de la Estética: la vinculación del objeto estético con el Mundo en sus formas políticas y éticas. Valga la tautología como corolario: Acepto las premisas nietzscheanas, disiento de la conclusión.

El infierno está aquí mismo.

El concepto de progreso hay que fundarlo en la idea de catástrofe. Que todo ‘siga tal cual’ es la catástrofe. No es en cada caso lo que está por venir, sino lo siempre ya dado. El pensamiento de Strindberg: el infierno no es lo que nos aguardaría, ‘sino está vida aquí’. (Benjamin 2014d 35)

La reflexión, hija de la modernidad, no puede obliterar el infierno instalado en nosotros. En nuestro espacio de realidad⁹. Con su desembarazo de la apariencia, el pensamiento revolucionario moderno da cuenta de sus procedimientos económicos y cómo estos no son sino formas de sufrimiento¹⁰. La ‘condición objetiva’ modernidad, compele al

tragedia –en la modernidad—. Especulo: Ahí realmente pienso y dejo de existir. La Existencia es un no-espacio, un sinsentido, plagado de figuras.

⁹ Se desprende de las reflexiones de Ludwig Wittgenstein que el mundo es un espacio metafísico, contrapunto del lenguaje. Esta separación se radica en la comprensión de que lo no decible es aún perceptible. De tal manera habría que entender que el ‘Infierno’ es una forma de realidad fuera de la palabra porque el Sujeto está sufriendo y que del sufrimiento se sublima la figura ‘Infierno’. El filósofo alemán señala:

2.063 La realidad total es el mundo.

2.1 Nos hacemos figuras de los hechos.

2.11 La figura representa el estados de cosas en el espacio lógico, el darse y no darse efectivos estados de cosas.

2.12 La figura es un modelo de la realidad. (62)

Como toda reflexión de la filosofía alemana, es inapelable la rastreabilidad genealógica. Para este caso, si bien se cimienta en un formato de lógica silogismo, Wittgenstein se conecta con la propuesta de Hegel en el cuarto capítulo de la *Fenomenología del Espíritu* en cuanto al formato del espacio realidad-mundo.

¹⁰ A diferencia del nihilismo nietzscheano que por, básicamente, capricho opta por intentar salir del imperio de las Apariencias: el pensamiento moderno revolucionario, intenta dar cuenta y esbozar una respuesta al estado de las cosas. Así como el descubrimiento más importante de Marx es poder identificar la plusvalía; la enseñanza más importante de Benjamin es precisamente esa búsqueda del sustento material(ista) del mito en su relación con la mercancía y la forma de producción resignificando la mera antropología especulativa de pensadores vitalistas –y conservadores— como Ludwig Klages, por citar un ejemplo.

replanteamiento de la relación fundante realidad y al arte como transfiguración de esta.

Raymond Bayer señala: “el arte lleva a su perfección aquello que la naturaleza no ha acabado, fuese por falta de tiempo o por faltas de ganas” (52). Ese arte posnatural, como común esfuerzo y en contra la Apariencia, es la caracterización del arte moderno¹¹.

La traducción es también una tragedia. Una tragedia por aquello que se pierde y que se le adosa al objeto primigenio en el proceso de la traducción. Tragedia y no catástrofe porque el objeto traducido contiene una posibilidad nueva de despliegue epistémico. Este espacio tiene no poco de eso. El fragmento citado de la *Comedia* está tomado de la traducción que realizó Bartolomé Mitre de la obra. En esta traducción, cuando Cavalcante di Cavalcanti dialoga con Dante, menciona: “mundo condenado” (v. 58); lo que es sin duda una paupérrima traducción del desplazamiento “ab animali ad inanimale”: “Cieco Carcere” [Cárcel ciega] (v. 58). El cercenamiento puede querer justificarse por el imperativo de traducir en versos la magna obra; lo que aún así no compensa la imagen que se pierde. Cuando leo la traducción de Mitre estoy leyendo a Mitre, no a Dante. Leo la apariencia de la *Divina Comedia*, no la *Divina Comedia*.

Por consiguiente, el Infierno es una cárcel ciega no porque sus ‘habitantes’ estén mutilados; es una cárcel ciega porque la vista se pierde en lo oscuro —queda en entredicho la misma capacidad de ver, de acceso a la Experiencia, apenas una vivencia—, en el vacío

¹¹ Esta crítica contra los criterios naturalistas de la obra no es única y exclusiva de la modernidad. La *Avant Garde* del pensamiento de otros tiempos también lo plantea. Así, por ejemplo, escribe Pseudo-Longino: “Las obras de la naturaleza, según piensan ellos, se echan a perder y se envilecen totalmente cuando se las somete a las reglas del arte, reduciéndolas a su esqueleto” (Pseudo-Longino. *De lo Sublime*. Libro II. Cap. 1 [22]) Esta disputa de la relación de la técnica es una constante en la historia del arte. La disputa en la modernidad puede encontrarse condensada en el libro de Walter Benjamin: *La obra de Arte en su época de reproductibilidad técnica*, donde la *Tekné* es reemplazada por los desarrollos tecnológicos. En otro texto, *Sobre algunos temas en Baudelaire*, ahonda en este punto Benjamin señalando que: “La crisis de la reproducción artística, que así perfila, puede presentarse como parte integral de una crisis en la percepción misma” (2012 232)

de la condena. Entender que la ceguera es un espacio de vacío infinito, pero poblado. Los barrotes de la cárcel no aprisionan, imposibilitan la salida con un ejercicio de poder (inaparente) que genera quietud. El infierno está condicionado sobre la no-multitud. Está densamente poblado. No obstante, Dante hace recaer el castigo sobre figuras puntuales. En ese gesto del poeta se puede apreciar su raigambre clásica: el trabajo sobre una figura central. El barroco —como modernidad— se puede vaticinar en las potencialidades de las múltiples historias que no son narradas por Dante. La esperanza de su contradicción se cifra en el hecho de que la figura central no está contenida en la pulcritud del cuadro clasicista; pero, tampoco las alegorías están concatenadas, narradas/narrables como en el barroco.

Es Virgilio quien invita a Dante a bajar al “Ciego Mondo” [Mundo Ciego] (*Infierno*. Canto IV, v. 13)¹². La palabra ‘ciego’ prontamente llama la atención. Se puede apreciar en este punto que existe un desplazamiento, con el fin de no repetirse: mundo ciego, cárcel ciega. Lo mismo es observable, *verbi gratia*, en el Canto VII —particularmente el verso 115—, de la *Odisea* de Homero. Ahí, el vate menciona: “manzanos de espléndidas pomas”. La ultra-precisión de la finísima arquitectura de la *Comedia* compele a pensar entonces que de cierta manera el mundo, para Dante, es igual al infierno: iguales en su presión, en el vacío, en los ejercicios y dinámicas de Poder que intervienen en los dos espacios por igual. Siguiendo el aspecto netamente enunciativo, no existiría una diferencia entre mundo e infierno. Yo, encerrado en mi casa por una cuarentena, estoy en una cárcel ciega y sometido a un ejercicio de poder —económico y real— que me condena a escribir este ensayo.

Habría que pensar que estar muerto no implicaría necesariamente el infierno. Y que la Muerte es tampoco y/o estrictamente un fin. Expuesta a las distintas cosmovisiones

¹² En la traducción de Bartolomé Mitre, la cita correspondería al verso 12.

religiosas, la muerte puede ser entendida como una transición del ciclo del *bios*. La muerte como punto cúlpe de la vida. El pensamiento filosófico la propone como un locus privilegiado para el acceso a la experiencia estética: “Ser conmovido por lo bello es un *ad plures ire*, tal como los romanos llamaban al acto de morir” (Benjamin 2012 223). Lo Bello, está intrínsecamente ligado a lo bueno, al desinterés.¹³

Lo bello en tanto bueno no habita la esfera de los medios. Es por ello por lo que está imposibilitado —lo bueno y lo bello— de habitar nuestro Infierno, y solo es alcanzable en la Muerte. Es por esto también que el viaje de Dante termina por encontrarse con su Beatriz. La comedia no es una tragedia en su concreción; pero el infierno, sí. Lo que une al infierno de Dante con los trágicos es que igualmente él ve: “la belleza de la muerte en la renuncia, en el sacrificio de la vida, lo cual, sin embargo, no es una idea cristiana: Entre los trágicos, llega a su cumplimiento natural el fenómeno de interiorización de la belleza: La belleza ha abandonado el mundo” (Bayer 28). El mundo de Dante es ciego porque Beatriz lo ha abandonado y la belleza, para el poeta, habita precisamente en ese *ad plures ire*, más allá de esta cárcel.

Toda esta reflexión en torno a los versos 52-72 del canto décimo del *Infierno* tiene su asidero en la consideración de que este fragmento da cuenta de una totalidad estética —y teatralidad— muy bien lograda. La flexibilidad de una propuesta teórica debe poder transgredir el objeto desde donde se lo piensa, conectarse con una reflexión no lineal y no unidireccionalmente progresiva. El núcleo problemático de este canto puede ser leído como una mónada de todo lo que se encierra en un mundo moderno estético. El fragmento

¹³ La estética no ha podido desprenderse de esta consideración desde la *Kalokagathía* socrática. Así, y por ejemplo, el caso de las reflexiones benjaminianas que aún están profundamente influidas por su reticente cuasi-filiación juvenil al neokantismo. Para ahondar en este punto Cfr. *La Crítica del Juicio*, particularmente el Libro I: ‘Analítica de lo bello’

condensa y distiende, en la holgura de 20 versos, el espacio mismo de transición del autor y su condición en-el-mundo. Dante no desciende al Infierno; desciende al *cuore* mismo de la humanidad. Este fragmento es una exquisita re-interpretación y re-presentación de la tragedia.

Ingresar a la modernidad, o traer algo al espacio moderno implica sortear la vigilancia del Can Cerbero, que para el caso son los coloquialmente conocidos como ‘Maestros de la Sospecha’—Marx, Nietzsche y Freud, verdaderos articuladores de la episteme moderna—. Teniendo en cuenta las características del pensamiento expuesto en la magna obra, Dante se ubicaría en el polo diametralmente opuesto al pensamiento nietzscheano:

[N]ada es más completamente opuesto a la interpretación, a la justificación puramente estética del mundo, aquí expuesta, que la doctrina cristiana, que no es ni quiere ser más que moral, y con sus principios absolutos, por ejemplo, con su veracidad de Dios, relega el arte, todo el arte al recinto de la mentira, es decir; la niega, la condena, le maldice. Tras semejante manera de pensar y apreciar, que por poca lógica y sincera que sea debe ser fatalmente hostil al arte, yo descubro en todo tiempo también la hostilidad a la vida, la rabiosa y vengativa repugnancia contra la vida misma, pues toda vida reposa en apariencia, arte, ilusión óptica, necesidad de perspectiva y de error”. (Nietzsche 2013 39-40)

Todos los dispositivos de los cuales el uno nietzscheano se libera están presentes, y fuertes, en la concepción del poeta florentino. El Infierno dantesco es una exaltación del castigo. La configuración de los castigos en un sistema es un gesto moderno. Ahí se observa aquello que Nietzsche denomina la rabiosa y vengativa repugnancia contra la vida misma del cristianismo. Diáfana resulta la forma en que el mundo/cárcel/infierno —el fenómeno estético— es predeterminada en la relación estrecha con un juego de reglas y prescripciones morales. El mundo/cárcel/infierno dantesco tiene como esencia estructural la relación de cumplimiento o incumplimiento del sujeto con ese marco axiológico concebido como ejercicio de voluntad de un dios creador.

Dante está estrechamente vinculado con la teología. La reproducción de ciertos patrones tangibles en la obra —el ordenamiento: *Infierno, Purgatorio, Cielo*—, la ubicación de estos espacios, la distribución de los tipos de pecado y sus consecuentes castigos, todo está conectado con la teología medieval y las prescripciones de los padres de la Iglesia. Dicho sea de otra manera; en Dante opera una racionalidad: una estructuración ética. Y eso se manifiesta en su obra. Ahora bien, Nietzsche identifica las contradicciones en el artista; para el caso del dios artista, este oblitera toda contradicción, se desembaraza de ellas; Dante las muestra. La contradicción es el núcleo de la modernidad. Su contradicción hace moderno a Dante.

A esa voluntad de aniquilamiento del cristianismo descrita por Nietzsche, Dante le opone una salida. Opta por el ideal de Amor. *Prima fascia*, cabría pensar que existe un giro específico del autor hacia formas de cristianismo más comunitarias y/o primitivas, obliterando las prescripciones de la Iglesia de su tiempo. Pero, precisamente, en el fragmento citado, se da cuenta de la condena irrestricta de la teología de su tiempo a los seguidores de Epicuro. Como en toda buena tragedia, Dante lidia con el *ethos*, particularmente el *ethos cristiano*. Es decir, Dante se mantiene vigente en esto. Y sin embargo.... Y, sin embargo, introduce la figura de Virgilio, como un ente externo que pivotea la producción del objeto estético, y cuyo mérito es la racionalidad. El uso de una razón fuera de lo canónico-religioso y como un elemento ineludible dentro de la construcción estética.

En su espléndido *Coloquio sobre Dante*, Osip Mandelstam pareciera querer dar respuesta a las distensiones y contracciones dantescas: “la poesía se instala en un campo de acción virgen, fuera del espacio, no tanto narrando, cuanto interpretando la naturaleza con ayuda de esos recursos instrumentales que comúnmente se denominan imágenes [...] Dante

es un maestro del instrumental de poesía y no un fabricante de imágenes. Es un estratega de las transformaciones y de los entrecruzamientos” (9-10). He ahí dos recursos valiosísimos que señala Mandelstam. Porque si bien, por un lado, y grosso modo, Dante se conecta con prescripciones de la teología de su tiempo; el espacio que inaugura su poesía —la Comedia— es ese espacio virgen donde se interpreta la naturaleza, ejecutando una nueva moral. Eso que Mandelstam llama ‘entrecruzamientos’ son las contradicciones.

El fragmento se sitúa en la ciudad de Dité, en el sexto círculo del Infierno, el reservado para los epicúreos y herejes. La escena se aloja como un *interruptus* a una conversación de Dante con Farinata degli Uberti. Los versos anteriores al diálogo elaboran una muy cuidada escenografía, Dante recrea y conceptualiza la forma en que está parado Farinata¹⁴. Todo el fragmento es de una teatralidad hermosa¹⁵. Es en ese momento que el que pregunta, Cavalcante di Cavalcanti, asoma su cabeza. A la figura imponente, desafiante de Farinata, se contrapone esta más humilde de Cavalcanti, que gimotea y suplica razón.

La pregunta con la cual arremete Cavalcanti a Dante es sobre su hijo, Guido. Este era un poeta, amigo personal de Dante y uno de los principales cultivadores del *Dolce Still Nouvo*. La pregunta no puede dejar de remitir a uno de los núcleos programáticos de la tragedia: la pregunta por el destino de un sujeto. Yuxtapuesto a lo anterior, está el contexto mismo donde se realiza la pregunta, la cárcel ciega, el infierno. Tanto más aún, la pregunta que desata la conversación se da a raíz de una contradicción: El ingenio de Dante lo impulsa a transitar por ese espacio; ingenio que comparte su hijo; ¿por qué su hijo no acompaña a

¹⁴ En su ensayo sobre el teatro de Baudelaire, Roland Barthes señala que el error de éste, y que lo ubica más como ‘espectador’ y/o crítico, es anteponer al objeto, el concepto, la idea (2018 55). Dante, en los versos 35 y 36 del canto realiza el mismo gesto cuando escribe: “...[É]l erguía su pecho y su cabeza, / como en desprecio del infierno airado.”

¹⁵ Como *verbigratia* de esta sentencia, revisar la cita en el pie de página anterior.

Dante? En el núcleo mismo de la tragedia se aloja la contradicción; la diferencia entre tragedia moderna y tragedia clásica estriba en la forma en que es tratada esta aporía fundacional.

El punto excelso de esta conversación, como en toda tragedia, está en la forma de la palabra: para ser más exactos el tiempo verbal de una alocución. En el verso 63, Dante dijo: *Menospreciaba* (Disdegno, en el original). Es el tiempo verbal el que le señala a di Cavalcanti la triste especie de la muerte de su hijo¹⁶. Se observa la factura del arte cuando se lee este verso a la luz de lo prescrito en la *Poética* de Aristóteles: en este punto se da lo que el filósofo denominó como “reconocimiento por razonamiento” (*Poética*, XVI [72-73]). Por su lado, Dante da cuenta de un reconocimiento a través de la palabra en los versos 64-65. Otro alcance sucinto que puede plantearse es que el reconocimiento de Cavalcanti sucede sin una explicación, como también está prescrito en la *Poética*: “El pensamiento en la tragedia debe manifestarse sin explicación” (*Poética*, XX [82]).

Walter Benjamin en un fragmento llamado “Amor platónico”, toma la *Comedia* para ilustrar lo que en su trabajo se conoce como la dialéctica de la lejanía y cercanía¹⁷. En este texto se expresa con la dicotomía entre matrimonio y amor platónico, tropos que aparecen en sus textos de juventud. El pensador berlinés señala el gesto de Dante:

¹⁶ Antonio Gramsci en un pequeño fragmento escribió: “...Cavalcante ve el pasado y ve el porvenir, pero no ve el presente, una zona determinada del pasado y del porvenir en la que está incluido el presente. En el pasado Guido está vivo, en el porvenir Guido está muerto. Pero, ¿y en el presente? ¿Está muerto o vivo? Ese es el tormento de Cavalcante, su obsesión, su único pensamiento dominante”. (1970 299) En este gesto hay que ver una simplificación del núcleo de la tragedia; ese tormento de Cavalcante es el tormento de todo protagonista de Tragedia: Estar o estar muerto. Antígona, al momento de enterrar a su hermano, se sabía ya muerta en el espacio de lo jurídico, de igual manera Medea. Por su lado el Edipo de Sófocles anunciaba su muerte en vida sin precisamente estar consciente de ello.

¹⁷ Este mismo ejercicio de la Dialéctica “Lejanía-Cercanía”, a posteriori volverá a aparecer en el concepto de ‘Aura’, que aparece primero en el discurso conocido como *Breve Historia de la Fotografía* y que reaparecerá como núcleo central de su celeberrimo ensayo: *La obra de Arte en su Época de Reproducibilidad técnica*

[C]omo amor que no satisface en el nombre su deseo, sino que ama a la amada en su nombre, que en su nombre la posee y en su nombre la mima. Que guarde intacto, que proteja el nombre de la amada, es la sola expresión verdadera de la tensión, de la inclinación a la lejanía que se llama amor platónico. Para él la existencia de la amada procede, como rayos desde un núcleo incandescente, del nombre, y de éste procede incluso la obra del amante. Y así la Divina Comedia no es otra cosa que el aura en torno al nombre de Beatrice: la exposición más poderosa de que todas las fuerzas y figuras del cosmos proceden del nombre que surge a salvo del amor (1989 143)

En otro texto titulado *Rimas trazadas en el polvo móvil*, Benjamin insiste un poco en la idea del nombre: “...todo viaje de aventuras, para que realmente se lo pueda contar, debe devanarse en torno a una mujer, al menos de un nombre de mujer. Pues ese sería el sostén que precisa el hilo rojo de lo vivido para pasar de una mano a la otra” (Benjamin 2015 62). Traigo a colación estos ejemplos porque me parece interesante la lectura que realiza Benjamin del rol de la palabra, el nombre, en el texto dantesco.¹⁸

Por el lado de la prescripción conjugada en el texto se llega a la consciencia trágica que insufla el fragmento. No solo por estar escrita en romance se intuye la modernidad de esta pieza; magistralmente Dante resignifica una de las marcas cardinales de la tragedia clásica

¹⁸ El ejercicio con el ‘Nombre’ también lo realiza Roland Barthes en su *S/Z*, ahí desglosa la estructura narrativa a través de la secuencia “El Pliegue y el despliegue”, cito:

¿Qué es una serie de acciones? El despliegue de un nombre. ¿*Entrar*? Puedo desplegarlo en: ‘anunciarse’ y ‘penetrar’. ¿*Partir*? Puedo desplegarlo en: ‘querer’, ‘detenerse’, ‘volver a partir’. ¿*Dar*? ‘provocar’, ‘entregar’, ‘aceptar’. Inversamente, constituir la secuencia es encontrar el nombre: la secuencia es la moneda, el *vale* del nombre. ¿Mediante qué divisiones se establece este intercambio? (2015 88).

La Literatura se debate en torno al nombre. La filosofía como adjunta inapelable de la literatura también participa en el forjado del camino a través de la palabra.

—y que guarda directa relación con el papel preponderante de la palabra en esta—: los errores del padre perviven en el nombre. Razón que asiste a Medea a asesinar a sus hijos; no es por ellos en sí; sino por su nombre. Dante reconoce a di Cavalcanti y sus ‘errores’¹⁹; pero la muerte de Guido no tiene que ver con los desaciertos que pudiera haber cometido su padre, es él el único responsable de sus fracasos. En Dante, el hombre se ha librado de los pecados de su nombre y purga condena por las faltas propias. Ahí está la ruptura con la estructura clásica.

De seguir las noticias de la vida de Guido Cavalcanti, se sabe que fue políticamente inestable, habiendo nacido en una familia güelfa se casó con la hija del mencionado Farinata, cabecilla del partido gibelino. Sabemos así mismo que tenía una personalidad temperamental. En el aspecto de su obra, se conoce que la temática predominante en su poética es la del Amor y el cruzamiento con cierto hermetismo²⁰. Es por esto último que la respuesta de Dante es tan lapidaria. Cavalcanti despreció a Virgilio, el compañero de Dante en el viaje; Guido di Cavalcanti despreció La Razón marcadamente mundana. El fragmento da a entender que la producción de los objetos estéticos no puede estar exenta de una Razón²¹. Asimismo, la intención de Dante pareciera cimienta el axioma que propone Bayer: “Los valores estéticos no se presentan aislados; son funciones de valores morales y

¹⁹ Son ellos los que le han ganado un espacio en el infierno.

²⁰ Recientemente la editorial “Buenos Aires Poetry” ha publicado una edición de “*Rimas de Guido Cavalcanti*”. en las versiones de J. R. Aulicino. (Buenos Aires: Buenos Aires Poetry, 2018). Debido a la compleja situación que atravesamos como humanidad, la editorial ha liberado este texto para su descarga gratuita en su página web el siguiente enlace: <https://buenosairespoetry.com/2020/04/04/descarga-rimas-guido-cavalcanti-coleccion-abracadabra/>

²¹ Como el foco de este trabajo no es la vida y obra de Guido de Cavalcanti, las noticias de su vida se obtuvieron de un libro de referencia, a saber: la *Enciclopedia Britannica*: <https://www.britannica.com/biography/Guido-Cavalcanti> Recuperada el día 20 de abril de 2020.

políticos” (7). Todo el periplo infernal muestra una representación estética de la violación de los valores morales y políticos.

La estructuración estética-ética-política del infierno de la Comedia se mimetiza con la tragedia griega. Este procedimiento va más allá de las maneras más formales; tiende a lidiar con una esencialidad que se devela como arquetipo del arte de todos los tiempos:

La tragedia griega no está constituida exclusivamente del sentimiento trágico del destino humano; no es sólo el terror del dolor humano inexplicable el que comporta la materia misma de la tragedia. Al mostrar la terrible condición humana, la tragedia griega se propone reconciliar al hombre con su destino mediante la ciencia. El hombre llega al saber como consecuencia de su sufrimiento. (Bayer 28)

El sufrimiento, por la muerte de Beatriz Portinari, le entregó a Dante conocimientos tan profundos como el sentido de los actos del hombre. El sentido es conocimiento. El ordenamiento de la comedia da cuenta de una hermosa sutileza ahí donde, este arco general, se puede encontrar en un fragmento. En Dante, aún es posible avisorar la totalidad por el fragmento.

La propuesta en la que se enmarca la continuidad de este ensayo gravita en torno al antidramatismo como concepto²². Entre las propuestas que se hacen desde el principio del trabajo investigativo, se propuso que el antidramatismo existe como pieza de creación en todas las grandes obras de teatro de la historia. Asimismo, que, en la modernidad, y como aporte del ensayo estético alemán de la década de 1930, se vuelve un tópico pensado, consciente. El fragmento trabajado de *La divina comedia* sirve para mostrar la manera en que opera el elemento nuclear antidramático. Este fragmento crea un entorno privilegiado donde la dimensión estética del antidramatismo se revela operando como elemento de

²² El texto de tesis para optar por el grado de Doctor en Literatura.

creación; al mismo tiempo que se desenvuelve como un pivote de contenido²³. Guido Cavalcanti no acompaña a Dante por falta de apego a la razón; pero así mismo, Dante no es un ‘héroe’ propiamente dicho²⁴. El sufrimiento de Dante, su humanidad lo hace excesivamente mortal para el perfil conocido de héroe. Es por eso por lo que se puede decir que el antidramatismo es, al fin y al cabo, la respuesta de Dante a Cavalcante di Cavalcanti.

Procedimientos y programa

“Escribir historia significa por tanto citar la historia. Pero en el concepto de citación radica que el correspondiente objeto histórico sea arrancado de su contexto” –Walter Benjamin (Convolutio N 11,3 [2016 478])

La *Comedia* de Dante se erige monumental en un intersticio de la *Weltliteratur*. Una transición por todo lo alto. Señala el crítico catalán, y profesor de la Universidad Pompeu Fabra, Jorge Carrión:

por su capacidad de insistir en el futuro tal vez sólo se le puedan comparar la *Odisea* de Homero y el *Quijote* de Cervantes. La obra maestra de Dante se sitúa precisamente entre las otras dos: entre la épica oral y la antiépica novelesca, entre la antigüedad y la modernidad, entre la idealización y el realismo. El poema más perfecto jamás escrito formaliza el sistema de valores y la mitología cristiana de la edad media, al tiempo que introduce recursos expresivos y literarios que tendrán un importante futuro. Como la reivindicación de la lengua romance como lengua literaria, en una época en que ese prestigio todavía era atesorado por el latín²⁵

²³ La relación de la filosofía con la literatura es un entramado complejo y de larga data. Se podría resumir de la siguiente manera: La filosofía tiene su objetivo y contenido; pero carece de lenguaje propio. Por su lado, la literatura tiene un lenguaje y formas propias; pero carece de contenido. De tal manera, se establece una simbiosis donde la filosofía toma prestado el lenguaje de la literatura y la literatura toma contenido de la filosofía. De tal manera, se hermanan en la misma búsqueda: la verdad.

²⁴ El héroe antidramático es el sabio, el pensador que se decanta por la palabra en la doble hélice que funda el ADN de la tragedia clásica griega: Palabra+Fuerza.

²⁵ Carrión, Jorge. *Dante la 'Comedia' que ha marcado nuestra cultura*. Publicado en La Vanguardia en fecha 09/12/18. Recuperado el 26 de abril de 2020. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20181209/453387397250/dante-comedia-nueva-traduccion-biografia.html>

Esta cita da con un elemento capital de la Comedia. Carrión entiende que la pieza está preñada de un hálito de futuro²⁶. La *Comedia* traza su temporalidad contra todo pronóstico. Cada poeta, los merecedores de este título, escriben en el presente, anclados en el pasado y desplegando su ministerio al mostrar una visión de futuro que, esencialmente, está contenida en su arte.

La crítica literaria ha acrecentado su caudal teórico exponencialmente en el último siglo. Así, han surgido un sinnúmero de métodos para —básicamente— leer un texto. El texto no cambia, cambia la mirada. Una de las propuestas que ha marcado escuela es la de los formalistas rusos ahí donde pretenden que:

[l]a obra literaria no era ni vehículo ideológico, ni reflejo de la realidad social ni encarnación de alguna verdad trascendental, era un hecho material cuyo funcionamiento puede analizarse como se examina una máquina. La obra literaria estaba hecha de palabras, no de objetos o de sentimientos, y era un error considerarla como expresión del criterio del autor. (Eagleton 1998 6).

La propuesta del formalismo choca con la característica programática de la modernidad²⁷. Se desentiende de ésta. En ese sentido, contraponiendo la *Comedia* a los presupuestos formalistas, se la limitaría. Lo anterior a la luz de lo señalado por Carrión —y que comparto plenamente— de entender la *Comedia* como la formalización de ciertos valores y cánones del cristianismo de la época. De resultante sería profundamente

²⁶ Walter Benjamin cita a Jules Michelet: “Chaque époque rêve la suivante” [Cada época sueña la siguiente] (Michelet cit por Benjamin 2014c 63). Páginas atrás mencionaba que el fragmento citado de la comedia era profundamente teatral. Bien, en mi consideración aquello que denomino teatralidad de una obra, es una función que propicia la precipitación de un tiempo futuro, un tiempo otro en la pieza. A modo de ilustración: piénsese en la forma que aparece esbozada la burguesía en la obra de Dostoievski; aún cuando el fenómeno de la burguesía en la Rusia zarista era prácticamente inexistente; existiendo si acaso una rancia aristocracia filofrancesa.

²⁷ Lo hermoso de la modernidad son sus paradojas: siendo esencialmente contradictoria, está enfrascada en la idea de llevar adelante un programa.

descabellado querer limitar —o directamente borrar— el anclaje social y de “realidad” de la pieza.

Esta postura, en principio también me lleva a replantearme la relación que establece Osip Mandesltam. El crítico y poeta ruso pretende hacer una escisión entre la poesía —de carácter sonora— y la imagen. Si se presta atención a las tradiciones, inmediatamente salta a la vista que la tradición cristiana es deudora del ícono, de la imagen; prisionera de los ojos.²⁸ La tradición judaica se cierne sobre el texto escrito, alegórico, las tablas que se le presentan a Moisés. Por otro lado, la construcción de la tradición católica es a través de la imagen, el símbolo, prueba de ello son las catedrales, las estaciones de viacrucis instaladas en las iglesias, la misma manera que está estructurada la discursividad de Jesús en los evangelios (la parábola). Es difícil entonces pensar en una ruptura tan absoluta de Dante con esta tradición; porque la *Comedia* se nutre de la calidad de la imagen, la figura que proyecta el relato dantesco²⁹. En fin, no agrego nada nuevo con decir que es contradictorio, moderno. Y en tanto alegoría de inapelable signo moderno, la *Comedia* es programática.

Otra metodología que aparece finisecularmente para la lectura es la de los parricidas, Paul De Man y los deconstructivistas. Caracterizarlos de forma concreta es un trabajo extensivo y que, por otro lado, este espacio no amerita. Bastará recordar su presupuesto de entender que todo lenguaje es una forma de ficción y que, irónicamente, la oposición a este presupuesto implica ya una gesto ideológico. Traigo a colación esto porque si uno se cerniera a este tipo de presupuesto, se procede directamente a negar todo el contenido de la

²⁸ Santa Verónica: *Vera Icon*. Imagen Verdadera. La tradición católica cuenta que Santa Verónica arrojó un paño sobre el rostro de Jesús en el Viacrucis. La “Imagen Verdadera” de Cristo quedó grabado en este lienzo. La construcción del cristianismo se da con estos procedimientos de imágenes.

²⁹ La mirada participa del régimen de la Imagen.

Comedia y/o se cae irremediabilmente en considerar que ésta, a pesar de su exquisito trabajo, no es sino un panfleto. Sobre estas ideas volveré más adelante.

Conversar en torno a las distintas visiones críticas que coexisten me parece un ejercicio correcto para la siguiente propuesta: Habría que mirar la *Comedia* con nuevos ojos. Nadie jamás pudiera sacarle su lugar como un cimiento de la literatura, de la humanidad completa. Pero, las razones por las cuales es canon sí pueden ser revisitadas. Considero la *Comedia* como canónica porque la proporción entre Ética, Estética y Política es perfecta. La misma imagen que construye el poeta de los círculos concéntricos infernales pudiera ser vista a través de la proporción áurea y funcionaría. Estas tres dimensiones —Ética, Estética y Política— que convergen en el diseño de la comedia son las que a su vez dan cuenta del espíritu programático de la pieza.

Dante reinventa en su poema una visión renovada de la religión, la noción de castigo que lastraba la religión desde el medioevo. En el aspecto político Dante consigue establecer el vínculo verosímil y para nada sencillo entre la vida terrenal y la ultraterrena³⁰. El poeta, conecta la historia del más acá con la del más allá, dimensiona realmente el peso de las palabras y su relación con la eternidad; he ahí su gran descubrimiento. La misma escritura que sirve para sacralizar a Beatrice Portinari, es la que condena a los enemigos políticos al infierno. Establece asimismo una didáctica de la religión³¹.

³⁰ Dante se vale de la búsqueda de una característica unificadora en sus enemigos políticos para poder condenarlos al infierno. Es decir, no por el hecho de ser enemigos suyos ocupan ese lugar; hay algo en ellos que los condena fuera de su política, una excusa casi. Con esta maniobra oblitera la condena subjetiva y se resguarda muy bien de mantener lo que está escrito en la Biblia. De tal manera, por ejemplo, logra mantenerse en lo prescrito cuando en la primera epístola a los Corintios del apóstol Pablo de Tarso escribe: “Porque la sabiduría de este mundo es necedad ante Dios” (Nueva Biblia Latinoamericana, 1Cor. 3.19). Es decir, la sabiduría de este mundo y el accionar de lo mundano no interviene en la condena del enemigo que recibe su castigo en esa racionalidad teológica atribuida a Dios.

³¹ Esto en el sentido en que, la imagen, era utilizada para la catequesis al pueblo. Desechar el latín, acerca la *Comedia* al Pueblo y otros elementos propios de la tradición histórica de lo que después conoceremos como aquello Italiano. Mi conocimiento de la literatura italiana es poco profuso, y no quisiera ser tenido por

Mutatis mutandis

Los procedimientos descritos en los acápites anteriores dan cuenta de una ejecución programática en la *Comedia* de Dante. He reparado en esto porque creo que, *mutatis mutandis* y guardando las distancias correspondientes, el trabajo del dramaturgo Guillermo Calderón, tiene muchas características que son apreciables en la magna obra dantesca. La más identificable es la Voluntad programática que subyace a ambas. Si bien Dante lo desarrolla todo en un poema; en cambio, la fragmentariedad moderna explicaría la distribución temática del programa calderoniano³² en diferentes piezas y a través de diferentes etapas. Una diferencia que no puede ser obviada también es el movimiento de lo escrito en su relación a la historia como un dominio que se reparte en las esferas de los medios y los fines. La historia entendida como espacio donde conviven lo infinito/abstracto y lo finito/material. En la obra del poeta, la linealidad temporal es trazada desde la historia hasta el espacio circular de la inmortalidad. Por otro lado, la obra del dramaturgo traza una temporalidad retrospectiva. Esto es, Dante consigna una escritura/condena para la eternidad desde la historia; en Calderón la urgencia es por desestructurar aquello que está naturalizado/eternizado por un discurso oficial y devolver el sujeto a la historia.

En ambas poéticas la relación que se entabla con la historia es diferente: mientras que en Dante no tiene un ‘volcado’ directo sobre la forma del discurso y tampoco ocupa un lugar importante en las acciones mismas del poema –la condena tiene antes bien que ver con el

lampedusiano y/o pecar de idealismo como el Benjamin que escribió *Mi viaje a Italia...*; pero, considero que el proceso de unificación italiano del siglo XIX tiene a un gran precursor en Dante.

³² De acuerdo con la investigación que estoy realizando puedo decir fehacientemente que los parámetros éticos en la obra de Calderón se concretan recién, los esquemas de representación, el reparto sensible de los polos bien-mal se concreta desde el estreno de la pieza *Neva* en el año 2006, hasta el guion de la película *Araña* de 2019. Recién en esta última se puede entender qué es lo que el dramaturgo considera como lo malo.

sujeto; y el relato en general con dar cuenta del sufrimiento humano en el camino del amor y el saber—. En la obra de Calderón la historia sí está desplegada en la construcción del relato, en la concatenación de la obra y en las acciones de los sujetos. La narración es más compleja, pues la obra calderoniana tiene como viento que la impulsa la intrincada relación histórica-ideológica. Otra diferencia es que la obra de Calderón ha sido recibida por la crítica como panfletaria.

Después del estreno de la pieza *Mateluna*, uno de los que la comentó fue Marco Antonio de la Parra, señalando que: “*Mateluna* está en la frontera peligrosa entre el arte y el panfleto”³³. Es interesante la dicotomía entre arte y panfleto que propone De La Parra, es más absoluta de lo pensado. Esto, en el sentido de que se plantea no tanto la distancia existente entre el panfleto y lo bello, o lo sublime —en fin, categorías estéticas establecidas—; antes bien se arroja el panfleto de la esfera del arte. Marco Antonio de la Parra, entonces inaugura unidireccionalmente toda una taxonomía de lo estético. No concuerdo con esta posición, pues entiendo que es una posición profundamente clasista.

Siguiendo el Diccionario de la Real Academia Española, un ‘panfleto’ es un opúsculo de carácter agresivo. Éste implica algún que otro estilo literario, ya sea sátira y/o ironía. Es, igualmente, confrontativa para con las ideas contrarias del panfletista. Su carácter decisivo es su tendencia marcadamente politicista. En la actualidad, la denominación de Obra Panfletaria conlleva una carga crítica peyorativa, apelando a la idea de abandono de las ‘prescripciones estéticas’ y decantando el trabajo hacia una obra vacía de esencia, pobre en su forma exterior y sin trabajo.

³³ Citado por Pedro Bahamondes en: “*Mateluna*: ¿provocación o transgresión? Columna publicada en La Tercera el 25 de abril de 2017. Recuperada el 13 de junio de 2018 de <https://www.latercera.com/culto/2017/04/25/mateluna-provocacion-transgresion/>

La denominación de aquello panfletario es el polo opuesto –y negativo— de lo estético. De acuerdo con lo planteado en un ensayo anterior y en el mismo ejercicio de estas páginas, ese gesto de signar lo malo y lo bueno es también una praxis ideológica de lo moral. Sería interesante leer la consecuencia de cierta crítica –críticos— y si mantuviesen estos presupuestos bastante básicos para leer la *Comedia*. Pienso que igualmente la tildarían de panfletario restándole méritos a la calidad estética. Lo que tal como suena es un desatino de arte mayor. O, tal vez, ya que esta crítica participa del eurocentrismo que en no menor proporción se construye con la *Comedia*.

El proselitismo en el arte no es patrimonio único y exclusivamente de la modernidad. Pienso en el tránsito desde Dante a William Shakespeare. Y, hablar del segundo, es ingresar al panteón del teatro. Una de las obras más complejas e interesante de Shakespeare es *Ricardo III*. Escrita entre 1591 y 1592, se concentra en presentar la vida, ascenso y caída del Rey Ricardo III el último rey de la Casa de York y de la dinastía Plantagenet. Ricardo es presentado como un jorobado³⁴, cobarde y asesino despiadado. Todo lo anterior podría bien quedar en el aspecto meramente especulativo del arte, ficción-creación si no es pensado en el contexto de la generación de la pieza.

Hay que recordar que Shakespeare escribe la pieza cuando el trono es ocupado en Inglaterra por la dinastía Tudor, y es precisamente el fundador de esta dinastía, Enrique Tudor, después conocido como Enrique VII, el que vence a Ricardo III en la batalla de Bosworth 1485. Dicho de otra manera, *Ricardo III* apoya y refrenda la historia oficial del vencedor. Escribe un panfleto en contra de aquel que ha sido vencido por la dinastía que ocupa el poder y que determina el discurso oficial. Harold Bloom en su *Shakespeare. La*

³⁴ La malformación física como correlato de la ruindad del alma.

invención de lo humano señala el texto y la investigación de Josephine Tey en su libro *La hija del tiempo*, donde coherentemente esboza una defensa de Ricardo III con la cual convergen los historiadores modernos. Concluye Bloom diciendo que para la historia Ricardo III será siempre un villano de comedia y Enrique VII un héroe liberador; aunque lo más probable es que hubiese sido este último el que mando a asesinar a los príncipes en la torre. (101-102) "No se puede enfrentar a Shakespeare y vencer" sentencia Bloom (101).

Escribe Hannah Arendt a lo largo de unas páginas las siguientes reflexiones:

En cuanto el pasado se ha transmitido como tradición, posee autoridad; en cuanto la autoridad se presenta a sí misma históricamente, se convierte en tradición [...] La tradición transforma la verdad en sabiduría y la sabiduría es la consistencia de la verdad transmisible. En otras palabras, incluso si la verdad apareciera en nuestro mundo no podría encaminarlo a la sabiduría porque ya no tendría las características que sólo podría adquirir mediante el reconocimiento universal de su validez. (1971 55-59)

En otras palabras, la verdad para la historia es relativamente innecesaria. Shakespeare refrenda el trabajo de los Tudor y de Tomás Moro en la re-presentación de Ricardo III. Pero a la vez esa transmisión que pontifica la tradición depura el contexto de producción —su *panfletariedad*— y limita la pieza teatral a objeto estético. Si el ejercicio de la crítica no es suficiente, la obra no rompe esa camisa de fuerza de esteticidad. Y aún así... su verdad está irremediabilmente perdida.

En una entrevista concedida al periodista Ricardo Ahumada para el semanario "The Clinic", en Junio de 2017 Calderón pareciera contestarle a su colega De la Parra y meditar en torno a la falsa dicotomía entre teatro —como polo estético— y el panfleto, cito *in extenso*:

El teatro que yo hago por lo general es bien político y la gente me dice 'oye qué bueno que tú hacís (*sic*) teatro político, pero qué bueno que no haces teatro panfletario'. Es casi como una convención decir eso. Que el teatro político³⁵ sólo es bueno si no es panfletario. Lo panfletario es una palabra que no se define mucho, es como algo malo. Lo que yo entiendo es que lo que se hace finalmente ahí es una crítica clasista. Porque cuál es el retrato panfletario. Ese teatro es el que uno identifica con la personas que hacen teatro no profesionalmente. Es el teatro de la gente de organizaciones sociales o de gente que no pasó por la universidad. En general, gente que hace teatro inserto en un contexto de movimiento político o social. Y esas obras por lo general terminan con un llamado a la acción, con un sentido de denuncia. Qué se yo, del tema que escribe la obra. Entonces, cuando yo escuchaba eso de alguna forma lo que se dice es 'qué bueno que tú no haces teatro panfletario porque este es un teatro intelectual, no es teatro como los demás'. A mí no me gusta esa crítica porque la encuentro clasista. Encuentro que finalmente es como un crítica al teatro popular, al teatro no universitario, no intelectual. Y a mí me encanta el teatro panfletario en el sentido que es una de las grandes tradiciones teatrales de Chile. Es el teatro que se ha hecho durante muchos años, el que sobrevivió durante la dictadura³⁶

Escribió Walter Benjamin: “La idea de la lucha de clases puede ser engañosa. No se trata de una prueba de fuerzas en la que se decide quién gana y quién pierde, un combate tras cuyo desenlace al victorioso le irá bien y al derrotado le irá mal”. (2014d 90) Traigo a colación esta reflexión porque en ella atisbo un cimiento del teatro de Calderón. En tal sentido la lucha de clases que aparece como concepto en el fragmento benjaminiano; aparece como praxis en la entrevista de Calderón cuando menciona una ‘crítica clasista’. Ahora bien, no es una crítica que se aboca directamente a lo conceptual, a la ‘lucha de clases’ y sí está entendiendo ésta como lo señala Benjamin, una suerte de odio de clases.

³⁵ En este punto disiento con Calderón. Considero que todo teatro es político. Hablar de “Teatro Político” es una tautología. En la antigua Grecia, el anfiteatro estaba al lado del hospital en la arquitectura y a la altura del areópago y del templo cuando en la estructura social. Todo teatro es un fenómeno social de una historia política. Y si no confiara ciegamente en esto último, no creo que trabajaría Teatro.

³⁶ Entrevista realizada por Ricardo Ahumada: Guillermo Calderón, director de ‘Mateluna’: “Nuestra obra quiere ser una especie de resistencia cultural sobre le escenario” publicado el 14 de junio de 2017. Recuperado el día 26 de julio de 2018 de: <https://www.theclinic.cl/2017/06/14/guillermo-calderon-director-mateluna-nuestra-obra-quiere-una-especie-resistencia-cultural-escenario/>

Igualmente, sucede lo siguiente: hay una desconexión entre una parte de la crítica y la obra de Calderón. Operan en dos esferas diferentes. En la obra, particularmente en *Mateluna*, la discusión político-social ocupa la misma esfera que la estética. No hay gradaciones, tanto menos supeditaciones entre una y otra. Al fin, la lucha de clases es un componente de creación en la obra de Calderón³⁷. La lucha de clases está atada al destino de la pieza, arrancarla implica quebrar la pieza. Ahora bien, lo que señala Calderón en la entrevista con Ahumada es una crítica que se le hace comúnmente a su obra, él mismo lo está diciendo. El problema con esto es que esa crítica que le hacen escinde lo estético de lo político y moral. Esto también está en lo que señala Agustín Letelier: "Uno puede decir que no es una obra de teatro y que los argumentos a favor de *Mateluna* ni convencen ni emocionan, por lo que ese espectáculo es mal teatro. Pero el público lo aplaude"³⁸ (Letelier citado por Bahamondes). Esa división —y clasismo en el caso de Letelier— son las anteojeras de los críticos; obliterando asimismo el complejo entramado del cual surge las piezas del dramaturgo.

El señalamiento que hace De la Parra puede ser encontrado en la reseña que escribe el crítico Charles Isherwood para el New York Times, titulada: *From Chile, 'Escuela', a Drama About Education*. El texto de Isherwood, desglosa en forma bastante rudimentaria y simplista la pieza. Su intento se limita a recurrir a referentes teóricos que pudieran ayudar a

³⁷ Recomiendo particularmente el trabajo del actor Luis Cerda en las puestas en escena de las piezas calderonianas. El trabajo con el cuerpo de éste tiene las marcas de clase, tiempo e historia que son fácilmente aprehensibles. Recuerdo haber conversado con él después de una puesta en escena de *Escuela* el año 2017 y señalarle precisamente este punto, preguntarle en qué se referenciaba para el manejo de su cuerpo en escena. Me respondió que, para la postura y los movimientos de su personaje, se inspiraba en sus tíos de Chillán en la época que estaba creciendo.

³⁸ Referencia en el pie de página 33.

dar cuenta a un público más general de la pieza. De tal manera omite aproximarse a las ideas de contenido que tienen una expresión en la forma final de la pieza. En vez de revisar y plantearse las cuestiones propias de este texto prefiere reducir a comparaciones inexactas: “En determinado momento, la pieza se siente como una poco placentera dramatización de pasajes seleccionados del pésimo libro ‘The Anarchist Cookbook’”³⁹ (Isherwood).

Así mismo, Isherwood desmonta sin reflexión alguna muchas de las marcas que constituyen el teatro de Calderón.

Los actores se mueven entre ser estudiantes y ser instructores; aunque esto es difícil de discernir mientras se presencia la obra debido a que no hay un cambio de vestuario. Así mismo, todos sus rostros están envueltos en bufandas⁴⁰ y algunos utilizan lentes de sol.⁴¹ Lo anterior debido a que, si alguno es capturado y torturado por las autoridades, no le será posible identificar a sus colaboradores.⁴²

Estas marcas son una complexión donde la forma de re-presentación actoral tiene un correlato teórico e ideológico⁴³. Son características del teatro de Calderón; aparecerán también en obras posteriores de este núcleo como *Mateluna* y *B*. Desarrollaré en otro ensayo in extenso los fundamentos de estas marcas; por el momento me detendré sucintamente en una, de la cual se hace eco el crítico norteamericano.

³⁹ *En el original*: “At times, the play felt unpleasantly like a dramatization of selections from the appalling ‘The Anarchist Cookbook’”. Isherwood, Charles: Review: *From Chile, ‘Escuela’, a Drama About Education*. The New York Times, 15 de enero de 2016. Recuperado de: <http://nyti.ms/1OUeYSq> En fecha 16 de enero de 2016.

⁴⁰ En estricto rigor y consultado con la vestuarista, en todos los montajes se utilizan remeras para enmascarar a los actores.

⁴¹ También es inexacta la apreciación de Isherwood en este punto, dado que el uso de lentes de sol tiene una función específica; solo el actante que aparece como instructor es el que utiliza lentes de sol y se van intercambiando.

⁴² *En el original*: [The actors move between being students and being instructors, although this is hard to discern while watching the play, since they do not change costumes. Also, all their faces are swaddled in scarves, and some wear sunglasses; this is because, should any of them be captured and tortured by the authorities, they will not be able to identify their collaborators].

⁴³ Esta característica es denominada por Fisher-Lichte la *Semiotividad*: la capacidad de generar un signo por la propia obra (2014 44). Cuando más arriba menciono lo plano y simplista del análisis de Charles Isherwood, estoy pensando en estas estructuras teóricas-analíticas que ofrece los estudios de performances y teatro actuales.

El uso de las máscaras: Esto va más allá de solo otorgar el anonimato dentro de la narración de la pieza, de lo contextual. Es un performance puesto en abismo dentro de la pieza. Es decir, al obliterar el rostro del actor, y no asociarlo con un papel único, pueden rotar entre diferentes roles⁴⁴. Aquí por ejemplo Isherwood no menciona el desarrollo completo y profundo que cada rol tiene, el magisterio actoral que desarrolla cada actor debido a que la estructura de la pieza implica que ellos deban entrar y salir no solo de personajes; también de diferentes psicologías. Isherwood no puede acceder por sus propias cortapisas al espacio mancomunado de lo estético-político. La misma ruptura de los cánones que a fuerza quiere introducir Isherwood en la discusión, es ya un gesto político de Calderón. La dramaturgia de ese núcleo compuesto por *Escuela*, *Mateluna* y *B* se opone a ellos. Calderón es bastante claro en su manera de entender el escenario: “¿Cuál es el sentido de ver un trabajo teatral cuando, y a causa de la política, hay personas muriendo cada día? [...] el teatro es un campo de batalla”⁴⁵

En el espacio de la crítica periodística una de las autoras que más ha escudriñado la obra de Calderón, tanto textos como montajes, ha sido la especialista Andrea Jeftanovic. Es ella quien busca alumbrar el sustrato brechtiano que subyace toda la producción calderoniana. En una entrevista⁴⁶ que realizamos con el Profesor Cristián Opazo a Guillermo Calderón y Francisca Lewin sobre *Mateluna*, el dramaturgo nos comentaba su decepción cuando *Neva*,

⁴⁴ “El teatro refleja su propia Performatividad” (Fischer-Lichte 2014 21) En esta rotación es que se puede apreciar lo performativo de la pieza. Hay que recordar que una de las características que menciona Erika Fischer-Lichte del performance es la facilidad con que se puede intercambiar el rol del actor con el público que presencia la pieza, lo que ella denomina Medialidad (18)

⁴⁵ *En el original*: “What’s the point of seeing a theatrical work when, because of politics, people are dying every day? [...] theater is a battlefield.” Rather, Larry. “Rehearsal for the revolution”. *The New York Times*. March 6, 2013. Recuperado de <http://nyti.ms/YbrLBc> el día 27 de julio de 2017

⁴⁶ Entrevista que se mantiene inédita. No obstante, tengo la transcripción hecha, así como los audios disponibles para ser consultados.

el mensaje político de la obra no fue entendido y solamente apreciada su montaje estético y su conexión con la situación que ésta alegorizaba⁴⁷. Pues bien, Jeftanovic da cuenta de este fenómeno estético como político.

En línea con lo anterior, Jeftanovic propone una descripción sucinta de la poética calderoniana que creo le hace enorme justicia, cito:

La poética de Calderón tiene que ver con recoger episodios de la historia y desplegarlos en instantes de alta intensidad verbal, y para eso dota a sus personajes de una contundente argumentación⁴⁸ que funciona en la lógica tesis-antítesis generando una dialéctica dramática. Argumentación que tiene atisbos de humor, irreverencia, sarcasmo, autocompasión y fuertes convicciones políticas⁴⁹.

Estos lineamientos esbozados por Jeftanovic se encuentran con las palabras del dramaturgo cuando señala: “Estoy buscando una audiencia política muy íntima, personas un poco despojadas como yo, que intentan dar con un sentido de comunidad⁵⁰” (Calderón). Y el verdadero sentido revolucionario de la obra del dramaturgo aparece en esta sentencia de dar con un sentido comunitario.

⁴⁷ Calderón explicó esta preocupación en la anteriormente mencionada entrevista con Larry Rather para el *New York Times*:

[E]l señor Calderón ha tenido sentimientos encontrados sobre el éxito global de "Neva", y le preocupa que se convierta en un simple "objeto de arte formal y cooptado". Recordó haber visto a dos de los ex ministros del gabinete del general Pinochet, "personas que encarnan el mal", que asistieron a la obra de teatro en Santiago y partieron de buen humor, "seguramente en camino a tomar una copa en alguna parte".

[Mr. Calderón has had mixed feelings about the global success of "Neva," worrying that it would become a mere "formal, co-opted objet d'art." He recalled seeing two of General Pinochet's former cabinet ministers, "people who are the embodiment of evil," attending the play in Santiago and departing in a happy mood, "for certain on their way to have a drink somewhere"]

⁴⁸ Esto es señalado por Guillermo Calderón en Entrevista con Alisa Salomon para *American Theatre* en fecha: 07 de octubre de 2016, cito: “No pienso en entretenimiento cuando escribo mis piezas. Pienso en cómo crear argumentos, eso debiera de ser suficiente entretenimiento” [*En el original*: “I don't think about entertainment when I write my plays. I think about how to create argument. That should be entertainment enough”.] Recuperado de: <https://www.americantheatre.org/2016/10/07/whats-left-for-guillermo-calderon/> el día 27 de julio de 2017.

⁴⁹ Jeftanovic, Andrea: *La emoción política en la dramaturgia de Guillermo Calderón*. EL Mercurio Marzo 25, 2016.

<http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=236919>. Recuperado el 27 de julio de 2017.

⁵⁰ *En el original*: “I'm looking for a very intimate, political audience, people a little bit bereft like me, trying to find, again a sense of community” Entrevista realizada por Alisa Salomon, referencia en el pie de página 48.

Hasta la majadería se ha repetido en este ensayo que la Palabra es el componente sobre el cual se desarrolla la antigua tragedia griega. El sufrimiento de Cavalcante surge en la palabra y la palabra como oposición del mundo –siguiendo al primer Wittgenstein—, es una marca fundante de todo el teatro de Calderón⁵¹ Jeftanovic remarca estas ideas en la creación de Calderón diciendo que su teatro: “Es un teatro de ideas, con densidad de lenguaje, una dramaturgia cuyo protagonismo es la palabra que parece que afirmara en el escenario desnudo, mínimo, dejar que las palabras se defiendan solas”⁵².

La palabra –los monólogos rápidos, certeros, eximia arquitectura del lenguaje— de Calderón es la mejor ejecución de su pensamiento político, de lo vertiginoso del pensamiento político moderno en general. La forma se asocia con el contenido. El crítico del semanario *The New Yorker* y ganador del Premio Pulitzer, Hilton Als escribió refiriéndose al monólogo final de *Neva*: “Uno de los mejores monólogos que he escuchado en años. La Masha de [*Quincy Tyler*] Bernstein, hace una súplica apasionada y poética por la política y la realidad más allá del proscenio”.⁵³ Es eso que Als denomina súplica

⁵¹ Refiero esta otra ‘Marca’ que tiene el teatro de Calderón, esto que con Benjamin podríamos explicarlo como la dialéctica “cercanía-lejanía”. Las piezas de Calderón se desarrollan normalmente en un espacio cerrado, un teatro vacío, una habitación, una escuela clandestina. Las piezas transcurren en un espacio aislado del mundo: un *Adentro* como una cercanía, como cotidianidad. Lo que sustenta el conflicto de la obra es una situación que está ocurriendo en un *Afuera* delineado pero indeterminado: el domingo rojo, la dictadura y un plebiscito, una urgencia humanitaria después del terremoto. Por esta razón apelo a la concepción de “Mundo” entendido como espacio metafísico de Wittgenstein; en Calderón el Mundo es metafísico, la Palabra en el espacio cerrado es la realidad. Ahora bien, la pieza es también una síntesis de esa dialéctica “cercanía-lejanía”, el contenido de la obra precisamente es eso, una tensión. En un ensayo anterior de esta colección, señalaba que la Tragedia es una disociación “Mundo/Yo”. Esto es básicamente lo mismo que decir disociación “Mundo/Palabra”, en el sentido que la Palabra no es sino el ejercicio de enunciación posterior de un “Yo” que ha arribado a su autoconsciencia y recién ahí puede dar cuenta del *Afuera*. Es en esta ‘marca’ donde Calderón se ubica en su *Cárcel Ciega*, escribir desde ese *Adentro*, para poder ver mejor el *Afuera*. En el capítulo siguiente, donde se da cuenta de la Estética de Calderón trabajaré esta marca.

⁵² La referencia es la misma que el pie de página 49.

⁵³ En el original: “[O]ne of the best monologues I’ve heard in ages, Bernstein’s Masha makes an impassioned, poetic plea for politics and reality beyond the proscenium...” Als, Hilton: “Power Politics”. En *The New Yorker*, 1 de Abril de 2013. Recuperado de <https://www.newyorker.com/magazine/2013/04/01/power-politics> En fecha 28 de Julio de 2017

apasionada y poética por la política lo que en el devenir propio de cualquier arte se exagera en Calderón. En *Neva* es una súplica que tiene matices más estéticos acorde con las prescripciones; matices que mutarán *a posteriori* en producciones como *Mateluna* y las piezas del núcleo político de Calderón.

El proceso de cambio y/o maduración de la obra de Calderón genera un correlato entre la forma de la pieza —esto es en esencia, el lenguaje— y el contenido. Jeftanovic propone una lectura de *Mateluna* de la siguiente manera: "Más que obra convencional, es una obra-ensayo que expone un proceso interno de la compañía, o bien es una instalación teatral que remueve. Quizás se sacrifica belleza estética, si pensamos en el lenguaje de *Neva*, pero es un manifiesto urgente" (Jeftanovic citada por Bahamontes)⁵⁴ Es un error interesante el que propone Jeftanovic porque el monólogo de Masha en *Neva* es ya, y desde ese momento, un manifiesto urgente por el verdadero rostro político del teatro. Esta consideración no solo propia, aparece también en la visión del crítico Hilton Als, citado con anterioridad en este trabajo.

Cuando Calderón entiende que *Neva* está siendo recibida como un objeto esencialmente estético choca con los límites de su cárcel ciega. En ese punto despliega la relación entre la cárcel del lenguaje estetizante y el contenido que está preso. Existe una radicalización de comprender que se expresa, en tanto tiempo, como el abandono de un lenguaje más etéreo hacia uno más telúrico. El divorcio con la crítica estetizante se concreta aquí. Dando como resultado una radicalización del sujeto que construye la obra en su relación desde su cárcel ciega con el mundo ciego. El tiempo se manifiesta en el devenir de la obra de Calderón como el abandono de un lenguaje etéreo a uno cada vez más telúrico.

⁵⁴ Referencia pie de página 31

En esa instancia de radicalización es que se clarifica los presupuestos con los que operará en la continuación de su obra. Una parte de la crítica continuará el periplo de Calderón en su compañía; otra se quedó atrás. En el primer grupo se puede encontrar a la crítica Soledad Lagos que observa cómo se mantiene a través de las obras *Neva*, *Clase* y *Diciembre*, el lugar preponderante que tiene la palabra en el dramaturgo: Calderón, al parecer, profesa una fe ciega en el poder de la palabra dicha en el escenario como soporte y material central del montaje teatral; confía cien por ciento en las capacidades de las actrices y los actores dirigidos por él en estas obras, además de ser alguien que utiliza de modo brillante la ironía y el humor como soportes de un discurso más bien trágico. (Lagos 13)

Se entiende que la Palabra de Calderón, en esencia se mantiene no en la forma dicha; antes bien en la concepción misma. El humor, la ironía que muy bien se pueden apreciar en la obra calderoniana.

Lagos identifica, asimismo, la premisa que funda el teatro calderoniano: “Lo que Calderón parece querer decirnos en *Diciembre*, tal como lo hizo antes en *Neva* y en *Clase*, es que, para poder mirar hacia adelante, es preciso hurgar en el pasado”. (16) En un trabajo anterior⁵⁵, propuse que esta premisa estaba contenida de forma manifiesta en un diálogo de *Neva*; “Hoy actuaste con tu espalda Olga Knipper”⁵⁶ (Calderón 2012d 10) La figura de la

⁵⁵ Trabajo de Tesis para Optar al grado de Magister en Letras, mención literatura. Titulado *Anti-antología de gritos y silencios teatrales*.

⁵⁶ Este compuesto: “Actuar con la espalda” tiene un poco su correlato en el monólogo que hace el personaje Jorge en *Diciembre*: dos instancias de este discurso resultan interesante y diáfanas a la luz del monólogo del personaje Masha en *Neva*. El primero es una excelsa ironía que pareciese que Calderón se hace a sí mismo: “No tienes coherencia dramática” (Calderón 2012b 107) y el segundo momento es más directo, cuando el personaje espeta: “Veíamos el futuro y era todo blanco” (Calderón 2012d 109). Es decir, hay un despliegue que le brinda una continuidad muy tortuosa a la obra. Por ejemplo, si uno piensa en el despliegue del nombre *Clase –título de la pieza homónima—*: - Estudiante; Cuadernos, Lápices, Mochila. Mochila se despliega en Cuerpo, espalda, Carga y que en el contexto se conectaría con Memoria, Historia –la presentación de la alumna era en una clase de historia—.

espalda remite a lo que queda detrás de uno. Remite al pasado, a lo que la Apariencia construye como superado. La espalda es un desplazamiento en Calderón que da cuenta que lo que se está presentando en el proscenio es precisamente la Memoria.

Afortunadamente, han sido más los críticos que atraviesan sus propias prescripciones tanto de clase como estéticas para acceder al trabajo de Calderón. Creo que también se debe a lo insostenible –y absurdo— que resulta una arqueología de/con martillos hidráulicos. La crítica más canónica es un elefante ciego en una cristalería. Coincido plenamente con Sara Rojo cuando señala que:

[E]se trabajo estético está sustentado [el de Guillermo Calderón], filosóficamente, en su investigación sobre la memoria⁵⁷. 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” (116)

En el texto de Rojo hay una consciencia plena del elemento de la Memoria –en tanto ejercicio político del sujeto y marca ideológica de creación como un hecho plenamente tangible, dado— como gesto creador de la obra. Asimismo, hay un encuentro con la genealogía que da cuenta de la función de la memoria y la implicancia de un teatro que decanta su *proairesis* por una praxis militante-comunitario.

De consecuencia, Rojo entiende y explicita: “Con todo, el elemento compositivo (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, aceptando ser un quehacer menos glamoroso, aunque no por eso obsecuente para con el

⁵⁷ Anotación del Autor: Todo mi trabajo de investigación se sustenta en la hipótesis de que es posible realizar una lectura difractiva (Haraway) del trabajo de Guillermo Calderón a través de los presupuestos éticos y estéticos de Walter Benjamin.

contexto político-social, el de la sociedad neoliberal". (112) Para poner en contexto: el texto que trabaja Rojo es *Escuela*, del 2013, anterior a *Mateluna, B y Dragón*, del 2017, 2018 y 2019 respectivamente. Inclusive más, Rojo no está contemplando *Kiss* del 2017 y *Gold Rush* del 2018. Refiero estos textos y montajes donde sí se quiebra la relación con las prácticas anteriores. Calderón, como dramaturgo y como director, echa mano a Composiciones multimediales y sus reflexiones se disparan del ámbito teatral y/o político.

El texto de Rojo da cuenta de los primeros ciclos de Calderón. Ese primer dramaturgo que plantea una alegoría distópica como *Diciembre*, para dar cuenta del quiebre de una comunidad nuclear –familia- y mostrar los distintos caminos ideológicos que conviven en una realidad. Como contrapunto de esto, se encuentra *Mateluna*, cuya relación con el hecho político es mucho más directo. Lo ficcional del contenido de *Diciembre*, se relaciona directamente con la construcción de lenguaje; por su lado, *Mateluna* –sobre todo la segunda parte— marcaría hito como el último gran intento de esa estética antigua de Calderón. Un acto de consecuencia –y consciencia— precipita al dramaturgo de una cornisa que no le es incómoda pero que la siente plástica.

La pérdida del objeto lingüístico en Calderón se presenta como consecuencia lógica de su propia transición:

La izquierda se define siempre en relación al oprimido, proletario o colonizado. Pues bien, el habla del oprimido es necesariamente pobre, monótona, inmediata: su indigencia es la medida exacta de su lenguaje; sólo tiene uno, siempre el mismo, el de sus actos; el metalenguaje es un lujo, al que tampoco puede acceder. *El habla del oprimido es real*⁵⁸ [...] es un habla transitoria: es casi incapaz de mentir; la mentira es una riqueza, supone un tener, supone verdades, formas de recambio. [...] Estos mitos proclaman su naturaleza de mito, señalan la máscara de una pseudonaturaleza. Esa fisis es incluso una riqueza que el oprimido no puede dejar de apropiársela; él es incapaz de vaciar el sentido real de las cosas, de otorgarles el lujo de una forma

⁵⁸ El resaltado es propio.

vacía, abierta de una naturaleza falsa. [...] En cierto sentido, el mito de izquierda es siempre un mito artificial, un mito reconstituido: de ahí su torpeza. (Barthes 2019 244-245)

Sobre lo señalado por Barthes, cabría señalar que Calderón entiende la imposibilidad del metalenguaje, del lenguaje mítico en el oprimido. Una factura lingüística como la expresada en *Neva* o *Diciembre* sería imposible en texto como *Mateluna*. La inmediatez del Panfleto, del habla del oprimido que para los estetizantes es burdo, se presenta como la posibilidad única de construir un texto verosímil.

Lo que Calderón descubre en su proceso —y es anunciado por Sara Rojo— es remitible a un fragmento de Walter Benjamin “Hablar una lengua que no se domina suena innatural y mentirosa para la propia persona que lo hace”. (2017 19). Como señalaba anteriormente, Calderón consigue escapar de su Cárcel Ciega. La Crítica anquilosada lo quería ahí. Escapa cuando entiende que ese lenguaje lo forzaba, no era el suyo, casi mentía. En ese ‘caer en cuenta’ hay un ejercicio de establecer un principio de realidad, un *realema* y construir en torno a esto una racionalidad. Lo que a fin de cuentas no es sino el antidramatismo de Calderón.

III

DE LA CÁRCEL CIEGA A UN LENGUAJE NUEVO:

El transitar de la poética (fragmentaria) de Guillermo Calderón

“Estoy viviendo en una época
que llama oscuridad a la luz,
aunque mi lenguaje está muerto,
aún las formas llenan mi cabeza”.
—De una canción de Arcade Fire⁵⁹

El siguiente texto tiene como objetivo establecer los dos momentos que reconozco existen en la poética del dramaturgo Guillermo Calderón. El ejercicio tiene como fin dar cuenta de la manera en que se estructura la obra mayor del autor. Denomino ‘obra mayor’ a las piezas que han sido publicadas como textos finales, en la colección de la editorial Lom del año 2012 —estas son, por tomo: *Neva, Diciembre y Clase*; y en el tomo 2 *Villa, Discurso y Beben*—, Mateluna, publicada como dossier en el no. 188 de la revista *Conjunto* de Casa de las Américas, La Habana Cuba, el manuscrito inédito *Escuela* y el texto *B*, que fue publicado por Oberon en 2017.⁶⁰

Este ensayo de corte monográfico se propone un ejercicio reflexivo que busca dar cuenta de dos aspectos relevantes en la reconfiguración de la poética del autor. El primero de estos aspectos, es proponer la motivación⁶¹ de Calderón para hacer un cambio en la forma final de sus piezas. El segundo aspecto por reflexionar es en torno a la manifestación de estos

⁵⁹ En el original: “I’m living in an age/ That calls darkness light/ Though my language is dead/ Still the shapes fill my head” (Arcade Fire. “My body is a cage”. *Comp.* Jeremy Gara / Regine Chassagne / Richard R Parry / Tim Kingsbury / William Butler / Win Butle. *Neon Bible*. Merge, 2007 track 11. Cd

⁶⁰ Salvo *Beben* y *B*, todas las piezas de Guillermo Calderón han sido montadas, bajo la dirección del dramaturgo, en Chile.

⁶¹ Fuera de todo ámbito especulativo o metafísico, este ejercicio se realizará sobre lo que el dramaturgo ha expresado en distintas entrevistas como correlato de lo tangible en sus textos.

motivos en la estructuración y la manera en que finalmente impactan el objeto, dándole un nuevo rostro a la obra calderoniana. El primer momento de esta poética es lo que denomino ‘cárcel ciega’ y el segundo momento es la plena inversión en la búsqueda de un lenguaje nuevo. Estas denominaciones quedan clarificadas en el desarrollo del texto.

El corte que se propone en este texto es de ninguna manera arbitrario. La propuesta de corte, el cambio en la poética no es tan solo tangible en las obras; es el mismo dramaturgo el que propone dos momentos en su trabajo. En el fragmento que cito *in extenso*, el dramaturgo traza un devenir para su obra:

Somos un grupo de personas que habíamos trabajado antes en distintos grupos, pero que después de los treinta y tantos nos juntamos para plantearnos un nuevo proyecto desde una madurez creativa. Habíamos vivido un proceso de aprendizaje sobre cómo hacer teatro y ahora se trataba más de averiguar qué decir con el teatro. Se combina en ese momento un sentimiento de madurez creativa con la necesidad de representar un discurso ideológico. Cuando nosotros egresamos de la escuela de teatro uno de los grandes referentes era, por ejemplo, Alfredo Castro, quien hacía un teatro muy influido por una estética europea o alemana. Me refiero a escenarios vacíos y posmodernos donde la densidad de lenguaje dramático es igualada o superada por la densidad de los motivos escénicos. La intención ideológica de este tipo de teatro era, si se quiere, muy heideggeriana en el sentido de que presentaba un discurso súper denso para que el mensaje interno de la obra no fuera cooptado y para tratar temas políticos de una forma poco convencional. Era sin duda un teatro de post-dictadura. *La Manzana de Adán* es una de las primeras obras en las que se politiza los temas de identidad sexual y biografía dentro de un contexto nacional, donde lo político generalmente se asociaba con la resistencia a la dictadura. Este tipo de teatro nos influyó mucho como generación; tanto que la admiración por nuestros antecesores obstaculizó la búsqueda de una voz propia. Es más fácil cuando lo anterior te parece aburrido o predecible, pero el trabajo de los dramaturgos de esa época nos parecía muy atractivo y creo que nos produjo mucha ansiedad sentir que no podíamos hacer un aporte generacional a la escena teatral. Queríamos ser nuevos y creativos, pero no podíamos identificar cuál era nuestro lugar como dramaturgos y actores. Creo que por eso nos demoramos tanto en articularnos como grupo.

A mí me gusta contarme la siguiente historia: Creo que el teatro que te describí muy esquemáticamente pierde su agudeza y lo ideológico ya que, si bien dijo claramente lo que tenía que decir, después se convirtió en tendencia teatral y, de

cierta forma, la densidad semiótica de sus obras se “comodificó”. Este teatro se convierte con el tiempo en una especie de fórmula cada vez más hermética y desconectada de lo político. Es por esto que para mí ha sido importante desarrollar un teatro más explícito en términos de discurso político. Quizás el teatro que hacemos es formalmente más ingenuo. Por ejemplo, la primera obra que hicimos como grupo es *Neva*, una obra “de época” y de estética realista. El punto era volver a una identidad teatral convencional; dar un paso atrás y poner al texto y a nuestras ideas políticas en primer plano. Lo mismo ocurre en el caso de *Diciembre*, la obra con la que estamos en gira ahora. (Calderón entrevistado por Forttes 58-60)

La palabras del dramaturgo son diáfanas, hay una precisa lectura del tiempo del teatro que le toca habitar. El derrotero que su referencialidad ha seguido. Así mismo, en este fragmento es dado ver ciertos tópicos enunciados que marcarán los momentos de su poética a fuego. Mi texto, busca ordenar los elementos de las piezas, hacer converger un marco teórico con relación a la obra calderoniana con las coordenadas de lectura que trazó aquí el dramaturgo.

Primer momento

En el año 2016, gracias a la gentileza de Francisca Lewin y Guillermo Calderón, pude asistir al primer ensayo general de la pieza *Mateluna*. Ensayo anterior a la partida de la compañía al Festival “La estética de la resistencia– Peter Weiss 100” del Teatro *Hau Hebbel Am Ufer* de Berlín, donde la pieza tuvo su estreno mundial. En este ensayo la compañía presentó lo que podría denominarse *urtext*, y que difiere de la pieza estrenada finalmente. En principio, la duración era de dos horas y 15 minutos, aproximadamente, y no de una hora y media⁶². En este *urtext*, la obertura de la pieza difiere: Ximena Sánchez no interpreta la canción *La era está pariendo un corazón* de Silvio Rodríguez; en cambio, la

⁶² Se podría inferir, que el texto finalmente montado, es un Texto C.

actriz Francisca Lewin aparece en escena, y enuncia: “Yo soy Guillermo Calderón”⁶³. Esta modificación es sumamente decidora. Lo anterior, en tanto que a través de esta se revelan dos instancias sumamente interesantes de toda la obra de Calderón; no solo de la pieza *Mateluna*. Sin intuirlo estaba presenciando un cambio de paradigma: la instalación de un paradigma de cambio como praxis.

La primera de estas instancias por (re)-pensar es la cualidad con que, sin ambigüedades, el dramaturgo signa esta pieza, cito:

Calderón reconoce que *Mateluna* es la obra más militante de toda su trayectoria. Y dice que la promesa que se hizo la compañía que dirige fue montarla hasta lograr la liberación de Jorge⁶⁴. Pero la sentencia confirmada por la Corte Suprema a fines de diciembre de 2018 desestimó el recurso de revisión y *Mateluna* seguirá preso los próximos 10 años (s/p Calderón entrevistado por García)⁶⁵.

⁶³ En una entrevista realizada en conjunto al Profesor Cristián Opazo a Guillermo Calderón y Francisca Lewin sobre la pieza *Mateluna*, les pregunté a nuestros entrevistados sobre este punto, transcribo la respuesta de Francisca Lewin:

Un paréntesis, me acordé y con respecto a lo que tú decías [*a Guillermo Calderón*]: en el fondo mostrar el ejercicio de la verdad y la mentira en el escenario, que antes había un texto [*en la obra*] cuando decía: “Yo soy Guillermo Calderón”, era mostrar que nosotros armábamos una mentira y la desarmábamos, al igual que lo habían hecho los Carabineros. Así mismo, había un texto que decía: “Porque esto que yo digo, es verdad”. Había toda una reflexión en torno a la verdad y a la mentira, en el texto que, dentro de las consecuentes ediciones, no quedó; pero era parte central de la obra que yo dijera: “Soy Guillermo Calderón”, partir instalando en esa ficción, que después se sacó, la duda que después es verdad. Y que también que los hechos, que se dan como hechos fácticos-reales, recuerdo que leí un artículo de una niña que decía: “mi papá siempre partía las discusiones diciendo: ‘oye, los datos empíricos dicen que: ...’ como que no había nada que discutir de los datos empíricos”. En el fondo, uno siempre está armando una argumentación y nosotros terminamos armando con los hechos empíricos.

Esta entrevista permanece inédita. No obstante, en mi archivo tengo el audio íntegro, así como la transcripción de esta, para ser consultada por cualquier persona que así lo desee.

⁶⁴ Refiere a Jorge Mateluna, ex militante del Frente Patriótico Manuel Rodríguez, agrupación político-militar que se opuso a la dictadura de la Junta Militar que gobernó en dictadura desde 1973 hasta 1983. Mateluna, fue invitado por la compañía para trabajar como consultor en la escritura y montaje de la pieza *Escuela* del año 2013. Después de esto, devino amigo de la compañía que encabeza Calderón.

⁶⁵ Gabriela García: Guillermo Calderón: Siempre estoy hablando de política contemporánea. En Revista Santiago 30 de mayo de 2019. Recuperado de: <http://revistasantiago.cl/cultura/guillermo-calderon-siempre-estoy-hablando-de-politica-contemporanea/>

Estas declaraciones desmontan mis propias reflexiones. Esto, pues mis planteamientos de aproximación a una poética del dramaturgo-director, siempre se edificaron sobre la hipótesis de que la rotación de su enfoque y formas artísticas se dan con la pieza *Escuela* del año 2013. Cimentaba la hipótesis del cambio estético en este punto, considerando la introducción de elementos nuevos y la resituación de otros elementos ya presentes en un lugar más preponderante en el montaje de esta pieza en particular y las posteriores.

Algunos de los elementos que me predisponían a considerar esta hipótesis fueron, p.e. la utilización de máscaras —esto comienza a suceder recién en *Escuela*, se repite en *Mateluna* (la primera parte) y en *B—*. En *Escuela* se hace más evidente el cambio de paradigma actoral: los textos transitan desde personajes plenos a un régimen de actantes⁶⁶. Hay una ruptura pronunciada con lo ‘ficcional’, característica tangible en piezas como *Diciembre*, *Beben*, *Neva* y se decanta más por la cotidianidad sensible ya en *Clase*, *Villa* y *Discurso*. Entre los elementos que ganan protagonismo se puede señalar también la utilización de la cita, la estructuración de textos por las citas. Así mismo, se decanta por una declaración más directa de la postura del dramaturgo con relación al teatro. Señala Calderón:

El teatro que se compromete políticamente con una causa suele generar resistencia; existe la idea de que tiene que existir separado de la contingencia de la vida, pero justamente yo quería experimentar eso con *Mateluna*: encarnar un teatro que fuera de la política, del mundo real, de una campaña” (Calderón entrevistado por García s/p)⁶⁷.

El dramaturgo es bastante claro con el cambio de paradigma que ocurre en *Mateluna*, y las implicancias que la pieza tuvo en la relación con su totalidad operística. Declaró: “...[C]reo que después de *Mateluna* me siento en un territorio nuevo e inexplorado que no sé muy bien hacia dónde va, pero me anima a seguir en esta línea del teatro que repercute

⁶⁶ Ahondaré en este planteamiento más adelante en este texto.

⁶⁷ Referencia en el Pie de página no. 66.

fuera de las salas” (Calderón en entrevista con Bahamontes s/p)⁶⁸. Esta aseveración es interesante porque el cambio operado en *Mateluna* sería antes bien una radicalización del pensamiento –político, ético— que encuentra su correlato en la forma final de la obra –aquello estético—. El territorio inexplorado, no sería tal sino un espacio de refundación, una suerte de *tabula rasa* donde volver a comenzar; pero, con la mochila de lo hecho y sufrido, a cuestas. Dicho de otra manera –y ante la evidencia de piezas posteriores—, Calderón no reniega de los presupuestos que sostienen su propuesta tras bambalinas; antes bien ahonda en ellos. Se radicaliza.

Es importante entender que la aseveración que se desprende de lo anterior: “Guillermo Calderón se radicalizó” no implica que haya tomado una posición extremista; antes bien que volvió a la raíz de su propuesta estética. Es Sara Rojo quien consigna la raíz del trabajo de Calderón al señalar que su trabajo estético se sostiene en una reflexión filosófica en la investigación de la memoria (116). Esta raíz es reconocible en los aspectos que se debaten en todas las piezas que componen la obra calderoniana. Así, del debate político/estético que inaugura *Neva*, transita a *Diciembre* donde el debate se desplaza a la idea de posicionamiento en la relación ética/política, o bien en *Escuela*, la militancia política en su relación con el discurso histórico-historicista oficial.

En ningún momento se puede obliterar la existencia de disimiles niveles reflexivos en las piezas calderonianas. Ahora bien, lo que se modifica en la construcción de *Mateluna* es la construcción lingüística-estética, consecuentemente los métodos de aproximación, con la

⁶⁸ Entrevista de Pedro Bahamontes a Guillermo Calderón: “Guillermo Calderón: ‘Después de Mateluna me siento en un territorio nuevo e inexplorado’” En *La Tercera*. Día 21 de junio de 2017. Recuperado el 26 de julio de 2017. De <https://www.latercera.com/noticia/guillermo-calderon-despues-mateluna-me-siento-territorio-nuevo-e-inexplorado/>

que se afronta la búsqueda. Lo que se modifica –valiéndome de la sintaxis benjaminiana Ser Espiritual/ Ser Lingüístico, por denominarlo de alguna manera— es el recurso discursivo en el proceso de traducción. Y es aquí donde el dramaturgo realiza un nuevo despliegue. La aseveración con la que inicia el *urtext* de *Mateluna*⁶⁹, no puede pasar desapercibida, porque aquí se está anunciando plenamente un sentido⁷⁰, el sentido en torno al cual la pieza se devanará y que impacta así mismo en la misma noción de teatro.

Cuando le consulté sobre este punto a Guillermo Calderón, sobre el dialogo que principia el *urtext*, me respondió lo siguiente, cito *in extenso*:

El problema de porqué Jorge [*Mateluna*] está preso fue porque los fiscales, los testigos, los jueces mienten para que él esté preso. Entonces, el juicio es un gran evento de *performance*, tenemos personajes, tenemos personas que actúan; gente que no sólo, según yo, no sólo actúa bien: personajes de verdad, textos de verdad; sino que también actúa la falsedad, tal como lo hacen los actores. Es decir, con consciencia de falsedad, mienten. Pero esa realidad, ese *performance* nosotros no la vemos, o sea: existió, el año 2013. Entonces, la obra tiene que plantear necesariamente el problema de la verdad y la realidad. Y eso es un problema, porque el teatro es eso. Es decir, siempre se plantea el problema entre la verdad y la ficción, incluso la mentira, porque el teatro, el escenario, es un lugar que se plantea como una plataforma para la verdad; pero, plenamente consciente que no es verdad. Desde mi formación, por ejemplo, que es la formación del teatro del siglo XX, hay una expectativa, por un lado, de que haya una verdad, una intención de reproducir la realidad bien y ese es como el gesto que se busca para decir: “Esto es creíble o no creíble”. Pero cuando en la historia del teatro, la reproducción de la verdad deja de tener relevancia, lo que se busca es una cosa que sea equivalente que es la honestidad. Es decir, no hay verosimilitud; sino que la honestidad reemplaza eso. Y eso siempre está en crisis en el escenario y en este caso, nosotros teníamos esa crisis. Entonces era como imposible pararse sobre el escenario y decir: “Estoy diciendo la verdad”, porque eso genera en el espectador una respuesta: “eso tiene que ser mentira”, porque el escenario es un lugar para mentir. Porque la intención es enfatizar, el escenario como un espacio de falsedad y poner en crisis la verdad. Por

⁶⁹ El fragmento que retomo en este punto es el ya señalado párrafo más arriba: “Yo soy Guillermo Calderón [...] [E]sto que yo digo es verdad”

⁷⁰ Hay que poner especial cuidado en entender que Sentido y Concepto no es una analogía válida.

eso se crea el ejercicio de citar obras que nunca existieron⁷¹. Para que el público entre en crisis con eso y empiece a dudar de la realidad de la obra y que también dude de la realidad de los fiscales y la realidad de los jueces. Pero con un truco: al final nosotros presentamos un documento, un documento que es irrefutable, que es duro, que es un video. Entonces, con esa contundencia, yo digo: “al final del camino hay un documento que es explícito e irrefutable” y es la conclusión natural de un fracaso del teatro. Es como decir: “El teatro puede llegar hasta acá” porque nunca va a superar su crisis de verdad, hasta que aparezca un documento, un video. Que, de alguna forma, es un ejercicio, no teatral, porque el escenario ya renuncia a su propio recurso y recurre a un documento de video que es como un exterior, un accidente reciente en la historia del teatro. Si uno cuenta la historia del teatro en dos mil años, solo el documento del video solo está en los últimos 35 años, no sé, por decir. Entonces, viene a revitalizar el escenario, pero también es el reconocimiento del fracaso del escenario. (Calderón entrevistado por Opazo y Benítez)

Me parece que esta respuesta de Calderón contiene muchos elementos que no pueden ser dejados sin consideración en un ensayo que busca apuntalar los elementos de su poética. Es decir, en este fragmento habla de su formación teatral, sus consideraciones en torno al escenario, a la representación y a la construcción de un texto, la relación del teatro con la historia; y, la disputa abiertamente desembarazada por el objeto re-presentado en escena y sus ramificaciones. Lo más importante que manifiesta, en mi criterio, es la re-instrumentalización del teatro, y de la creación teatral, en la búsqueda de una verdad. La búsqueda de la verdad es filosofía. Con *Mateluna*, Calderón abraza sus raíces y desnuda sus contradicciones.

La toma de una posición política más directa, gesto que paradójicamente borra las fronteras entre el dramaturgo, compañía y pieza; se condensa en esa frase “Yo soy Guillermo Calderón”. Esta propuesta se aclara cuando es vista como gesto inverso al de Stéphane Mallarmé. Mallarmé deslinda el Yo del signo, gesto que decanta en un arte que se

⁷¹ En la pieza *Mateluna*, en la primera parte, aparecen citas *apócrifas* de piezas que la compañía montó para, a través de la indagación estética, encontrar un punto ético de cómo posicionarse con relación al encarcelamiento de Jorge Mateluna.

ocupa un espacio antes bien gramático. El lenguaje mallarmeniano se desenvuelve en un *en-sí/para-sí*, se aísla completamente del Mundo; es, al fin y al cabo, *L'art pour l'art*⁷². La poesía de Mallarmé es el vellocino de oro de los abogados de la Autonomía del Arte: es Arte en una forma Pura⁷³. A contrapelo, el 'Yo' es un desenfado poético que sitúa al Sujeto —al que, a su vez, constituye en el espacio reflexivo— no solo en la enunciación; también lo aterriza y pone en relación con el mundo, le restituye su función social al Arte. En el 'Yo', como arte, se anuncia un lenguaje nuevo, uno mundano que termina rompiendo con la teología del arte que sostiene la idea de pureza.

Parafraseo a Alain Badiou: 'Pero, me dirá el empirista pragmático, usted está hablando de algo que no sucedió'. A lo que primero respondería: 'se equivoca, sí sucedió; pero no consta en formato texto. El hecho histórico está más allá del narrativismo historicista'. Le señalaría también que este es un ensayo crítico no una re-constatación de lo escrito. Agregaría, para no quedarme solo y de frente al empirista, que me hago eco de una propuesta que hace Cristián Opazo: "Renuncia. Deliberada, incluso, suicida: renuncia es la palabra clave —tal vez, la consigna— en la dramaturgia de Guillermo Calderón" (7). Sí, el cambio de textos, la eliminación de este diálogo: "Yo soy Guillermo Calderón [...] [E]sto que yo digo es verdad" es una renuncia más de Guillermo Calderón; tal vez la más cara de toda su producción.

⁷² Esta reflexión que aquí propongo se hace eco de lo que apunta Walter Benjamin cuando señala:

L'art pour l'art constituye una teología del arte. Luego ha surgido directamente de ella una teología negativa del arte, en forma de la idea de un arte puro que no sólo rechaza cualquier función social, sino también toda determinación por un pretexto de orden objetual. (2003 50)

⁷³ Cuando refiero aquello 'Puro', lo hago única y exclusivamente en su sentido filosófico. Más específicamente en el sentido que aparece en el pensamiento de Walter Benjamin y que es muy bien explicado por Werner Hamacher: "[Aquello] 'Puro' porque no sirve como medio hacia un fin situado fuera de la esfera de la mediación" ["pure" because they do not serve as means to ends situated outside the sphere of mediacy] (1133). Es decir, lo 'Puro' como fuera de la esfera del medio y sin un fin aparente.

Lógicamente, para el pragmático, mi respuesta no será suficiente. Buscará darme un golpe desleal diciendo que si bien pudo haber sucedido esto que comento; “El habla conquista el pensamiento, pero la escritura lo domina” (Benjamin 2014a 70). Me acusará de pecar de optimista, e idealista, y haberme extraviado del principio mismo que rige el quehacer crítico literario; quedándome entrampado, inocentemente, en palabras bienintencionadas. Tanto más, como un niño, el empirista volverá a la carga inquiriendo con un porqué de esta renuncia. En un señalamiento tal vez grosero, le diré que él ignora que la construcción de una poética de autor, desde fuera del autor, es un conjunto de observaciones y deducciones sobre la obra.

Como para el empirista, habría que consignar que *Mateluna* es una obra que se sitúa en un periodo de cambio. Ese espacio no es un espacio perfectamente delineado y acabado. Es un constructo en proceso. Los espacios de cambio son esos lugares donde “lo viejo no muere y lo nuevo no puede nacer” (Gramsci 1981 37). Como en la historia, esta suerte de *interregnos* son espacios donde conviven tanto lo viejo como lo nuevo. De esta manera entiendo que la eliminación del texto “Yo soy Guillermo Calderón [...] [E]sto que yo digo es verdad” de la versión final de la pieza es una renuncia momentánea, hasta contradictoria. No obstante, a lo anterior, la pieza no entra en conflicto con la propuesta del dramaturgo y no es necesariamente un gesto antipolítico/esteticista.⁷⁴

⁷⁴ Las contradicciones tienen un lugar central e indisimulado en el trabajo de Guillermo Calderón. Esta aseveración es particularmente visible en la última pieza que estrenó el dramaturgo y su compañía en el año 2019, *Dragón*. Recordar que el teatro de Calderón ancla sus presupuestos en las propuestas de Bertolt Brecht. Y, es Brecht quien señala: “Las representaciones del teatro burgués tienden siempre a camuflar sus contradicciones, a la simulación de la armonía, a la idealización. [Les représentations du théâtre bourgeois tendent toujours au camouflage des contradictions, à la simulation de l’harmonie, à l’idéalisation]” (2013 80). El trabajo en el cual se enmarca este texto no pasa revista a *Dragón*, el corte final cronológico de estos ensayos es *B*, de 2018. Habría que agregar en este punto no solamente lo anterior; sino una salvedad mayor: El constructo de aquello que se podría llamar la repartición de lo ético en la obra de Calderón es incompleta. Dicha repartición no cerrará su círculo sino en el guion de la película *Araña* de 2019, dirigida por Andrés Wood. En el acápite VII, del ensayo: *Fábulas: La repartición axiológica de la obra de Guillermo Calderón*, se ahonda sobre esta tesis.

El texto que fue montado de *Mateluna* tiene como obertura una muy bonita y sentida interpretación de la canción: “La era está pariendo un corazón” del trovador cubano Silvio Rodríguez por parte de Ximena Sánchez. Entiendo que en este gesto existe un desplazamiento que, en principio, no contradice de ninguna manera la intencionalidad que animaba al texto “Yo soy Guillermo Calderón”. En ningún momento considero que al obliterar este ‘Yo’ enunciado de manera tan manifiesta, la pieza se aleja de la intimidad calderoniana. Calderón, como Benjamin, es capaz de narrar historias profundamente íntimas y personales sin enunciar ‘Yo’⁷⁵. El desplazamiento se da, no solo en el enunciado; se da también en el enfoque que el dramaturgo le da a la pieza⁷⁶.

Y aquí se hace presente la segunda instancia que la pieza invita a repensar. Si bien la obertura de *Mateluna* tacha un Yo; este se desplaza en un objeto estético, se disgrega y se

⁷⁵ Escribió Walter Benjamin en un pequeño fragmento titulado *Tercera Persona*: “Si escribo en un mejor alemán que la mayoría de los escritores de mi generación, tengo que agradecerlo a la observancia desde hace 20 años de una única regla que reza así: Nunca utilizar la palabra ‘yo’ salvo en las cartas” (2017 19). Como lo leo, este gesto encuentra su actualización en la obra de Calderón. Más allá de obliterar la enunciación del Yo, ambas escrituras son íntimas y personales. En la obra de Guillermo Calderón existe esto que desde Benjamin se denomina *La dialéctica de la Cercanía-Lejanía*. En las piezas del dramaturgo este principio se muestra como una dialéctica entre *El adentro y el afuera*. Muchas de las obras de Calderón se dan en un interior que da cuenta de lo que sucede en el exterior de forma fragmentaria. Al respecto, el dramaturgo comentó:

Yo siempre he pensado que yo he escrito obras que son, que describen una intimidad, a veces doméstica, en relación con el contexto de afuera; que no es sólo físico, sino que es principalmente político. Esa tensión, me gusta porque es dramática pero también retrata, de alguna forma, mi experiencia creciendo en dictadura que es como la domesticidad en el contexto político, cómo interactúan, cuál es esa tensión. Siempre me ha gustado seguir eso, consciente de que muchas veces puede ser fórmula; pero está bien. Por ejemplo, cuando escribo *Villa*, el exterior no tiene tanta importancia, el contexto; sino que justamente existen un poco en un vacío. Entonces ese contexto político está a veces más formado y menos formado. (Calderón entrevistado por Opazo y Benítez)

Este punto me parece interesante. Si bien el ‘Yo’ enunciado en un texto es gesto político libre de ambigüedades –piénsese por ejemplo en la obra de Walt Whitman—, el desplazamiento de este o presencia mediada, no es necesariamente una ejecución esteticista puritana –teológica, siguiendo a Benjamin—. El ‘Yo’ –tanto en Benjamin como en Calderón— se reconfiguraría con el sujeto tácito y con la fabulación a través de la experiencia de quien narra. Adicionalmente, el idioma español le permite a Calderón el uso de Sujetos tácitos de forma más distendida. El español –a diferencia del alemán o del francés donde el sujeto de la oración tiene que ser forzosamente enunciado—, tiene más proximidad a diluir el ‘Yo’ en la opción más general, un *Nosotros*.

⁷⁶ Sobre lo que denomino ‘Función fabulista’, apoyándome en el sentido unívoco que le da Brecht al término *Fabula*, siguiendo a su vez lo planteado por Aristóteles en el libro primero de la *Poética*, me he explayado en mi tesis para optar por el grado de Magíster en Letras mención Literatura. Para ampliar en aquello que denomino *Función Fabulista*, cfr: “Anti-antología de gritos y silencios teatrales” página 65 en adelante.

complejiza. Para encontrar el Yo que Calderón reemplazó, se hace necesario revisar el contenido del objeto que reemplazó el diálogo. La voz que se manifiesta en la letra de la canción, dice: “Debo dejar la casa y el sillón. / La madre vive hasta que muere el sol, / y hay que quemar el cielo/ si es preciso, por vivir. / Por cualquier hombre del mundo, / por cualquier casa.” (150). La voz es clara: el despertar de una consciencia se manifiesta en el imperativo: “debo dejar la casa y el sillón”. Apartarse de su propia enajenación de Mundo. “Quemar el cielo”, es menester incomodar, salirse de las propias pretensiones estéticas y de las formas canonizadas para luchar en pos de lo que el sujeto considera correcto. Y finalmente anuncia la misma pieza a la que antecede: es menester luchar “por cualquier hombre del mundo”, tanto más si es un amigo.

La canción de Silvio Rodríguez le sirve a Calderón para mapear, más allá de la simple declaración de intenciones, su propio camino hacia la refundación de su poética. Sí, Guillermo Calderón está en su obra, y ciertamente busca la verdad. Pero, de lo que se trata, de *Mateluna* en adelante, no es el tránsito por caminos ya trillados. Para Calderón, *Mateluna* es la pieza de la definición: el arte deja de ser una teología y deviene una filosofía de la praxis en plenitud. El dramaturgo se reacomoda: en vez de sumergirse nuevamente en el lenguaje en búsqueda de formas que le permitiesen expresar su verdad; el dramaturgo va en búsqueda de un lenguaje nuevo, más libre de las formas estéticas convencionales. Así, en el ejercicio mismo de su teatro, Calderón abandona la cárcel ciega hacia su nuevo lenguaje.

Mateluna, es un parteaguas en la obra de Guillermo Calderón. La experiencia que construye ambos espacio es la misma; la sensibilidad igualmente. Cambian las aproximaciones, las temáticas y el trabajo con el lenguaje. La poética que aproximó del dramaturgo quiere dar cuenta de la madurez de esta obra y de su periplo.

La New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, en su entrada poética señala cuanto sigue:

El término “poética” ha sido utilizado en el Occidente en distintos sentidos. En décadas recientes, este término se ha aplicado a casi todas las actividades humanas; por lo que a menudo parece significar poco más que “teoría” (q.v.). Este uso, aunque es el más general, es el menos útil. Aplicado al trabajo de los autores, como por ejemplo en “La poética de Dostoievski”, significa algo así como “principios implícitos” [...] Más estrictamente, el término se ha usado para denotar: “teoría de lit.”, es decir, “teoría del discurso literario”: este uso es más productivo porque permanece enmarcado dentro de la teoría del discurso (verbal) y retiene específicamente el concepto de literario⁷⁷. (929-930)

El desarrollo de la entrada *poética* remite a la entrada *reglas*. En ese espacio se consigna cuanto sigue:

La presunción de que la creación poética se lleva a cabo dentro del marco de un conjunto de principios o procedimientos, si son precisos y sistemáticos (incluso si no son conscientes por parte del poeta), necesariamente implica que tales principios deberían ser capaces de ser descubiertos posteriormente y articulados. Los problemas en disputa son simplemente cuán específicos son los procedimientos y, por lo tanto, cómo debiera ser su articulación⁷⁸. (1100)

En esta cita se aprecia un concepto más interesante de poética y menos vago que el que la enciclopedia entrega en la entrada misma del concepto. Se señala en el fragmento:

“Marco de un conjunto de principios o procedimientos” (1100) que en mi entendimiento no es sino lo que se denomina principios implícitos de una obra.

⁷⁷ En el original: The term “p.” has been used in the West in several senses. In recent decades it has been applied to almost every human activity, so that often it seems to mean little more than “theory” (q.v.); such usage is the most general and least useful. Applied to the works of authors, as in “the p. of Dostoevski.,” it means something like “implicit principles”; [...] More narrowly, the term has been used to denote: “theory of lit.,” i.e. “theory of literary discourse”: this usage is more productive because it remains framed within theory of (verbal) discourse and it specifically retains the concept of the literary. I.e. the distinction between literary and nonliterary. 929-930

⁷⁸ En el original: The presumption that poetic making is carried on within the framework of a set of principles or procedures, if they be precise and systematic (even if not conscious on the part of the poet), necessarily entails that such principles should be capable of being subsequently discovered and articulated. The issues in dispute are simply how specific the procedures and hence their articulation can be. (1100).

El diccionario etimológico de Corominas no posee una entrada particular para ‘Poética’. Antes bien contempla el término como el derivado de ‘Poeta’; término que se señala como “‘autor literario, ‘hacedor, creador’, derivado de *poiédō* ‘yo hago’” (Corominas 465). La poética, vista desde su radical etimológico, es tenida entonces como la aplicación es la descripción del artesanato que interviene en una creación. La poética, busca dar cuenta de las decisiones que toma el creador, hacedor (poeta) para arribar a la artesanía que muestra.

Entonces, cuando el término poética se utiliza en relación a un autor, considero que lo que se está señalando es ese conjunto de principios y procedimientos que este aplica a su obra. Lo anterior, convive con las prescripciones externas, propias de su espacio, tiempo y forma artística. Entiendo que la poética es el balance entre un adentro del autor y un Afuera habitado por la teoría de su tiempo. De tal manera, se podría entender que en este ensayo Poética es un símil a lo que Roland Barthes denominó Escritura: “Escritura es una función. Es la relación entre la creación y la sociedad, el lenguaje literario transformado por su destino social”. (22)

Segundo momento

Retomando una reflexión sobre la idea de “pureza” se puede decir que: ‘Lo puro no es dado ni como medio ni como existencia’. Esto, en tanto que esta categoría no habita la esfera de los medios⁷⁹ Lo puro para el humano, es solo contemplable en el espacio

⁷⁹ Ningún sistema de pensamiento puede colocar la pureza en el espacio de los medios, en el espacio del Mundo y/o en relación con el hombre. Filosóficamente este gesto irresponsable generaría una aporía sistemática que terminaría aplastando toda racionalidad. Y con la racionalidad ida, el Ser Humano devendría en la más salvaje bestia, ruborizando a la propia naturaleza de su creación. Todo esto es fácilmente comprobable si se toma como ejemplo cualquier discurso de odio que se funda en el desplazamiento de la pureza como idea a característica de un grupo determinado; produciéndose así el racismo, la xenofobia, la homofobia, la lesbofobia, la transfobia, el clasismo.

metafísico. Lo primero que se desprende de esto es que todo lo que no sea fin, apenas medio, es espurio. Y es esta consecuencia directa la que me interesa. Si la idea de lo espurio, mundano —como contrapunto de *L'art pour l'art*— se pone en juego en la reflexión —sea cual fuere: histórica, filosófica, poética— decanta necesariamente en el entendimiento de que nada de lo dado es tal. Dicho de otra manera: la coexistencia, la influencia, la contradicción son la única constante en cualquier fenómeno observado. De tal manera resulta comprensible, por ejemplo, la convivencia de aspectos feudales allende la barrera de la revolución burguesa en Francia, en 1789.

Este mismo fenómeno es observable en el arte. Diáfano resulta en el caso de la poética que propone Bertolt Brecht. Hasta el hartazgo se ha reivindicado —tanto el dramaturgo como seguidores y detractores— la ruptura con la prescripción poética aristotélica. Sin embargo, es el mismo Brecht quien escribe:

A nosotros nos parece del máximo interés social lo que Aristóteles impone como objetivo a la tragedia: la catarsis, la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que provocan el espanto y la compasión [...] En tanto que Aristóteles (en el cuarto capítulo de la *Poética*) habla en términos generales sobre el gusto por la representación imitativa y aduce el aprendizaje como su origen, estamos de acuerdo con él. (2013 19).

Brecht es dialéctico. En sus textos —allende el citado—⁸⁰ se puede apreciar que no renuncia de manera taxativa a la propuesta aristotélica; antes bien inserta en el núcleo de su

⁸⁰ En el texto *Kleines Organon für das theater*, la reflexión de Brecht también comienza por dar cuenta del teatro y lo hace precisamente reflexionando desde Aristóteles; sin encontrarse en polémicas, repasa los principios aristotélicos, Así señala:

“La catarsis de Aristóteles, purificación por el miedo y la piedad, o del miedo y la piedad; es una purga que no solamente está organizada de manera placentera; sino que lo está, expresamente para otorgar placer. Reclamarle más al teatro es concederle más, es proponerle un objetivo inferior al que le es propio (2013 15, 2002 181).

[Et cette catarsis d'Aristote, purification par la crainte et la pitié, ou de la crainte et de la pitié, est une purgation qui n'était pas seulement organisée de manière plaisante, mais très expressément pour donner du plaisir. En réclamant davantage du théâtre ou en lui accordant davantage, on ne fait que viser soi-même trop bas (2013 15)

dramaturgia razones aristotélicas para generar una nueva construcción, que en su devenir va quebrando la forma y no las esencias con la prescripción.

En tanto Brecht funge como una viga estructural del edificio teatral del siglo XX es dado pensar que, en sus acólitos más avezados, este gesto de descentramiento de lo canónico y su posterior refuncionalización, estará presente. Teniendo en cuenta lo anterior y mirando la división y oposición del ‘drama’ –como experiencia teatral más tradicional(ista)— y el ‘performance’ –en tanto ruptura con la tradición—. Erika Fischer-Lichte escribe: “El teatro refleja su propia performatividad [Theatre reflects on its own performativity]”. (2014 21), zanjando de tal manera un problema que está latente en el horizonte del teatro contemporáneo.

Contra las apreciaciones que plantean un divorcio insalvable entre Teatro y Performance, Fischer-Lichte plantea esta concatenación-contención de una en otra disciplina. La sistematicidad –y la lógica desplegada— en el planteamiento de Fischer-Lichte lo hacen más responsable. Por lo anterior es que me pliego a su propuesta. Sí, el teatro contiene su propia performatividad. Lo que decanta, así mismo, en el entendido de que esta forma –el performance— genere un fenómeno más complejo a la apariencia de un ‘incidente’. El performance, desnudo de todas sus elementos retóricos, es una forma social de la historia política, como el teatro. Se instala en la esfera de los medios y retorna peregrinamente al espacio de influencia del teatro.

And the catharsis of which Aristotle writes –cleansing by fear and pity, or from fear and pity— is a purification which is performed not only in a pleasurable way, but precisely for the purpose of pleasure. To ask or to accept more of the theatre is to set one’s own mark too low. (2002 181)]

Esta propuesta brechtina resulta interesante ahí donde el autor enmarca su noción de Teatro en Aristóteles. Nota: debido a la contingencia de la CoVid 19 no puedo acceder a la biblioteca de la universidad y al texto original en alemán. Como bien apuntaba en otros ensayos, la traducción es una tragedia –y en el caso de los textos de Brecht son muy disimiles—, por lo que en busca de un texto más fiel al original utilizo las traducciones que tengo disponible en mi biblioteca.

En el entendido de que el Performance es un fenómeno que traspasa la barrera de la experiencia estética en tanto autonomía, es dado precisar que éste también opere como una categoría referencial en lo antropológico, sociológico, filosófico y/o político. Dicho de otra manera esa impostación numérica del performance es desplegable fuera del teatro. Cabría pensar que el performance, en la contemporaneidad, es una opción válida para hablar del teatro afuera del edificio un teatro más allá del evento teatral. Nos encontramos, al fin y al cabo, con un ejercicio donde lo privado de la sala –y ecuménico— se despliega al espacio público de la comunidad.

Un ejemplo de lo anteriormente señalado es lo que sucedía en cada una de las funciones que se montaron de *Mateluna* aquí en Santiago. Al finalizar las funciones, afuera de la sala, tanto en el teatro UC de Plaza Ñuñoa, o la Sala Camilo Henríquez y/o el Aula Magna de la Facultad de Derecho de la Universidad de Chile, el grupo activista por la Inocencia de Jorge Mateluna, recababa firmas y apoyo, con pancartas, fotomurales, etc. Ahí se estaba performativizando una necesidad y extendiendo el teatro. Era la misma obra y por fin se hacía visible aquella característica que Benjamin le atribuye al teatro épico de Brecht: el escenario deja de ser un espacio mágico y se convierte en un podio de denuncia: “El escenario todavía está elevado, pero ya no se eleva desde una profundidad inconmensurable; Se ha convertido en un podio [Noch liegt die Bühne erhöht, steigt aber nicht mehr aus einer unermeßlichen Tiefe auf; sie ist Podium geworden] (1977 519).⁸¹

⁸¹ El texto *Was ist die epische theater* de Walter Benjamin tiene dos versiones conocidas. La cita que aquí consigno, pertenece al ordenamiento dado al texto en el primer borrador, que lleva por subtítulo *Eine Studie zu Brecht*. Esta idea aparece igualmente en el segundo texto, que es la versión más conocida pues es la que aparece en la compilación realizada por Hannah Arendt titulada *Iluminations. Essays and reflections*, publicada originalmente en inglés en 1968. Como señalaba, en el segundo texto aparece la idea, pero al final del texto. Así mismo, Benjamin omite la parte donde plantea el escenario y el foso como espacios mágicos.

Me interesa el performance porque entiendo que la segunda etapa de la poética calderoniana, la que es anunciada en *Escuela* (2013) y arriba plenamente con *Mateluna* (2016), está signada por procedimientos performativos. El componente antidramático de la obra de Calderón es esto precisamente. No se puede plantear que existe un total abandono en cuanto a presupuestos operativos de la primera etapa de la obra de Calderón⁸². Así, el arco general que describe el monólogo del personaje Masha en la pieza *Neva*, se mantiene vigente; pero, se le adicionan más procedimientos re-presentacionales. Ese núcleo que demanda un posicionamiento, y despliegue de las opciones del teatro, se enriquece de la única manera que le es posible crecer: adiciona la expresividad del performance, como procedimientos técnicos y no estrictamente como trasfondo filosófico-ideológico. De tal manera que, la segunda etapa de la poética calderoniana se complejiza operando en simultáneo en dos planos: el del performance y la tragedia moderna.

⁸² Entiendo que Calderón traza constelaciones con fragmentos –las tres instancias que planteo de su obra son esto, constelaciones— y no pliega a una historia en tanto esta es tenida como sinonimia de narrativización, linealidad. Soledad Lagos escribe que: “Calderón adscribe más bien a la premisa benjaminiana de la Historia como un continuo, una eterna serie o sucesión de catástrofes” (14). Entiendo que en la obra calderoniana hay una voluntad diferente. En principio: no busca aproximarse al entendimiento de catástrofe y sí al entendimiento de que los hechos que podrían denominarse ‘históricos’ son tragedias. La tragedia tiene continuidad, la catástrofe no. Asimismo, no veo una voluntad de constatación –historicidad en el sentido que lo despliega Benjamin (2014c 95)— en la obra de Calderón. El gesto del dramaturgo es una búsqueda –por ello, plantear que su poética es un periplo resulta una consecuencia lógica— del espacio que habría de entenderse como el de la Salvación, revolución (Benjamin 2014C 35; Kaulen 1057-1122). Benjamin entiende que las revoluciones hacen saltar el *continuum* de la historia (2014c 74). Ese salto es únicamente posible en la fisura que deviene en la imagen dialéctica y de ahí hacia la revolución, revolución y salvación dado el pensamiento místico-religioso, son sinónimos en Benjamin. El rol que juega la cita, en esta instancia, es fundamental. En el cuerpo de desarrollo volveré más tarde sobre la importancia que adquiere la cita en la segunda etapa de la poética calderoniana. Al punto al que quiero arribar es que más allá de un teatro ‘histórico’, el teatro de Calderón es un teatro de Shock, un teatro que retoma el shock como principio poético. EL shock se encuentra en la antípoda del fenómeno esteticista, donde el primero es válido para la ruptura del aletargamiento que sostiene la continuidad del discurso histórico del opresor, y el segundo anestesia –he ahí su paradoja: una estética anestésica (Buck-Morss)—. El shock distancia y puede romper ese discurso esteticista que con Barthes podríamos llamar el catalizador de la conversión de la pseudofisis en fisis y que con Haraway denominaríamos el trabajo de productivismo artefactual. Las constelaciones que traza la obra de Calderón existen en un mismo plano. Y se influncian recíprocamente.

Antes de continuar me es menester hacer un paréntesis para dar cuenta de mi planteamiento heurístico para aproximarme a la obra. Planteé en otro ensayo que lo que denomino ‘obra mayor’ de Guillermo Calderón podía categorizarse en relación a la predominancia de uno de tres elementos: estética, ética y política. Esta partición se inscribe, así mismo, en otra más general. Esta división general que refiero es la ya mencionada “momentos de su poética”, donde lo que se modifica es la forma final del montaje y no así la predominancia de un elemento determinante en la obra.

De tal manera, el siguiente gráfico debería de dar cuenta de este planteamiento:

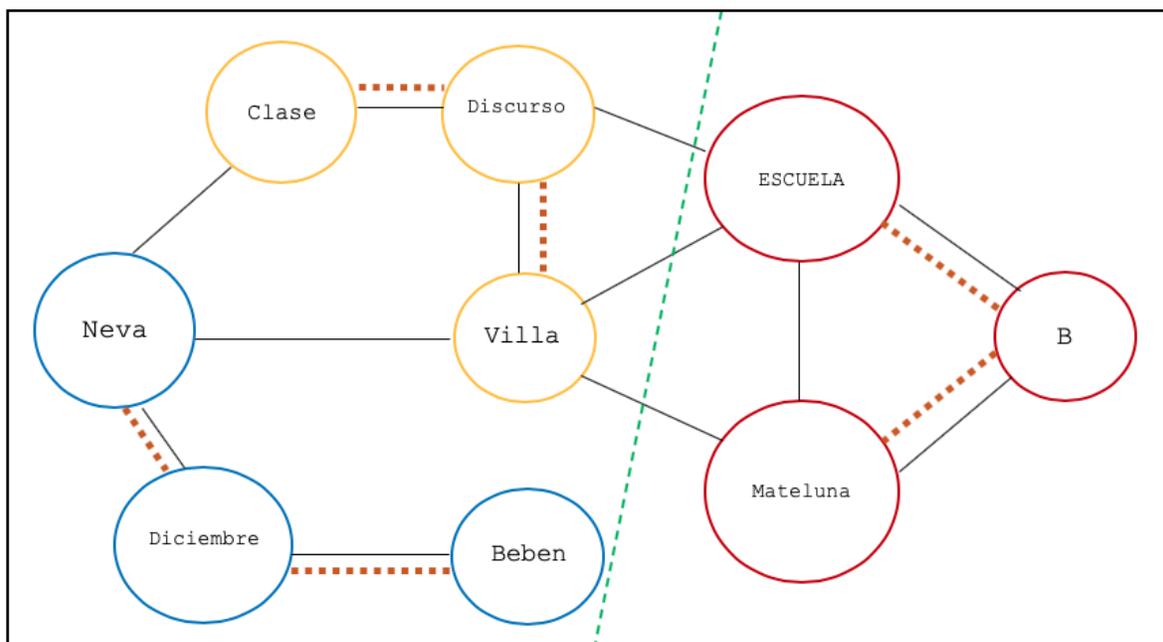


Ilustración 1. Piezas de Guillermo Calderón, desplegadas como constelación de obra

las piezas que considero se cimientan predominantemente en el elemento estético. Los círculos delineados en color amarillo, entiendo son piezas en las que el elemento que más resalta es la pregunta ética. Las piezas representadas por la circunvalación roja son piezas cuya centralidad la ocupa aquello político, la búsqueda política.

Ninguna de las líneas que aparecen en el gráfico son azarosas. Las líneas punteadas de color naranja establecen las constelaciones éticas, estéticas y políticas. En cuanto a las líneas negras, apuntan a dar cuenta de una continuidad temática. Es decir, siguiendo la línea negra desde *Neva* se puede ver que hay dos vertientes: La primera, en la parte baja del gráfico, la continuidad se establece por una temática más cercana con la ficción, concluyendo en *Beben*. En la parte superior del gráfico, la línea negra continua por un periplo donde el dramaturgo pone en juego una temática más relacionada con preguntas en el espacio de lo político. Ciertamente ficciones, pero la interpelación a la ‘realidad’ se da en forma más directa. La fábula en estas piezas es antes bien telúrica.

La pieza *Villa* se conecta tanto con *Escuela* como con *Mateluna*. La razón detrás de esto es que la problemática sobre la manera de hacer memoria y el militante que quedó fuera debajo del piso oficial están presentes en las tres piezas. En última instancia, *Escuela* y *Mateluna* se conectan con *B*⁸³. El gráfico está cortado por una línea de guiones verde. Esta división da cuenta de los momentos de la poética de Calderón en su obra mayor. Así, del lado izquierdo de la línea quedan consignadas las obras donde el trabajo de creación se da en una puesta en escena más tradicional, con una construcción sobre una noción de tragedia moderna. Del lado derecho de la línea verde están las piezas donde la técnica predominante es la performativa.

⁸³ Es interesante que en el juego de citas apócrifas que se despliega en *Mateluna*, un fragmento de *B* es puesto en escena. Esto último llama la atención pues da cuenta de una ausencia de cronologías en el trabajo creativo de Calderón.

La emergencia del performance

La idea de performance que ingresa a la obra calderoniana no es un volcamiento directo del concepto a la escena. Insisto no oblitera el periplo operante trágico-moderno. Es una noción bastante más complejizada, una sedimentación. Por un lado, se puede señalar que es efectivamente una provocación, acto político por antonomasia, una acción investida en la anti-institucionalidad, anti-elitista y anti-consumista (Taylor 8). Pero, en Calderón el performance no es una rabieta, una erupción, carente de una reflexión y posicionamiento ideológico, como concluye la cita de Diana Taylor. Esta es la razón que me compele a plantear que no se instala como reemplazo de nociones concebidas y dispositivos ya estructurados y presentes en la obra calderoniana. De la tragedia moderna he tratado ya en un ensayo diferente a este; por lo que me enfocaré en la noción de performance aquí.

Erika Fischer-Lichte propone la siguiente reflexión como concepto de Performance. Se denomina de tal manera:

[A] cualquier evento en el cual todos los participantes se encuentran a sí mismos en el mismo lugar al mismo tiempo, tomando parte en un set de actividades circunscriptas. Los participantes pueden ser actores o espectadores, y el rol de esos actores o espectadores puede intercambiarse. De tal manera, la misma persona puede llenar la parte de un actor por un periodo de tiempo, y, luego volcarse al de observador. El performance es creado de la interacción de los participantes” (2014 18)⁸⁴

En otro punto, a lo anterior, agrega Fischer-Lichte: “Un performance es siempre un proceso social fundado en reglas específicas. Presenciar un performance implica un nivel de consentimiento con lo performatizado. [A performance is always a social process

⁸⁴ En el original: “As any event in which all the participants find themselves in the same place at the same time, partaking in a circumscribed set of activities. The participants can be actors or spectators, and the role of these actors and spectators may switch, so that the same person could fulfill the part of an actor for a given period of time, and then turn into an observer. The performance is created out of the interactions of participants” (Fischer-Lichte 2014 18)

grounded in specific rules. Being present in a performance implies a level of consent with the performance]” (2014 22). La compleción que introduce Fischer-Lichte a la idea de performance da cuenta de la expansión del arte dramático y del desvencijado de la escena elevada. La tragedia moderna vitaliza el proscenio; el performance lo extiende. El performance busca generar un texto que haga retornar el lenguaje al mundo.

Tomar consciencia de una representación, como es el caso de lo señalado: estar de acuerdo con lo performatizado, es una opción únicamente posible en tanto se dé en un espacio democrático. A la *ekkleisia* calderoniana se le pide un nivel de consciencia crítica para mirar el abismo. Es correcto considerar que en las piezas de Calderón sea imposible un intercambio entre actantes y público. Lo anterior porque hay un texto; pero, este texto está pensado en su relación con la *Identificación* y con el presupuesto de que:

Las artes teatrales se hallan ante una nueva forma de transmisión de la obra de arte al espectador. Tienen que renunciar a su monopolio de dirigir sin réplica u sin crítica al espectador, y plantear representaciones de la convivencia social de los hombres que permitan al espectador una actitud crítica, incluso de desacuerdo, tanto hacia los procesos representados, como hacia la misma representación (Brecht 2015 24)

La nueva forma de transmisión es el performance, en su calidad de arte-técnica escénica, no como constructo conceptual.

Señalaba que, en la implicancia performativa de esta segunda etapa de Calderón, existe una sedimentación del concepto y no precisamente una aplicación directa, una puesta en práctica del concepto. Fischer-Lichte plantea:

Un concepto siempre apunta a la generalización basada en un repertorio de fenómenos o ideas individuales. Los conceptos son siempre abstractos. Hacen

comprensible los objetos a los que refieren. Para hacerlo, deben estar claramente definidos (2014 100)⁸⁵

Entiendo que cualquier generalización, contiene en sí misma su discordancia. El concepto solo en determinado momento arriba a una plena identificación con el objeto. No por ello, deja de ser concepto y así mismo, el objeto no deja de ser tal por no estar completamente contenido en el concepto. Apunto esto, porque efectivamente Fischer-Lichte ofrece un concepto de performance y su caracterización; pero estos puntos no se dan de manera cabal en la obra calderoniana.

Los dispositivos que Fischer-Lichte plantea para el performance son:

- Medialidad [mediality⁸⁶]: Refiere a la condición específica de transmisión del performance que necesita la presencia –y el cuerpo- de los actores y el público en simultáneo.
- Materialidad [materiality]. Transitividad. El performance no genera un producto, en el proceso se genera a sí mismo, pero es efímero.
- Semioticidad [semioticity]: Todo lo puesto en un performance actúa generando un signo. Dicho de otra manera, el cómo el sentido es creado a partir del signo generado en el performance.
- Esteticidad [aestheticity]: El performance genera una experiencia estética particular.

(Fischer-Lichte 2014 18-22)

En otro ensayo había propuesto la reflexión de que el performance es: “Lo que está- siendo sin Ser”. Este axioma no se exime, ni conflictúa, de/con la propuesta de Fischer-

⁸⁵ En el original: “A concept always aim at generalization based on a collection of individual phenomena or ideas. Concepts are always abstracts. They make the objects to which they refer comprehensible. In order to do so, they have to be clearly defined” (Fischer-Lichte 2014 100)

⁸⁶ Las traducciones de los términos son aproximaciones heurísticas. No se recomienda la adopción como referencia fuera de este trabajo.

Lichte, señalado en párrafos anteriores. El procedimiento para arribar a esta noción-constructo operativo, implica la conjugación de elementos de la filosofía —“Estar-Siendo”— es una dialéctica y “Ser” es una referencia al objeto de la ontología—. Esta complejidad que desarrollo contempla, así mismo, la propuesta de Judith Butler, Diana Taylor, Werner Hamacher y Erika Fischer-Lichte entre otros. Apunta, esencialmente, a que el performance no es un *dado*, y antes bien se genera en su propio movimiento. Con Hamacher guarda relación ahí donde considera que existe un espacio anterior al Performance: el *afformance*, instancia inaprensible y violenta. Acepto, así mismo, la premisa de que todo performance es un gesto político (Taylor); pero que en ningún momento es antojadizo, caprichoso y/o aislado. Por otro lado, me pliego completamente a los dispositivos que propone Fischer-Lichte. Y, huelga decir que, al considerar el performance como un vacío ontológico, me pliego a la propuesta de Butler.

Sobre el supuesto aceptado de que la segunda instancia de la poética calderoniana incorpora componentes de transmisibilidad del performance, cabría lógicamente identificar estos y dar cuenta del rol que, estimo, desempeña en la construcción de obra. Cabe señalar que el despliegue de estos elementos no es un despliegue que se dé en forma jerárquica. Ahora bien, tampoco existe una racionalidad que le otorgue ‘cuotas’ igualitarias de participación a cada componente. La aceptación de estos presupuestos implicaría una contradicción. Como lo entiendo, los elementos de creación y articulación de/en Calderón coexisten de manera constelacional y no como formularios de alquimista. Es decir, en tanto constelación, alguna estrella brilla más que otra; pero es posible pensar la constelación solamente teniendo en cuenta todos sus componentes.

La semioticidad es una característica intrínseca del performance. Su complejidad radica en que está ligada al destino de la obra. Dicho de otra manera, cualquier obra carente de

semioticidad es un fracaso irreductible, quedando fuera del espacio del arte. Como consecuencia del fracaso de la voluntad semiótica, el objeto estético devendría entonces en mercancía cultural. Un vacío que es llenado con interpretaciones arbitrarias ante la ausencia de signos que concretarían un mosaico-lenguaje⁸⁷. En el teatro, en la configuración del fenómeno teatral actual, la experimentación y el abandono progresivo del texto — dramático—, se aproximan peligrosamente a los signos mudos.

La voluntad semiótica, espacio lógico anterior a la semioticidad, es en sí una búsqueda. Este despliegue se da en concordancia con la radicalidad política del performance. Lo anterior se concatena con la necesidad de desmarcase de los elementos retóricos⁸⁸ tradicionales del teatro. El performance busca generar signos porque es la única manera en que podrá configurar un texto, y en consecuencia su propio lenguaje. El lenguaje dramático naturalista es incapaz ya de dar cuenta del estado de las cosas. La mimesis no es capaz de configurar su propia unicidad, su singularidad.

Lo revolucionario del performance es precisamente la respuesta que intenta generar en el lenguaje desde lo concreto y colectivo. A la dicotomía wittgesteiniana entre Lenguaje/Mundo —donde Mundo es un espacio metafísico—, pareciera ser que el performance busca generar un puente que reinstaure al lenguaje al mundo. Ahí reside su

⁸⁷ Un ejemplo de esto que señalo puede ser encontrado en la intervención fallida que fue realizada por un grupo de personas en Plaza de la Dignidad. Se trató en aquel entonces de desplegar telas blancas con la inscripción 'Paz' sobre el monumento del General Baquedano. Ciertamente que esta 'intervención' estaba investida de una violencia como el performance —una violencia a nivel epistémica ahí donde la única intención legible es yuxtaponer el 'arte' sobre la historia y borrar en tiempo presente de la memoria las atrocidades cometidas por el terrorismo de estado. Ahora bien, el gesto no cuajó como arte básicamente porque carecía de toda semioticidad. Ni siquiera la inscripción —no conformaba un texto— 'Paz' pudo salvar el gesto para el arte. Esta intervención ni siquiera califica como una mercancía cultural; es tan solo un error que no sobrevivió ni tan siquiera su propia materialidad. Para ver un registro audiovisual de la fallida intervención: <https://www.emol.com/noticias/Nacional/2019/11/15/967328/video-lienzo-paz-Plaza-Italia.html>

⁸⁸ Para Barthes los 'elementos retóricos' o 'elementos de connotación' son aquellos elementos desligados de su simbolismo, pueden constituir sistemas de significación secundaria que se superponen al discurso analógico. La composición, el estilo son estos elementos que existen en continuidad, que no son precisamente aislables y que en consonancia no puede constituir un signo (Sala-Sanahuja 18-19)

condición de violencia. Sí, el estado del lenguaje actual –‘histórico’ en la concepción benjaminiana— está entrampado en su propio sistema de silencios. Cuando Roland Barthes señala: “La lengua, como ejecución de todo lenguaje, no es reaccionaria ni progresista, es simplemente fascista, ya que el fascismo no consiste en impedir decir, sino en obligar decir” (2003 96) da con el problema del lenguaje histórico y artístico de este tiempo. La obligación del decir en ciertos códigos es lo que el performance –y el ejercicio performativo de Calderón buscan obliterar—.

Calderón construye un discurso que se opone de forma directa al ejercicio del poder político. En la contemporaneidad, esto no puede darse fuera del espacio que otorga la literatura. La escritura crítica, por estar inscrita en esa tradición filial del poder, no puede ser lo que era en otros tiempos de la modernidad. La paradoja de la Academia Contemporánea es precisamente esa; su propia relación con el poder le impide ser el refugio del pensamiento crítico. Es un vacío. El espacio del pensamiento crítico se desplaza a la creación artística. Barthes señala: “Hacer trampa con la lengua, hacerle trampas a la lengua. A esta fullería, a esta esquivia y magnífica engañifa que permite escuchar a la lengua fuera del poder, en el esplendor de una revolución permanente del lenguaje; por mi parte yo la llamo ‘Literatura’” (2003 97).

La generación de un lenguaje depurado de la normativa, luchar contra el poder desde su *afueridad* es lo que alimenta la creación literaria y del performance.

La manera en que se expresa la semioticidad en el teatro de Guillermo Calderón es con el paso del texto con personajes a un texto que descansa en actantes. Actantes no es lo mismo que actores. Como Terence Hawkes (89) explica en su introducción a Greimas, los actantes operan en el nivel de la función, no del personaje. Varios personajes de una narración pueden constituir un solo actante. La estructura de la narración genera sus

actantes. [...] La acción no es tanto un problema ontológico como semiótico (Haraway 156).⁸⁹

El personaje conecta con un espacio en lo ontológico. Es una búsqueda que tiene como premisa el encuentro con su propio ser. Una reconstitución del despliegue que hace el dramaturgo. El personaje se da como un objeto limitante en la búsqueda del actor. El mecanismo personaje es un nombre de la fábula que desarrolla el dramaturgo. El procedimiento entonces, la acción, es diferente en cada caso. La acción del personaje es una acción individual mediada por la ontología del sujeto representando que solo después de su propia concreción da cuenta de la intención que lo anima. Es una forma de trabajo indirecto.

El actante no es un *en sí* ni un *para sí*; antes bien constituye un signo que participa en la construcción de un Lenguaje. Es una forma de representación comunitaria que está puesta en función del ejercicio enunciativo, de la representación. El trabajo con actantes en un montaje reproduce un sentido de comunidad que la dramaturgia clásica oblitera. Su oposición revolucionaria es precisamente desmontar el individualismo pequeño burgués.⁹⁰ Al estar constituido como signo, el actante se libera de la ontología y se inserta en una búsqueda semiótica. He ahí su riqueza y su “efimeridad”. El actante, a diferencia del personaje, no puede existir en una singularidad; su despliegue es siempre en relación con otros pares.

⁸⁹ Debido a las condiciones de cuarentena actual, mucha de la bibliografía que quisiera consignar en este texto no ha podido ser rectificadada. Es por ello por lo que cito fuentes bibliográficas secundarias como este caso. Así mismo, he debido de trabajar todo el ensayo con mi biblioteca personal; por lo que he tenido que modificar citas y estructuras con lo que tengo a mano.

⁹⁰ Si bien es cierto que en *Neva* existe una estructuración más clásica de Personajes, es posible ya intuir esta oposición al individualismo del personaje. Refiero a la discordia que existe entre el personaje de Masha y el de Olga Knipper. Este último personaje, Kniper, en conjunto con Aleko, desarrollan de manera coherente la idea de un actante, la clase privilegiada, tanto del teatro como de la sociedad.

Es importante señalar también que: “Mientras el nombre apunta el lenguaje como ‘manifestación’, el ‘signo’ marca el lenguaje como ‘Instrumento’[While the ‘name’ points to language as ‘manifestation’, the ‘sign’ marks language as an ‘instrument’]” (Fischer-Lichte 1986 152). Pensar el signo y el nombre como objetos distintos —no solo gradaciones del lenguaje— no resulta arbitrario en tanto categorías que persiguen distintos objetivos. Tanto más, siguiendo en la lógica comparativa propuesta donde Personaje es Nombre y el Actante Signo cabría zanjar entonces que, en relación al lenguaje, el Personaje es una Manifestación y el Actante lo instrumentaliza.

Como Manifestación del lenguaje el Personaje es un enunciado constativo que no quiebra la lógica de poder que subyace al Lenguaje; ese *afformance* violento que instituye la norma. El Personaje no puede decir, ni tan siquiera insinuar, nada que esté fuera del lenguaje ya codificado donde se desenvuelve. Haciéndose así partícipe del régimen establecido. Por su lado, el Actante, en tanto Signo, es un enunciado realizativo o performativo. El signo puesto en escena convoca al sujeto espectador a un armado que trasciende el proscenio. Así, siguiendo —y adaptando— la propuesta de John L. Austin, el Personaje estaría buscando una Verdad, y el Actante buscaría la organización de un lenguaje hacia la verdad⁹¹.

Con precisión quirúrgica, Hannah Arendt apunta —y sentencia— sobre el proceder poético de Brecht que:

obliga a abrir las viejas formas adaptándolas a un contenido nuevo y revolucionario, y por lo tanto no solo destruye, sino que también preserva. Con esto muestra, por el dominio que cada poeta digno de ese nombre debe, como una cuestión de artesanía, el saber manejar las formas tradicionales; pero también

⁹¹ Para ahondar en la discusión que se propone en este punto refiero a: Austin, John: “Conferencia I”. En *Cómo Hacer cosas con palabras: palabras y acciones*. Barcelona: Paidós, 1991. 43-52

contiene un elemento destructivo definido: el nuevo contenido dado a las formas tradicionales está destinado a exponer a los viejos poetas, a revelar lo que no dijeron, a desenmascarar su silencio (1948 310).⁹²

En esta reflexión, Arendt hace un planteamiento claro: el arte poético revolucionario es aquel que domina la técnica de la prescripción, pero que ejercita su propia autodeterminación al modificar la métrica con un contenido nuevo. El poeta, para Arendt desafía lo indecible, tiene que desenmascarar el silencio, el límite del poeta clásico. Así las cosas, sentencia Arendt en un ensayo posterior: “Poeta: Alguien que debe decir lo indecible, que no debe permanecer callado en ocasiones en que todos guardan silencio y por consiguiente aquel que se cuida de no hablar demasiado sobre cosas de las que todo el mundo habla” (1971 98)

La reflexión arendtiana encuentra eco en lo que después planteará Roland Barthes: “La función del poeta clásico no es la de encontrar palabras nuevas, más densas o más deslumbrantes, es la de ordenar un protocolo antiguo, perfeccionar la simetría o la concisión de una relación, llevar o reducir el pensamiento al límite exacto de un metro” (Barthes 1973 50) El creador literario contemporáneo tiene que ser capaz de, teniendo a la vista el protocolo, encontrar palabras nuevas que quiebren la simetría, el ordenamiento, la concisión no solo de la forma; sino también el quiebre con el lenguaje y la idea de lenguaje misma. He ahí lo performativo, he ahí lo revolucionario de la creación literaria contemporánea, ahí la necesidad de generar signos nuevos para un lenguaje nuevo.

⁹² En el original: “it forces open the old forms by adapting them to a new, revolutionary content, and thereby not only destroys but also preserves; it shows by its very mastery that every poet worthy of the name must, as a matter of craftsmanship, know how to handle the traditional forms; but it also contains a definite destructive element: the new content given traditional forms is meant to expose the old poets, to reveal what they did not say, to unmask their silence” (Arendt 1948 310)

Entiendo que la búsqueda de un lenguaje nuevo, que Calderón lleva adelante en la segunda etapa de su producción, responde a la necesidad del tamaño de su verdad. Lo que está siendo obliterado en el discurso oficial, no cabe en el formato dado, en el lenguaje frío y carente de emocionalidad de la burocracia histórica estatal. La forma de las piezas ficcionales anteriores a *Escuela*, podían dar cuenta de una elaboración pensada, trabajada, depurada dentro del esquema de la prescripción. La transición entre los momentos de la poética de Calderón no responde a un agotamiento de la técnica narrativa, del vaciamiento de la(s) idea(s). Se muestra la transición como una consecuencia lógica del creador literario que ha cumplido una instancia formativa.

El trabajo con la figura del actante en la obra calderoniana es presentado formalmente en la pieza *Escuela*. Esta pieza monta en escena una escuela clandestina de la resistencia a la dictadura militar. En ella, un grupo de jóvenes encapuchados se prepara política y militarmente para combatir la tiranía. En escena son seis cuerpos de actores los encargados de rotar las distintas figuras a representar que en total son, más menos, una docena. Así, se da una rotación entre un papel de instructor y otro de estudiante. Reciben instrucciones sobre el uso de armas, preparación de artefactos explosivos, filosofía política y tácticas de clandestinidad.

La manera en que se borra la idea de personaje sobre el tablado es con una remera encima del rostro. El encapuchado, podría ser incluso leído como una alegoría de la obra misma de Calderón: La reclusión –borrar el rostro— para ser libres. Si bien los actantes aparecen como cuerpos sin rostros en escena, tienen una voz definida. La herramienta de construcción, allende los cuerpos, más importante es la voz. En principio, el intercambio de

rol de los actantes —esto es cuando son instructores o estudiantes⁹³— se marca con unos lentes oscuros y con el cambio en la forma del discurso.

Sobre el papel es poco probable poder dar cuenta a cabalidad del cambio de voces que registran los actantes en escena. Lo único a lo que se puede llegar es a mostrar la forma en que en el texto residual se muestran, a través del discurso, los cambios en el discurso.

Quien me lea, tendrá que confiar en mi palabra y recepción de la escena. Todas las actuaciones en *Escuela* son actuaciones bastantes bien logradas. Ahora bien, en mi criterio personal, quien hace un cambio de voz de 180 grados, y presenta dos figuras completamente distintas es la actriz Francisca Lewin.

El rol de Lewin como instructora es ser la encargada de la enseñanza de economía política. Cito un breve fragmento:

Esta es la explotación. Aquí arriba está la clase de los que tienen el capital. La plata. Y quieren más. Siempre. ¿Cómo lo hacen? Fabrican cosas y las venden. Por ejemplo, si el capitalista, tú, quiere fabricar una muñeca, compra los materiales para hacer muñecas. Compra el trapo. La lana. Los ojitos duros. Y compra herramientas. ¿Pero quién va a operar esas herramientas? Alguien. Alguien que no tenga plata. La clase trabajadora. Por ejemplo, tú. ¿Tú tienes plata? (Calderón, *Escuela* I,2)

El texto en la página no da cuenta de los elementos retóricos que hace ingresar la actriz. Sin embargo, pese a lo anterior, el lenguaje en el que está cifrado el discurso sí es capaz de dar cuenta de un actante definido, fuerte, en plena posesión de los conocimientos que está presentando. Tanto más, se hace evidente el signo ideológico que está siendo desplegado en

⁹³ Esta rotación del actante en escena se podría bien tener como una puesta en práctica de lo que señalo, siguiendo a Fischer-Lichte, como medialidad. Es interesante pensar que *Escuela*, en principio, sería una pieza donde el público que está en butacas es relativamente innecesario. Ahora bien, el público que asistió a la obra, en su mayoría, sí se involucraba. Esto era logrado a través de canciones-himnos de la resistencia latinoamericana. Recuerdo uno de los montajes a los que asistí con particular cariño. Sucedió que, por motivos técnicos, la representación no comenzó en el horario pactado. Entonces, los actores comenzaron a entonar el *Himno de los Montoneros*. En muy bonita sincronía, todos en el público presente los acompañamos. Sobre este punto, la posibilidad de rotación entre público y actantes como característica del performance, volveré más adelante.

el discurso. Es un habla de otro tiempo irrumpiendo, con seguridad, en la pusilanimidad del *think tank* neoliberal y todas sus agencias.

En otro punto, en el rol de estudiante, la misma actante se presente como una persona carente de la seguridad con la que la instructora de Economía Política se enunciaba, cito:

...Yo escondo mi cara porque mi lucha es ilegal. Y tengo miedo de que me metan presa y me maten. Hay gente que muestra su cara porque no tiene nada que temer. Yo tengo miedo. Tengo miedo de que me apliquen el genocidio. No tengo ninguna institución que me proteja. No tengo nadie que me respete. Todos me dicen loca. ¿Por qué? Porque ellos tienen montado todo un sistema para que la gente nos vea como asesinos. Como iluminados. Como extremistas. Pero eso no es verdad. De hecho, esto de prepararnos para la guerra no es lo que nosotros somos. Ellos nos empujaron a esto. Aquí nos quieren. Encerrados. Disfrazados. Nos quieren volver locos. Nos quieren aislar. Nos quieren matar. Pero nosotros vamos a resistir.
(Calderón. *Escuela*. Act I Esc 15)

El miedo, la ira que está subyacente al discurso, es latente. Es decir, da cuenta de la realidad de los luchadores sociales en época de dictadura. Un doblez, que siempre está presente en los textos de la dramaturgia calderoniana, es la posición de la mujer⁹⁴, “todos me dicen loca”. Volviendo al ruedo, lo que me interesa es que este registro es completamente diferente al utilizado en el rol de la Instructora de Economía Política siendo la misma actante. Como señalaba en el ejercicio de enunciación es más notoria la diferencia.

De tal manera queda constatada la intervención del actante en la pieza. Ahora bien, este actante está cumpliendo con el ejercicio de establecer un signo en la función. El signo que se revela como evidente en el trabajo de la Instructora de Economía Política, es el dar cuenta no tanto del conocimiento específico que despliega el militante. Considero que el signo montado responde más a la necesidad de poner de manifiesto que la lucha política va

⁹⁴ Para ahondar en esta característica de la dramaturgia calderoniana, recomiendo revisar el fragmento titulado: “Las Medeas de Calderón” del capítulo I.

más allá de una voluntad reivindicativa y de un descontento generalizado con la situación de las cosas. La instructora se muestra como partícula de sapiencia en el discurso. El texto *Escuela* parece traspasar el límite de la constatación: ‘Estos jóvenes lucharon contra la dictadura y fueron invisibilizados’ y querer arribar a sentenciar: “Lucharon contra la dictadura y estas fueron sus motivaciones, esta es su verdad”.

Como apuntaba *Escuela* no es un texto completamente anclado en la segunda parte de la poética calderoniana. De hecho, la división que planteo es una línea bastante porosa que permite la convivencia de aspectos creativos en uno y otro espacio. Así, por ejemplo, este actante escindido que aparece en escena aún tiene un raigambre que conecta los roles. Vuelvo al caso de María, roles interpretado por Francisca Lewin. Entre el rol de instructora y el rol de estudiante. En la escena 11, plantea:

¿Yo? ¿Pero quién soy? ¿Con qué derecho yo, una estudiante pequeña burguesa, le vengo a enseñar a la clase trabajadora lo que es ser explotado? Bueno. Yo simplemente un día miré el mundo y vi una lucha, una lucha de clases. Y elegí un lado. Este. Este lado. El de los trabajadores. Y esto empezó hace siglos. Hace años iba una mujer obrera marchando. Para que la dejaran de explotar. Y vinieron los milicos y le dispararon aquí. Y la mataron en esta parte que es la parte letal.
(Calderón. *Escuela*. Act I Esc 11)

Esta ‘genealogía’ que el actante hace de sí, lo acerca a un desarrollo de personaje. Es decir, es palpable la motivación que lo lleva a la posición que está presentando en escena. Se constituye así un ‘porqué’ que atraviesa, como fantasmagoría, toda la escena. En este gesto, se puede dar con lo que señalaba como la porosidad de los dos momentos de la poética de Calderón. El signo como correlato de significado y significante: Compañera, la que lucha deviene en comunidad sin clases.

La figura del actante se muestra en su plenitud, en la siguiente pieza que realiza y monta como director Guillermo Calderón. Refiero *Mateluna*, por supuesto. En esta pieza, cada actor que está sobre el escenario realiza, cuando menos, 5 roles diferentes. Se introduce otra

compleción más: además de roles discursivos representativos, montan roles presentativos. Dicho de otra manera: Los actantes actúan de sí mismos. Y es que el formato de *Mateluna*, pone a los actantes de frente al teatro y frente a su propio artesanato. En simultáneo, son espectadores de sus roles. El lenguaje que está sugerido es también objeto de duda. *Mateluna* interroga no solo a la sociedad que condenó a Jorge Mateluna, en sus pliegues, la pieza interroga a la obra calderoniana.

Es difícil abarcar una pieza de manera acabada. Tanto más porque en la obra de Calderón existe un despliegue en el cual la obra trasciende los episodios de pieza⁹⁵. Un ejemplo de ello es que, tanto Escuela, Mateluna y B, plantean una lucha por parte de la comunidad desperdigada en el escenario, contra un Otro/Afuera que no está completamente desplegado. El antagonista no hace aparición en ninguno de los montajes⁹⁶. Es una poética fragmentaria, cuya plena corporeidad está fuera del teatro y se concretaría, como lo señalaba antes, con el guion de la película *Araña* (2019) del director chileno Andrés Wood.

Mateluna es una obra referencial porque en ella el espectador, nosotros que estamos sentados fuera del escenario, podemos ingresar al taller de Guillermo Calderón. Frente al despliegue de actantes y dramaturgo, uno no puede dejar de pensar en esas palabras de Benjamin cuando escribe: “Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación

⁹⁵ En esta segunda instancia de la poética calderoniana es más sencillo de ver la forma en que existe el concatenamiento. Lo anterior, porque por ejemplo en *Mateluna*, aparecen un video de *Escuela* y en simultáneo está siendo puesta en escena el fragmento citado. Aparece también en *Mateluna*, un fragmento de lo que después será *B* y señalo será porque *B* es cronológicamente posterior a *Mateluna*.

⁹⁶ En *Mateluna* aparece la otredad mediada por dispositivos audiovisuales, en las grabaciones que se reproducen: la ronda de reconocimiento donde es señalado Jorge Mateluna (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 5), o la declaración del policía que amaña el alegato frente al juez (Calderón. *Mateluna*. Act II Esc 18). Por otro lado, en la escena final de la pieza *B*, los actantes José Miguel y Carmen se revelan como policías encubiertos (Calderón 2017 61-68) pero el carácter de lo representado no se modifica de manera radical.

profunda. Pero los hárapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos” [N 1 a, 8] (2016 462)

La noción de ‘Montaje’ es rastreable en la propuesta de Brecht. Tanto más, el interés de Benjamin en Brecht como artista es deudo en no menor medida por esta razón. El montaje de Brecht como principio, es descrito por Benjamin como la interrupción, shock que modifica la percepción en el teatro épico (Benjamin 2018 140-141).

En concordancia con esto es que puedo afirmar que en *Mateluna*, se revela el montaje y la interrupción como técnicas privilegiadas. Ahora bien, si es cierto que el método es marcadamente brechtiano, la puesta en práctica es antes bien benjaminiana. Esto último, en el sentido que el fragmento citado revela: mostrar. Lo mismo es dado a entender en la pieza cuando Francisca Lewin plantea: “Para tratar de pensar, de entender, lo que nos pasaba con todo esto – decidimos hacer una obra de teatro inspirada en Jorge [*Mateluna*]” (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 6) Aquí se revela el mismo gesto que plantea Benjamin, un despliegue de retazos, harapos, citas apócrifas que buscan dar en última instancia un entendimiento.

Teniendo en cuenta la multiplicidad de materialidades que apunta Benjamin en el montaje, se puede entender la atomización del actante en escena. La tarea del signo en la obra calderoniana es construir un lenguaje de verdad, sí; pero ese lenguaje es una búsqueda comunitaria que no precisamente tiene una razón única. El Yo que señalaba como partícula irreductiblemente política en el lenguaje estético, se fragmenta para que cada rol lo pueda enunciar: de tal manera se constituye una idea de Nosotros. Haciendo una matemática improvisada: si en la pieza *Mateluna* están en escena 6 actantes que representan 5 roles y se suma la intervención de la asistente de producción, se tiene entonces que hay 31 formas representadas en el proscenio.

Para graficar lo anterior tomaré citas de *Mateluna*. Como bien señalaba en el mismo ejercicio para *Escuela*, es complejo ver las gradaciones que existen en el mero texto. Sobre el papel se pierde el ejercicio actoral, los cambios de voces, las inflexiones del cuerpo. Después de la interpretación de ‘La era está pariendo un corazón’, aparece encapuchada la actriz Francisca Lewin y se enuncia como tal; como componente de una compañía teatral:

En el año 2013 estrenábamos la obra ESCUELA (*sic*)/ Esta obra mostraba cómo eran las escuelas clandestinas de guerrilla urbana en Chile/durante los años ochenta./ Lo que queríamos era darle visibilidad a los miles de jóvenes que se prepararon para luchar con todos los medios en contra de la dictadura. Jóvenes que fueron borrados por la historia oficial./ Para crear la obra invitamos a nuestros ensayos a personas que lucharon activamente/ durante esa época./ Una de esas personas fue Jorge Mateluna./ Un hombre de 39 años que participó en las escuelas de guerrilla que queríamos/ discutir en nuestra obra./ Él vino a un ensayo y nos contó su experiencia./ Nosotros tomamos su historia y la incorporamos a la obra. (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 2)

El quiebre de la cuarta pared en el teatro actual no es de ningún modo una novedad; acaso, es ya un requisito. Lo interesante de esta introducción es que desde el gesto de presentación que hace la actante, se prefigura toda la obra: la búsqueda que la anima, la contradicción de la cual surge. Aparece diáfana el derrotero a seguir en toda la pieza. Este rol de presentadora/interlocutora, lo ejercerá fuera Francisca Lewin a lo largo de la pieza. P.e. en el Acto I, Escena 6, Acto I, Escena 9, Acto I, Escena 16. El rol, igualmente se intercala, no es estático. De tal manera funge como ‘presentadora’ Andrea Giadach y/o María Paz González.

En la cita apócrifa de ‘Vaca’, la actriz juega un rol distinto. No alcanza una plenitud como voz individualizada; en cambio, actúa como un contrapunto para que los otros roles se despliegan en sus monólogos. Resulta interesante, porque de tal manera, el o los monólogos, carecen de preguntas retóricas que empañen la oratoria. Más importante resulta sí, entender la manera en que está desplegada la figura del actante en este fragmento de la

pieza. Es posible apreciar la manera en que el actante se despliega no solo como una individualidad; también se puede apreciar la convergencia de dos actantes en un rol, uno de ellos repliega su arte para remarcar el despliegue del actante, para poder solidificar de mejor manera una función, un rol. Cito:

CARLOS

¿por qué te gustaría estar presa?

CAMILA

Porque yo tengo muchas amigas presas.

FRANCISCA

Muchas.

CAMILA

Muchas. La Sonia. Y también tengo otra amiga presa. La Mari. Y también la Negra. Y la Karen. Y la Chica, la Coca y la Silvia. Y la Tiare. Y la Rosa. Y la Mabel, la Tina y la Laura. Y la Betty. Y sin contar a la Rocío que tiene una bala en la pierna. Y a la Carola que tiene una bala en la cabeza. Le abrieron el cráneo con una sierra. Y nunca más le salió pelo a este lado. Quedó punki por naturaleza. Y no sé por qué pero todas mis amigas terminan presas. O estaban presas y después se hicieron mis amigas. Y yo las voy a ver y me dicen, amiga. Tú no sabes lo que es que un chinche te chupe la sangre. Amiga, tú no sabes lo que es no poder salir a comprar chicle. O pollo con papas fritas. No sabes lo que significa para una anarca estar preso. Y la verdad es que no sé. No sé lo que es estar presa. Y me gustaría saber. No sé lo que es vivir en el país de las mujeres, que como es cárcel, en el fondo es el país de los hombres. Y me gusta poner vacas porque yo sé que adentro se enteran por el diario. Adentro un queso vale más que mil chocolates. Vale más que mil cigarros chinos. Así que yo pongo el queso con la esperanza, con la esperanza de que un día feliz me van a encontrar. Van a decir pinta. Te pillamos, Alejandra. In fraganti. Con las manos en el queso. Con olor a vaca. Te teníamos cachada. Y me van a mandar al tribunal y yo me voy a parar en frente de la jueza y le voy a decir, señora jueza. Mátenme si quieren, mátenme. Total, la historia me absolverá. Y marichiwueu, conchemimadre. Marichiweu. Y ahí me mandan a la cárcel y me reciben las chiquillas. La Sonia, la Mari, la Negra, la Karen, la Chica, la Coca, la Silvia, la Tiare, la Rosa, la Mabel, la Tina, la Laura, la Betty. Y la Rocío cojeando con su bala en la pierna. Y la Carola media huevona con una bala en la cabeza con el pelo para el lado punki por naturaleza. Y las chiquillas me abrazan. Y me tienen una bienvenida con cositas dulces. Y me dicen eres de las nuestras. Ahora eres una abeja. Y después me llevan a una pieza y me sacan la ropa y me hacen una orgía. Entre todas. Porque yo también soy mona. (Calderón. Mateluna. ACT I ESC 7)

Este artefacto que despliega el actante es nuclear en la segunda parte de la poética calderoniana. Por un lado, se sitúa, y ancla, el rol que tiene la juventud en el espacio ético de/en la obra⁹⁷. El signo desplegado es Rebeldía. La Rebeldía que la actante significa se da cuenta en diferentes campos que actúan como sémicos. Es rebeldía, la amistad, la comunidad, poner una bomba, la sensualidad, la imagen, la respuesta a un sistema judicial-penal patriarcal, ser *punki (sic)*, las cicatrices. Tanto más: la enumeración que hace la actante carece de un ordenamiento sintáctico correcto. Es una suma, de imágenes, sensaciones, ideología y emociones.

En otra cita apócrifa dentro de la pieza, un supuesto artefacto audiovisual llamado ‘Comunicado’, Francisca Lewin, adopta otro rol como actante. En esta cita, es ella quien realiza un artefacto lingüístico que se depara de los roles que juega en en otras partes del montaje, cito:

Yo renuncio a la violencia porque mataron a mi amigo Martín. Lo reventaron con una bomba. Y es cierto que la bomba era suya. La había armado en el patio de atrás. Tenía unas ollitas y unos cucharones. Yo lo vi. Le corría una gotita por la espalda. Se había sacado la camisa. Había bajado la receta de Internet. Se había conseguido los ingredientes preguntando. Estaba lleno de música. Se sabía la letra de las canciones. Como las mujeres. Se sabía los nombres de las flores. Como las mujeres. Martín tenía un plan casi perfecto. Se iba a acostar temprano y al otro día iba a poner la bomba en un centro comercial. ¿Y por qué? Bueno. El nombre lo dice todo. Centro. Comercial. Eso decía Martín. Centro. Comercial. Y quería que muriera gente. Y yo decía pucha, Martín es mi amigo. Pero en un momento se puso huevón. Yo le decía, Martín, Martín, Martín. Tienes un hoyito en el calcetín. Eres así porque saliste pobre. Saliste infeliz. ¿Por qué no te drogas como todos nosotros? ¿Por qué no te revientas con raspado de muralla? ¿Como todos nosotros? ¿Por qué no te entierras en el invierno boliviano? Ay, Martín. ¿Por qué te pusiste tan inteligente? ¿Por qué no tienes tatuajes feos como nosotros? ¿Por qué estás haciendo una bomba? Porque estoy convencido. Porque estoy bien. Porque tengo un millón de amigos. Pero Martín. Mírate. Te le cae una gotita de sudor por la espalda. Martín. Se te cierra la mandíbula. Se te ponen los ojos chinos. ¿Por qué no llamas a la tía?

⁹⁷ Este punto será ampliado y discutido en el tercer capítulo.

¿Por qué no llamas a tu mamá para que te de un besito en la oreja. Y te diga miamorcito, mijito, conejito, huachito, lindito. Y te dé un poco de leche con plátano. Para ver si se te ablanda el corazón. Porque cuando me hablas de matar con una bomba en el centro comercial, Martín, siento que ya no tienes corazón, Martín. Siento que tienes un reloj despertador en el pecho. Siento que no tienes sentimiento. Siento que eres un perdido, un ácido, un alcaeda. Pero igual hiciste la bomba, Martín. Y te la pusiste en la mochila. Y saliste de tu casa como si fueras al liceo. Y cualquier persona que te hubiera visto habría dicho, ¿qué cosa tan pesada lleva Martín en su mochila? ¿Será una bomba, Martín? No creo, Martín. Martín no haría eso. Pero Martín. Te tenían una cola, Martín. Te venían siguiendo de la semana pasada. Sabían que andabas con la maldad. Que en cualquier momento ibas a poner una bomba en un centro comercial. Y cuando ibas llegando te dispararon en la espalda. Para que explotara la bomba. Y la bomba explotó, Martín. Y saltaste como una piñata. Quedaste dibujado en la muralla. Quedaste convertido en chocolate derretido. Y ahí llegué yo. Estaba lleno de pacos. Y estabas dibujado en la muralla del centro comercial. Parecías pintura precolombina. Me corrió una gota por la espalda. Lo primero que pensé es ojalá que exista un dios bueno. Lo segundo que pensé es pucha Martín. Lo tercero que pensé es pucha Martín, te mataron. Y después abrieron la puerta y la gente entró al centro comercial. Y compraron. Y no saben de la que se salvaron. Si hubieran llegado antes serían ellos los que estarían como queso derretido, como pintura precolombina. Pero le tocó a mi amigo Martín. Y da pena. Porque nosotros estamos hechos para vivir cien años. Cualquier muerte antes de eso es una tragedia. (Calderón. *Mateluna*. ACT I ESC 10)

El signo que genera este rol es una interrogación. Es decir, hay una sedimentación que se mantiene de lo que fue establecido en el monólogo de Camila: La juventud en su relación con el sistema político. Esta relación subyace al artefacto; pero se complejiza un tanto más. “Yo renuncio a la violencia”, principia el monólogo. El gesto desplegado, en cambio, parece querer pedirle razones a esa violencia.

Hablar de la mediaticidad de una obra que es puesta en escena pudiese resultar una tautología. Esto, en tanto que el fenómeno teatral, a la par que el performance, necesita de público para darse-constituirse como tal. Como escribió Badiou: “El espectador... Punto de lo real que permite que haya espectáculo, y que es, nos indica Regnault, el visitante

taciturno y azaroso de una noche [...] la esencia del teatro radica en que existe el *estreno*⁹⁸ (19-20). El fenómeno teatral, en tanto isomorfía de la política (Badiou 23), existe únicamente ahí donde se plantea una idea de Comunidad. No existe teatro donde no existe un público, espectadores que se componen con el despliegue que se está realizando en escena.

La complejión que introduce Fischer-Lichte en esta relación sine qua non del teatro — actores/público—, es la posibilidad de que el texto no actúa como limitante en el intercambio de posiciones entre unos y otros. Es decir, al desplazar la importancia del texto dramático y depositar el desarrollo de la pieza en la emocionalidad y racionalidad de los sujetos, el fenómeno teatral se conecta con el performance. Ahora bien, salvo casos contados como los de Marina Abramovic, o Jesusa Rodríguez —acciones performativas concretas—, esta condición es difícilmente empujar hasta su plenitud para la dramaturgia. No obstante, es posible de alcanzar una forma que no esté en completa oposición y se mantenga fiel a la propuesta de sentido de la mediaticidad.

El desplazamiento que funda la mediaticidad del performance, como un fenómeno esencialmente de espacios, se presenta de otra manera cuando la re-presentación se da en un espacio más normado como es el escenario. Como señalaba, el texto actúa en este punto como limitante de las opciones de intercambio. Es por esto, que el teatro que aupa sus rasgos performativos tiene que contar con un texto diferente. Nuevamente, la dramaturgia calderoniana sortea este impasse, retornando a una característica importante del teatro

⁹⁸ En itálicas en el original.

brechtiano: “El teatro épico está pensado, en cualquier caso, tanto para los actores como para los espectadores” (Benjamin 2018 142).

Es decir, la *mediaticidad* no se da en la posibilidad de reemplazo directo actor/público. Ahora bien, tanto para el teatro épico brechtiano, como para el teatro calderoniano, el espectador es un sujeto diferente al teatro naturalista o burgués. “Desde el punto de vista del espectador habría que contar, en lugar de con un espectador casual, con un espectador que tiene un propósito, que está unido al argumento o que él une al argumento” (Brecht 2015 161). Sobre el público del teatro épico también señala Benjamin: “En este escenario el público ya no significa una masa de sujetos de prueba hipnotizados, sino una reunión de partes interesadas, cuyos requisitos tiene que cumplir”⁹⁹ (1977 520). Calderón se expresa en la misma línea cuando señala: “Estoy en búsqueda de una audiencia, íntima, política; personas un tanto desposeídas como yo, que intentan dar con, nuevamente, un sentido de comunidad¹⁰⁰” (Calderón entrevistado por Solomon s/p)¹⁰¹.

El teatro calderoniano coincide con la *mediaticidad* del performance desde su radical brechtiano. Existe una *mediaticidad* particular; se da no por una opción deliberada de constituirse como un performance de manera consciente. El alcance se produce por dos características que establece la propuesta brechtiana. En tanto teatro basado en shock, el

⁹⁹ En el original: “Seiner Bühne bedeutet ihr Publikum nicht mehr eine Masse hypnotisierter Versuchspersonen sondern eine Versammlung von Interessenten, deren Anforderungen sie zu genügen hat”

¹⁰⁰ En el original: “I’m looking for a very intimate, political audience, people a little bit bereft like me, trying to find, again, a sense of community.”

¹⁰¹ Entrevista realizada por Alisa Solomon a Guillermo Calderón: What’s Left for Guillermo Calderón. En American Theater. October 7, 2016. Recuperado de <https://www.americantheatre.org/2016/10/07/whats-left-for-guillermo-calderon/>

épico, busca sorprender al actante tanto como al público. De tal manera se condiciona no solo el texto de representación, antes bien, implica una aproximación diferente del actante. El texto aparece como una nimiedad, la mínima situación que el dramaturgo construye para guiar. Una constatación que impulsa la reflexión. Es Benjamin, nuevamente, quien consigna de manera simple y concisa esta característica del teatro épico:

El texto ya no es la base de su representación [*la brechtiana*]; sino más bien, una red de seguridad, en los que, como nuevas formulaciones, se registran sus productos. El director ya no le da instrucciones a su actor sobre los efectos, sino tesis para ser comentadas. Para su director [*del teatro épico*]; el actor ya no es un mimo que tiene un papel que desempeñar: sino un funcionario que tiene que inventararlo¹⁰².(1977 520)

El texto pierde su centralidad y el fenómeno teatral se desplaza a la ‘objetividad’ que surge de un trabajo mancomunado. Lo ontológico que existe como un determinado para el personaje del teatro naturalista, es reemplazado por la semiótica que el actante desarrolla.

Guillermo Calderón adhiere a esta forma de hacer teatro con sus particularidades en la refuncionalización. La investigadora Isabel Baboun Garib le consulta a Calderón precisamente por la metodología de creación de sus piezas, a lo que el dramaturgo responde:

Metodología no hay, pero sí una forma que se repite, aunque no alcanza a definirse. Lo que hago es comenzar por los actores. Me reúno con ellos y les presento lo que estoy trabajando, las ideas que tengo en ese momento. Estoy hablando del caso de *Clase* también, que es parecido al de *Neva*, a pesar de que es otro grupo. Les presento lo que podría pasar, y ellos opinan al respecto. Y eso motiva mucho a seguir. Por ejemplo, en el caso de *Neva* fue Chejov, los procesos políticos. En el caso de *Clase*, la revolución de los pingüinos, la espiritualidad, el

¹⁰² En el original: “Seiner Aufführung ist der Text nicht mehr Grundlage sondern Gradnetz, in das, als Neuformulierungen, ihr Ertrag sich einzeichnet. Seinem Schauspieler gibt der Regisseur nicht mehr Anweisung auf Effekte sondern Thesen zur Stellungnahme. Seinem Regisseur ist der Schauspieler nicht mehr Mime, der eine Rolle sich einzuverleiben, sondern Funktionär, der sie zu inventarisieren hat”.

budismo; y en *Diciembre*, las guerras, la idea de patria, cosas que parezcan abstractas, pero que después aterrizo a una situación dramática particular.

Una vez que está la idea y los actores que van a actuar, comienza la etapa de escribirla. Voy escena por escena. Por lo general cuando empiezo a escribir, tengo una posible estructura, en cuanto al final, al principio y lo que sucede en el medio. Escribo las escenas, y en los ensayos me interesa ver cómo los actores van reaccionando al texto, voy escribiendo a partir de eso. Por ejemplo, puede haber cosas que a ellos no les resuenan mucho, es decir, está muy vinculado a quienes lo van a interpretar. Hay mucha edición de puesta en escena, y es que me voy adaptando a ellos, como dije antes a sus reacciones. (22-23)

Es interesante que esta suerte de prescripción del texto que consigna Benjamin y que Calderón aplica en su creación, aparezca de manera manifiesta en su obra. Nuevamente, retomo la idea de la porosidad entre los dos momentos de la poética de Calderón. Porque, claro, en el fragmento de la entrevista que consigno, el dramaturgo menciona piezas del primer momento de su poética: *Neva, Diciembre, Clase*; pero, en la pieza que marca el paradigma del segundo momento, este ‘método’ que describe, aparece en escena. Aparece en la pieza *Mateluna*, en las escenas que ocupan el fragmento «La estética de la resistencia», otra obra de cita apócrifa.

En la Escena no. 14 del primer acto, Francisca Lewin, presenta la pieza:

Esta obra es una adaptación de la novela LA ESTÉTICA DE LA RESISTENCIA de Peter Weiss.

Esta novela. (La toma y la muestra)

Este es [el] dramaturgo y director de teatro alemán Bertolt Brecht y estamos en una casa de seguridad en Estocolmo.

Nosotros somos obreros, intelectuales, los soldados derrotados de la guerra fascista [en] España.

Es 1939 y el ejército alemán está a punto de invadir Suecia.

Esta noche estamos ayudando a Brecht a escribir una obra acerca Engelbrekt, un héroe medieval de la historia sueca.

Queremos advertirles que hablamos muy rápido, y que los subtítulos también van a pasar muy rápido... Quizás es mejor que no los lean. (si no hay subtítulos se modifica, por ejemplo: y que no se va alcanzar a entender todo)

En todo caso van a reconocer palabras como Soviets, Guerra, Stalin.

Les pedimos perdón por la velocidad, pero sentimos que es una forma de expresar el estado de desesperación y locura que se vive durante la guerra, justo antes de la invasión.

Es parecido al estado de desesperación y locura en que vive Jorge.
(Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 14)

Resulta interesante de ver la manera en que el dramaturgo chileno aprehende el método de creación brechtiano. Así mismo, en este fragmento es apreciable la preocupación de Calderón en la relación del contenido de la forma: la velocidad que da cuenta de la desesperación. Ese es un indicativo de la refuncionalización del método brechtiano.

Si por un lado se tiene que la *mediaticidad* en Calderón se predispone, en lo concerniente al actor, a través de un texto –debidamente brechtiano—; por el otro lado está la posición del espectador, el otro componente esencial de la *mediaticidad*. Como señalaba más arriba, Calderón apela a un público específico. Esto no puede ser malinterpretado y considerarse que el dramaturgo es un esnob, un exclusivista, al fin un elitista. Nada puede estar más alejado de la realidad. En la progresividad de su obra, Calderón ha desmontado el preciosismo y meticulosidad del lenguaje que está presente, por ejemplo, en *Neva*. La complejidad de su texto no se da en el sentido de el uso exhaustivo de cultismos, tecnicidades o formas rocambolescas de narrar. Habría que señalar que las piezas de Calderón son precisamente invitaciones, son *inclusivistas*.

La forma de configuración de la audiencia en Calderón, es decir esta audiencia capacitada para interactuar con los actantes, la audiencia que aporta al establecimiento de la mediaticidad; se da en el planteamiento de la obra. El establecimiento de esta posibilidad de diálogo se da debido a una particularidad que introduce Brecht como precepto de creación en su obra y que Calderón retoma. Con esto último refiero a la *identificación*. La identificación es aquello que el teatro tradicionalmente aristotélico procura como cimiento

para la catarsis. En el momento en que el espectador puede identificarse con la suerte del héroe en escena, puede purificarse por medio del espanto y la compasión.

Tanto en Brecht, como en Calderón, la obra está pensada, prescrita para obliterar la religiosidad que subyace el proceso de identificación. El escenario no es un espacio sagrado y/o mágico en este teatro (Benjamin 1977 519). Esta estructuración de la pieza conduce finalmente a la actitud deseada, en tanto que se configura “Una actitud del espectador completamente libre, crítica, centrada en las soluciones puramente terrenales de los problemas, no constituye una base para la catarsis” (Brecht 2015 20). Dicho de otra manera, en tanto la cotidianidad es el problema vigente e inmediato, la pieza no puede girar en torno a los debates morales, tradicionales de la forma dramática aristotélica.

Modificando el contenido de la pieza, ésta misma da con su auditor.

Como contraargumento se podría esgrimir que este volcado antidramático, racionalista del teatro, se alejaría de toda emocionalidad posible. Este contraargumento se estrellaría con lo señalado por Calderón en la entrevista más arriba citada, donde apunta que el texto suyo se relaciona con la reacción del actor. Diciendo más habría que apuntar que las emociones juegan un rol vital en esta dramaturgia, piénsese en *Mateluna* pieza que surge desde una búsqueda ético-emocional de la compañía que encabeza el dramaturgo. Hay que tener en cuenta, así mismo, lo señalado por Brecht: “Las emociones siempre tienen un fundamento de clase muy determinado; la forma en la que aparece es, en cada caso, histórica, específica, limitada y condicionada. Las emociones nunca son humanas en general y atemporales” (2015 22). Y es en este rasgo de la emocionalidad donde se concretiza la mediaticidad performativa de la propuesta de la segunda etapa de la poética calderoniana.

Es más sencillo hablar de esteticidad en una obra de teatro más convencional que el performance. El prodigio teatral funda su propia esteticidad con elementos retóricos o de connotación —entiéndase luces, escenarios, vestuario, etc.— de una forma mucho más controlada que un performance. El peso de la generación de lo estético se reparte entre el texto, la actuación y los otros elementos que acompañan el montaje. Es decir, no dependen única y exclusivamente en el desempeño del actante. No obstante, un montaje convencional de una pieza igualmente puede carecer de esteticidad. Si bien Fischer-Lichte no opone en su construcción teórica un polo opuesto a la esteticidad, cabría pensarse que lo opuesto lo constituiría la plasticidad.

La experiencia estética que aparece en la obra de Calderón es una constante. Es posible trazar una continuidad en la estructuración de dicha experiencia desde el primer momento de su poética a la segunda. En tanto teatro completamente jugado a la palabra, el decorado del escenario es mínimo¹⁰³: usualmente consta de una mesa, un par de sillas —acaso una estufa como en *Neva*— y otros elementos varios, a condición de ser ocupados en escena. De cierta manera, entonces, en el trabajo de montaje calderoniano, la estética recaería sobre el actante, subvirtiendo así la norma del teatro convencional y desplazándose hacia el área de influencia del performance.

¹⁰³ La escenificación más trabajada que me ha tocado presenciar para un montaje de Calderón ha sido la escenificación de la pieza *Dragón*. En esta pieza se recrea en escena una fuente de soda tradicional de Santiago, la fuente de soda “El Prosit” situada en plena Plaza de Baquedano, en el corazón del Santiago Moderno. No obstante, cabe señalar que este ensayo no aborda la pieza *Dragón*, porque esta producción se ubicaría en un tercer momento de la poética calderoniana que recién está en proceso de construcción.

Y este gesto de elegancia¹⁰⁴ teatral, en apariencia nimio, marca el camino hacia el lugar donde radica la estética de la obra calderoniana. Pues bien, aunque parezca un retorno forzoso, es preciso volver a mirar el texto, ese es el espacio privilegiado en-de la obra del dramaturgo chileno. Esta vuelta, no es una insistencia majadera y/o arbitraria. Lo anterior dado que al punto que quiero arribar es una especificidad que desmiembra el texto en su particularidad. Refiero al rol que juega la cita en las piezas en este segundo momento de la estética. La cita, en *Escuela, Mateluna y/o B*, juega un rol no de afiliación de la obra a una genealogía —llámese política, filosófica o un gran etc.—, antes bien es un momento de interrupción en el discurso.

La cita tiene la peculiaridad —y complejidad— de actuar en contravención a su apariencia¹⁰⁵ misma. Es dable considerar que la cita actúa como un preservante del tiempo en el texto donde aparece. Ahora bien, si se cede ante esta consideración, la cita no tiene espacio posible en el performance. Lo anterior porque una de las características del performance es precisamente su fugacidad, su transitividad¹⁰⁶. Pero la cita es el contrapunto donde la pieza se enfrenta *vis a vis* con el tiempo histórico que la media para descubrir su propia fugacidad. Es curiosa la ambigüedad de la cita, porque en el momento en que esta es arrancada de su contexto, lo eterniza; pero, en la existencia plena donde es insertada funciona antes bien poniendo en fuga su nuevo contexto.

¹⁰⁴ Elegancia aquí se utiliza en el sentido que lo describe Barthes: “Entiendo por elegancia la mayor economía posible de medios” (2019 227). En la concepción minimalista del teatro calderoniano opera esta elegancia.

¹⁰⁵ Remito a la cita de Brecht consignada en el pie de página no. 17 de este ensayo.

¹⁰⁶ Sobre esta consideración es imposible tener como tales los distintos registros audiovisuales de performances como performances en sí mismos. Esto ‘performances’ grabados o pensados para ser registrados son una forma diferente ya de arte. Tanto más si se considera que algunos de esos registros audiovisuales son intervenidos con ediciones y son tomados con distintas cámaras.

La cita en la pieza no se comporta como una cita de autoridad. No valida su nuevo contexto por una autoridad gnoseológica, y/o epistémica, que de manera subjetiva le es entregada antes bien por la venia de la cultura –en tanto institución— y a espaldas del público¹⁰⁷. En el teatro de Calderón, nada sucede de espaldas al público; y, tanto menos, pacta con la cultura –como institución— para su existencia¹⁰⁸. Los fragmentos citados en las piezas de Calderón se relacionan, casi siempre, con una palabra ya dicha. La cita está profundamente pensada y revisada. Es un adminículo, al fin y al cabo, que pareciera estar intencionado para corroer el artefacto lingüístico que el dramaturgo produce. Dicho de otra manera: La cita en Calderón no busca llenar vacíos; antes bien probar su resistencia. Y, en esa relación de tiempos, en la revelación de la contradicción es que se funda la estética mundana de Calderón. No es una estética perfecta y armoniosa, pero esto está bien, porque tampoco el humano lo es.

Adicionalmente a tensionar la relación del texto escrito con el tiempo de su propia proyección; la cita juega un rol más inmediato, la interrupción.

[L]a interrupción es uno de los procedimientos formales básicos y fundamentales. De hecho, va mucho más lejos del estricto ámbito del arte. Es, para mencionar uno solo de sus aspectos, el principio que da sentido a la cita. Citar un texto implica interrumpir su contexto. Por eso es más que comprensible que el teatro épico, armado sobre el principio de interrupción, sea citable en sentido en un sentido específico. La *citabilidad* de sus textos no tendría nada de particular. Otra cosa es lo que ocurre con los gestos que tienen su sitio en el curso de la actuación. (Benjamin 2018 141)

¹⁰⁷ De comportarse la cita como una cita de autoridad impugnaría todo el proceso de creación y reflexión de la pieza. Lo anterior porque de ser cita de autoridad implicaría que la búsqueda estaría en el tiempo pasado, enajenando al sujeto de los problemas de la cotidianidad, problemas telúricos y/o mundanos con los cuales el espectador del teatro debiera de conectar. Rompiendo de tal manera con aquella “máxima brechtiana: no conectar con el buen tiempo pasado, sino con el mal tiempo presente” (Benjamin 2018 135)

¹⁰⁸ Ninguno de los montajes de las piezas de Guillermo Calderón realizados en Chile ha contado con financiación alguna por parte de las corporaciones y/o agencias de fomento cultural de nuestro país.

El despliegue de los aspectos de la cita que realiza Benjamin cuando lee a Brecht es de una complejidad infinitamente superior a la que realizo. Por esto anterior, es tanto más claro. Son reconocibles los siguientes aspectos: la cita como tal, la que se inserta en el texto, la *citabilidad* del texto de la pieza y la cita que no implica al texto y sí la actuación, la que el actor realiza sobre la escena, el gestus que se cita¹⁰⁹.

Me parece relevante este último aspecto de la cita planteado por Benjamin, la posibilidad de citar el Gestus. Sobre ello señala el crítico berlinés: “‘Hacer que los gestos puedan ser citados’ es una de las ejecuciones esenciales del teatro épico. El actor debe poder espaciar sus gesticulaciones igual que el linotipista las palabras” (Benjamin 2019 141)¹¹⁰. La cita que hace el cuerpo del actor en escena debiera poder ser citado. La posibilidad de ser citado implica necesariamente la capacidad de historiar el gesto a ser citado. La cita del cuerpo es solo posible cuando implica una emoción como objeto de historia. Dicho de otro modo, arrancada de su contexto, la cita no puede ser simplemente un elemento retórico, debe, necesariamente ser signo.

Varias veces he comentado la siguiente anécdota pero que sirve bien para ilustrar el punto del gestus que se cita. Luego de asistir a un montaje de *Escuela*, estaba fumando un cigarrillo afuera del “Teatro del Puente”. En ese momento, veo a Luís Cerda a quien conozco por haber trabajado en conjunto en un proyecto creativo hace un par de años. Nos

¹⁰⁹ El texto que estoy citando es la segunda versión del texto *Was ist das epische theater*. Como esta versión cuenta con traducción al español, cito la traducción en español. Dicha traducción es la realizada por Jesús Aguirre para la editorial Taurus. Ahora bien, es una traducción es bastante rústica y general. Lo digo en el sentido de que el texto que estoy citando, forma parte de la Parte V del ensayo, titulado en el original: “Der zitierbare Gestus” (Benjamin 1977 535) en español “El Gestus citable”. El traductor español, titula este apartado “El gesto que se cita” (Benjamin 2018 141) El problema es que “Gestus” aquí es una categoría estética brechtiana y no “Gesto” en idioma alemán. Por esta razón es que opto por utilizar Gestus y no gesto.

¹¹⁰ Aquí cito nuevamente la traducción de Aguirre, pues en este fragmento Benjamin sí está hablando del Gesto y no del Gestus; es decir la traducción no se desvía sustancialmente del original. Consigno el original alemán: “»Gesten zitierbar zu machen« ist eine der wesentlichen Leistungen des epischen Theaters. Seine Gebärden muß der Schauspieler sperren können wie ein Setzer die Worte”. (Benjamin 1977 536)

saludamos, e inmediatamente lo felicito por su trabajo. Le consulto por la referencia que utilizó para representar el papel de un joven de la década de 1980. Luis me responde que intentó recrear la forma en que sus tíos del sur, de Chillán se paraban, la manera de hablar. De ninguna manera le estoy haciendo justicia con estas líneas al trabajo actoral de Cerda, habría que verlo para apreciar lo vívido de su trabajo. Busco ilustrar que en esa instancia se podía apreciar el gestus que estaba siendo citado y la manera en que este trabaja en la construcción de una historia para el espectador.

Otro gestus citado que aparece en *Escuela* es el de “Punto y Codo”. Aparece en la escena 12 del primer acto. Este gesto es un gesto militar, consiste en avanzar con el cuerpo en tierra. El avance se logra a través de impulsarse con los codos y rodillas. El gesto en este caso está desplegado como un signo que apunta a la preparación militar. Es decir, un signo que comporta su propia connotación. El gesto acompaña a la palabra.

El gesto que se cita no es patrimonio exclusivo de la segunda etapa de la poética calderoniana. Aparece también en la primera etapa. En esa instancia se da de una manera diferente. El gesto que es citado aparece antes bien en el texto. Apelando a una densidad histórica diferente. El caso particular que señalo está contenido en la pieza *Clase*. En esta pieza, Calderón dialoga con la tradición budista y se está citando constantemente el *Bhagavad Gita*. Adicionalmente aplica un giro interesante donde estas citas son transcripciones verbales de los mudras¹¹¹.

El juego de traducir mudras es bastante imperceptible porque, como la pieza está situada en la primera etapa de la poética calderoniana, los mudras actúan esencialmente como cultismos. Hay que saber reconocer lo que está siendo citada para encontrarse con la cita.

¹¹¹ Los Mudras son posiciones determinadas de las manos a través de las cuales los practicantes de la religión hindú buscan conectarse con las energías del universo.

Además, resulta interesante, y decidor, que el dramaturgo tome un gesto y lo devuelve a texto; a la inversa de lo que implica la praxis teatral. La cita que realiza en este texto es específicamente es el Apana Mudra, la conexión con la tierra, en la obra es formulada como “Pongo la mano en la tierra y la tierra me responde” (Calderón 2012a 167). Este Mudra se inserta en el texto ahí donde es un mudra que busca el balance del practicante. Balance por otro lado que en Clase es menester encontrar entre la posición del Profesor y de la Estudiante.

En el segundo momento de la poética calderoniana, existe un gesto similar a este que apunto se registra en la pieza *Clase*. Refiero el gesto de citar subvirtiendo el formato del objeto citado para ubicarlo como texto. La cita que menciono es una que está contenida en *Mateluna*, específicamente en el acto I Escena 15, titulada: “Segunda Parte de Estética”, ahí el actante Luís Cerda, en el rol del dramaturgo Bertolt Brecht dice: “Todo esto ya no se puede expresar con el teatro. Esto es Pieter Bruegel, Dulle Griet saqueando el infierno, con un ejército de mujeres. El triunfo de la muerte”¹¹². (Calderón. *Mateluna*. ACT I Esc 15) Este gesto es interesante porque en el desmontaje de la forma se está insertando un sentido diferente y refuncionalizado cuando a lo que está trayéndose a colación. Calderón despliega un sentido único de lo citado que se acopla al texto. Aquí, en esa unicidad reinventada está la muerte de la cita de autoridad.

La citas que se insertan en las piezas de Calderón buscan generar la interrupción y contrastar el texto mismo con la referencialidad que se encuentra remitida en el concepto.

¹¹² Tanto *Dulle Griet* como *El triunfo de la muerte* son obras pictóricas del artista brabazón, Pieter Bruegel el Viejo. *Dulle Griet* es una figura del folklor flamenco, una campesina que saquea el infierno. Aquí aparecería nuevamente la especial visión y el espacio que tiene la mujer en la obra de Calderón. Para ampliar el tema refiero el fragmento: “Las medeas de Calderón”

La interrupción es el momento por excelencia donde se puede asumir la posición crítica desde el punto de vista del espectador. La cita que interrumpe la pieza plantea el encuentro entre el sentido –despliegue— y el concepto. Es por esta razón que en la interrupción se juega toda la pieza, desaparece por su transitividad –esto es el sentido— *de sí* misma y aparece el concepto que la alienta, el *para sí*.

En la obra de Calderón, donde hasta el cansancio se ha repetido la centralidad de la palabra, la cita aparece usualmente en el núcleo, en los monólogos. No puede estar activo en otro espacio del texto. Como bien señala la crítica Andrea Jeftanovic: “La poética de Calderón tiene que ver con recoger episodios de la historia y desplegarlos en instantes de alta intensidad verbal”¹¹³. En esa ‘instancia de alta intensidad’, la cita se despliega como un sincopado; un freno de mano que desacelera y deshace el vértigo del artefacto lingüístico que está siendo desplegado en escena. La cita ahí, actúa como una herramienta que ayuda como generadora de sentido. Sin la cita, todo el despliegue sería tan solo un despilfarro de esteticidad.

Este ejercicio con la cita es dable encontrar por ejemplo en la cita que hace de *Mateluna*, en el acto I escena 7 titulada “Vaca”. El momento en que el rol Camila enuncia su largo monólogo, en determinado momento señala: “...[M]e voy a parar en frente de la jueza y le voy a decir, señora jueza. Mátenme si quieren, mátenme. Total, la historia me absolverá” (Calderón. *Mateluna*, Act I Esc 7). Esta es una cita de la frase con que cierra su auto alegato Fidel Castro Ruz en el juicio en su contra del 16 de octubre de 1953, por el asalto al cuartel Moncada en Santiago de Cuba.

¹¹³ Andrea Jeftanovic. La emoción política en la dramaturgia de Guillermo Calderón. EL Mercurio Marzo 25, 2016. Recuperado de <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=236919>

En otro momento de *Mateluna*, en el acto I Escena 15, Calderón cita el texto de Peter Weiss: *La estética de la Resistencia*: “Las contracciones de los artistas son peligrosas porque terminan poniendo en duda la lucha histórica y la unidad de la clase trabajadora” (Weiss cit por Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 15). Las citas son abundantes en esta parte del texto que curiosamente es anunciado con una velocidad vertiginosa como bien señala Francisca Lewin al introducir estos actos (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 14) Otro tanto es una referencia que hace el rol Pola: “Pero a Julio César también lo mataron” (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 15); cuando conversaba con el rol representado por Luis Cerda como Brecht. La frase apuntaba al libro de Brecht Los negocios del Señor Julio César (*Die Geschäfte des Herrn Julius Caesar*). Estas citas remiten necesariamente a una reflexión por parte del espectador.

En cuanto a la *citabilidad* del texto calderoniano, creo que no es necesario ir en profundidad en este punto. Esto, no porque los textos calderonianos no sean citables; si acaso, todo lo contrario. La esteticidad de la obra calderoniana es innegable, es apreciable a simple vista y es esa misma cualidad estética la que le otorga un alto nivel de citabilidad. Adicionalmente a esto, las piezas calderonianas poseen textos trabajados, la forma final del texto tiene un proceso de depuración que condensa toda la reflexión que conlleva. El concepto filosófico que alienta cada pieza es bastante claro, perceptible para quien lo presencia, observa, lee.

En una ponencia en un congreso internacional reflexionaba sobre una frase que aparece en *Mateluna*: “Porque nosotros estamos hechos para vivir cien años. Cualquier muerte antes de eso es una tragedia” (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 10). Comentaba esta frase diciendo que le tomará mucho tiempo al teatro chileno, recuperarse de ella; tanto más aún superarla. Es decir, el presente del teatro chileno se reencausa con este motivo que recuerda mucho a

Víctor Jara, con una historia truncada por el asesinato de Jara en manos de la dictadura. Lo más triste sí, visto ahora por el prisma del tiempo, es considerar cuan grande ha sido la tragedia en Chile con la mutilación sistemática que ejerció el gobierno —ahora ‘democrático’— contra los manifestantes del Estallido Social.

Como última coordenada de este segundo momento de la poética calderoniana, el momento performativo, quisiera dar cuenta de un elemento del performance que no aparece esbozado en la propuesta de Erika Fischer-Lichte, aunque pudiera intuirse como insinuado en la propuesta de Butler en cuanto a lo performativo. Refiero a la violencia como elemento que atraviesa paradigmáticamente todo acto performativo. Entiendo que todo performance se funda en una violencia y que así mismo puede tener una forma más o menos violenta. La relación del performance con la violencia se conecta con la relación del primero con lo político.

Teniendo en cuenta que el performance se plantea un fin político, hay que señalar su carácter inmediato. Las mediaciones que pudiesen condicionarla, por lo tanto, solo pueden ser puras. La inmediatez sitúa el performance en lo finito y unicidad en el tiempo, como se desprende de la propuesta de Fischer-Lichte. La reivindicación social que lo anima está siendo asumida desde el momento de su enunciación, pasando a existir fuera de sí¹¹⁴. En la traducción de la idea del performance al performance hay un vaciamiento.

Igualmente, el performance revela su propio fin mientras está-siendo un contenido estético: su carácter político intransitivo lo hace partícipe de un lenguaje y una institución —arte— establecidos. Allende de ser partícipe de la institucionalidad, el performance

¹¹⁴ Dicho de otra manera: Cuando el performance es pensado tiene una esencia que desaparece en el momento mismo en que deviene existencia, ahí se produce su vaciamiento y es posible decir entonces que el performance es lo que está siendo sin Ser.

todavía no se desprende de la capacidad de enfrentar el problema de su sistematicidad que funciona a nivel del lenguaje consagrado y establecido. El performance es violencia en todo sentido, porque ese cuestionamiento no es una ruptura sencilla; hay una ruptura del signo y una reinención. El performance es violencia, por su trabajo¹¹⁵ y por la misma generatriz de donde deviene, y la condena futura que trae aparejado. No es una expresión inocua e idiopática.

Ahora bien, Judith Butler plantea que: “no es preciso que exista un ‘agente detrás de la acción’, sino que el ‘agente’ se construye de manera variable en la acción y a través de ella”. (277-278) Según esta visión de Butler, la acción, o el performance no conlleva esa anterioridad que intuyo que sí existe en el performance. Dicho de otra manera, visto desde lo performativo no existiría la esfera de los medios es en sí una violencia pura. No concuerdo con esto, acepto la conclusión de que el performance es ciertamente violencia; pero que en su anterioridad existe un espacio generatriz y un medio. Hay un espacio de reflexión que genera los medios para arribar al acto de habla no existiría como tal. Ese espacio anterior es el *Afformance*.

Por *afformance* habría que entender, cito *in extenso*:

[L] a serie aformación, *afformance* y *afformativo* se formaron en contraste con *performación*, *performance* y *performativo*. De igual manera, hablar de ‘evento aformativo’ busca contrastar con el uso de ‘acto performativo’ —lo que implica que las formas *afformativas* no son una subcategoría de *performativo*—. Antes bien, *Afformativo*, o violencia pura es una condición para cualquier violencia instrumental y/o *performativa*. Al mismo tiempo la violencia es una condición que suspende su cumplimiento en principio. Pero, mientras las *afformaciones* no pertenecen a la clase de actos —esto es, a la clase de operaciones de posicionamiento o fundación—, no obstante, nunca están simplemente fuera de la esfera de los actos o sin relación con dicha esfera. El hecho de que las *afformaciones* permitan que algo suceda sin que esto suceda tiene un doble

¹¹⁵ Entiéndase en este contexto “Trabajo” como la intervención de una fuerza subjetiva sobre la objetividad.

significado: primero, que permiten que esto entre en el ámbito de las posturas, de las cuales ellos mismos están excluidos, y, segundo, que no son lo que aparece en el ámbito de los posicionamientos, de modo que el campo de la fenomenalidad, como el campo de la manifestación positiva, solo puede indicar los efectos de lo afirmativo como elipses, pausas, interrupciones, desplazamientos, etc., pero nunca puede contenerlos ni incluirlos.

Lo afirmativo es la elipsis que acompaña silenciosamente cualquier acto y puede interrumpir, igualmente en silencio, cualquier acto de habla.

Por lo tanto, lo que “es” afirmativo nunca puede representarse en forma de una regla o ley. [...]

Afirmativo no es aformativo; Afirmativo “es” el evento de formación, en sí mismo sin forma, a la cual todas las formas y todos los actos performativos permanecen expuestos. (El prefijo latino ad-, y en consecuencia af-, marca la apertura de un acto y de un acto de apertura, como en el ejemplo muy apropiado de ad-forma, que significa "dirección", por ejemplo, cuando se despide). Pero, por supuesto, en afirmativo uno también debe leer aformativo, según lo determinado por aformativo.¹¹⁶ (Hamacher 1139)

¹¹⁶ En el original en inglés:

...[T]he series affirmation, afformance, and affirmative was formed in contrast to performance, performance, and performative; similarly, the use of affirmative event is to contrast with the use of performative act —implying that affirmatives are not a subcategory of performatives. Rather, affirmative, or pure, (sic) violence is a “condition” for any instrumental, performative violence, and, at the same time, a condition which suspends their fulfillment in principle. But while affirmations do not belong to the class of acts —that is, to the class of positing or founding operations— they are, nevertheless, never simply outside the sphere of acts or without relation to the sphere. The fact that affirmations allow something to happen without making it happen has a dual significance: first, that they let this thing enter into the realm of positings, from which they themselves are excluded, and, second, that they are not what shows up in the realm of positings, so that the field of phenomenality, as the field of positive manifestation, can only indicate the effects of the affirmative as ellipses, pauses, interruptions, displacements, etc., but can never contain or include them.

The affirmative is the ellipsis which silently accompanies any act and with may silently interrupt any speech act.

What “is” affirmative can therefore never be represented in the form of a rule or a law. [...]

Afirmativo is not aformativo; afformance ‘is’ the event of forming, itself formless, to which all forms and all performative acts remain exposed. (The Latin prefix ad-, and accordingly af-, marks the opening of an act, and of an act of opening, as in the very appropriate example of affor, meaning “addressing,” e.g. when taking leave). But of course, in affirmative one must also read aformativo, as determined by affirmative. (1139)

Nota: Este texto es inmensamente complicado de traducir, porque no existen relaciones suficientes relaciones entre las raíces de las palabras para establecer las conexiones que establece Hamacher. De tal manera, la última oración ha perdido su significado de manera casi íntegra. Es interesante que en el mismo texto publicado en inglés, el mismo Hamacher haga un ‘descargo’ de las limitaciones y problemas de traducción del texto; por que efectivamente es bastante complejo poder traducirlo. Por todo esto expuesto, no se recomienda el uso de esta traducción.

En este desarrollo que brinda Hamacher se está valiendo de una filosofía ‘poco continental’ remitiendo a la etimología del término propuesto: el prefijo “Ad” señala una dirección, una tendencia, como “Admonición”, hay una transliteración que deviene en “Af”, de ahí se forma “Afformance” situándose con anterioridad a Performance. Si instaláramos el afformance en una secuencia como la propuesta por Giorgio Agamben: “donde acaba el lenguaje comienza no lo indecible, sino la materia de la palabra” (19); lo afformativo, se situaría con anterioridad del lenguaje. Pero puede interrumpir el lenguaje, porque es una mediación que puede salirse de la esfera de mediaciones, e irrumpir en la esfera del habla. En la forma performativa de Guillermo Calderón, la interrupción del lenguaje es cardinal.

El afformance no se relaciona con una forma establecida, en tanto que aquello lo conduciría a reglas. No se puede asir por una sistematicidad; antes bien, son destellos que marcan un objeto. Son solo plausibles de constatación sus efectos, tal como señala Hamacher, elipsis, pausas, interrupciones y desplazamientos. No tiene la condición de un performance, porque en su espacio de dominio, el afformance plantea un tiempo otro. El evento afformativo Un violador en tu camino, pudo bien realizar el gesto de decantar en el acto del habla toda la violencia pura que circunda el discurso establecido. a

Hamacher establece una equidad entre afformance y violencia pura. Todo acto performativo existe como el devenir de una violencia, y esta puede naturalmente pervivir más allá de la concepción. La violencia es siempre un medio. No existe de forma aislada. Persigue un fin, en el aspecto jurídico, que puede ser un fin natural o un fin de derecho. Guarda siempre una relación de causa y efecto. Solo en la medida que se pueda dar cuenta

de la violencia se podrá evidenciar las otras formas y determinaciones —derecho o justicia—, en este caso del performance como evento ya acaecido (Cosío Ramírez 112).

Entiendo la violencia no en un sentido convencional de la palabra. Pegarle a una persona no es una violencia, es la praxis del concepto de violencia y constituye antes bien una agresión. Entiendo la violencia en la manera en que lo determina Walter Benjamin, como la ruptura de las barreras morales (1999 179). El performance, y todo arte en general, es una praxis más depurada de la violencia, un sinónimo elegante de agresión. En todo arte existe la suspensión de una moral vigente y se instala un nuevo marco axiológico¹¹⁷. Este entendimiento es el que le permite a Fischer-Lichte señalar el performance como un proceso social basado en reglas específicas (2014 22). La regla primordial es esa suspensión de la moral, y ética, al uso.

Considerar el performance como una fundación encima, o a través, de una violencia implica necesariamente poder traspasar la re-presentación y el despliegue que éste hace. De esta manera la aprehensión de un evento performativo no se da por la construcción de una exterioridad, una interpretación; antes bien de una reconstitución de sus puntos de fuga. Para ponerlo en términos de la propuesta de Hamacher, la esencia que se está vaciando en un performance, en el grueso, es *encontrable* en las pausas, interrupciones, elipsis; espacios donde habita el *afformance*. Es por este motivo que es tan importante la cita, la interrupción, los silencios y las elipsis para ingresar a la obra que se genera en la segunda etapa de la poética calderoniana.

A la plenitud de la obra calderoniana se ingresa por eso que Pilar Carrera y Jenaro Talens denominan la mediación, cito: “Benjamin siempre tuvo claro que asumir la

¹¹⁷ Sobre este punto me extiendo en el ensayo *Estado de la cuestión crítica*

transparencia de lo retórico es una falacia, en la medida en que la interpretación de un texto no consiste en desvelar un significado previo oculto, sino en reconstruirlo como resultado y que, por tanto, es en la mediación retórica donde deben buscarse las implicaciones ideológicas y políticas de la escritura” (11-12).

Aun siendo un elemento visiblemente tangible la contradicción en la obra calderoniana, la transparencia de lo retórico, estas contradicciones si son malinterpretadas como portadoras de esencia, resulta en pérdida. Lo que la cita de Weiss pone de forma manifiesta y clara en la obra. *Mateluna* es una obra de búsqueda y reconstrucción, porque este último procedimiento es el único capaz de dar cuenta de la verdad implicada tanto en el teatro como en el proceder.

De tal manera se puede entender que en las tres piezas que constituyen el segundo momento de la poética de Calderón sean piezas que no se pueden despegar de una idea de violencia expresada en múltiples niveles. *Escuela*, *Mateluna* y *B*, son piezas violentas no porque hay un ejercicio de agresión a una otredad; son violentas porque hay una violencia o contra violencia en el proceso de creación. Son violentas porque son performativas. Esto está de forma manifiesta en las citas apócrifas presentes en *Mateluna*: En la pieza, los actores montan tres objetos estéticos –“Escuela”, “Vaca” y “Comunicado”—; Todas las piezas terminan en explosiones de violencia con los roles desplegados muertos. En aras de que funcione la exploración, el dramaturgo y su compañía crean un con-texto igual de violento, el exilio, la segunda guerra mundial, para generar un espacio donde la violencia de la creación performática pudiera encontrar un correlato que amortiguara el objeto.

Se me podría argumentar que la idea del performance como una violencia es al fin y al cabo muy subjetiva dado las fuentes que estoy utilizando para pensarla: A saber *Zur Kritik*

der Gewalt de Walter Benjamin y *Afformative, Strike* de Werner Hamacher. Y dado que ambos textos están pensados en el contexto de la Filosofía del Derecho, no son idóneos como fuentes válidas para pensar el teatro. Ahora bien, considero que este contraargumento es inválido no solo porque el pensamiento de Benjamin es un pensamiento descentrado; sino también porque, al fin y al cabo, toda gran Teatro tiene una fuente, una conexión directa con el discurso forense. Piénsese por ejemplo en *Edipo, Antígona, La Orestíada, Hamlet, El mercader de Venecia*. Son todas piezas que en mayor o menor medida plantean necesariamente un juicio.

Y en el sentido de lo anterior, a pesar de considerar *Mateluna*, como una obra bastante rupturista, guarda todas las condiciones para ser considerada una obra del Teatro con mayúscula. Porque si bien está muy sedimentada de conflictos, contenidos, prácticas innovadoras, es así mismo un juicio público. Hay un aporte de pruebas, reconstrucción del hecho juzgado, comparencias, su búsqueda es un edicto de verdad, un veredicto. Es una pieza violenta por ser una creación, pero también es violenta porque da cuenta de la forma última de violencia: la violencia de la ley.

Sopesando las armas, el relato de un sujeto que fue asesinado por sus propias bombas, una intervención de los aparato de seguridad del estado donde terminan matando a militantes desarmados, lo más violento de *Mateluna* no son las micro ficciones y la creación teatral-performativa, no. Lo más violento de la obra son dos citas: la primera, el video de la rueda de reconocimiento donde el carabinero falsifica el testimonio y señala a Jorge Mateluna como culpable. La segunda, el audio del juez interrogando al carabinero por su mentira, reconociendo la existencia de esa mentira y aún así tomando el testimonio como correcto. Después de todo, la realidad siempre supera la ficción.

Corolario

De todo lo hasta aquí expuesto se desprende necesariamente la existencia de una primera parte de la poética calderoniana. Esta primera parte de la obra del dramaturgo está mediada por otros componentes que difieren de la amplia influencia de lo performativo que puede observarse en la segunda parte. Retomo las palabras de Calderón en la entrevista ya citada con Catalina Forttes:

El punto era volver a una identidad teatral convencional; dar un paso atrás y poner al texto y a nuestras ideas políticas en primer plano. Lo mismo ocurre en el caso de Diciembre, la obra con la que estamos en gira ahora. (Calderón entrevistado por Forttes 60)

Es interesante la manera en que el mismo dramaturgo plante su quehacer. Expresa aquí una idea *annabasis* en sus primeros trabajo. Queda marcada así mismo, la distancia con el performance cuando señala el trabajo con una ‘identidad teatral convencional’ revisitar caminos andados; pero subvirtiendo el espacio de la temática.

A través del trabajo de Alfredo Castro, Calderón diagnóstica la tradición teatral de ese momento. Apunta: “Este teatro se convierte con el tiempo en una especie de fórmula cada vez más hermética y desconectada de lo político”. (Calderón entrevistado por Forttes 59). Es decir, el arte en boga era un teatro que se plegaba sobre sí mismo, y en tanto su propuesta estaba envuelta por una densa capa de lenguaje, se hacía impenetrable para un público general. Dejaba de ser político, en el sentido más llano de político: humano. A contrapelo de lo que considera Calderón, es decir que este es un teatro post-dictatorial; en lo particular considero –y teniendo a la vista las intervenciones del Grupo CADA¹¹⁸—, que

¹¹⁸ El Colectivo Acciones de Arte, CADA fue un grupo multidisciplinario de artistas fundado en 1979 por Damiela Eltit, Raúl Zurita, Fernando Balcells y la recientemente fallecida Lotty Rosenfeld. Signaban su búsqueda en la renovación del escenario artístico echando mano de la ciudad y el cuerpo como soportes para evidenciar la tortura, la desaparición y el borramiento de la memoria (Vega Ramirez 57)

no es precisamente post-dictatorial y sí aún inmerso en las necesidades del arte en dictadura.

Ante este teatro que se eleva desde las profundidades, se envuelve con las posibilidades intelectuales del lenguaje y de la misma escenografía, Calderón lanza una propuesta de un teatro más humano. La respuesta que continua el diagnóstico realizado, quedó plasmada en el monólogo del personaje “Masha” en *Neva*, cito *in extenso*:

¿Así que se aman? ¿Se van a casar? ¿Así van a actuar mejor? La revolución se hizo para gente como ustedes, para poderlos quemar. ¿Cuánto rato se puede hablar de amor? Me dan ganas de vomitar. Sí, Olga. Se murió tu marido y quieres revivir su muerte porque no puedes actuar. ¿A quién le importa? Afuera hay un domingo sangriento, la gente se está muriendo de hambre en la calle y tú quieres hacer una obra de teatro. La historia pasa como un fantasma, va a haber una revolución. ¿Y quién es tan imbécil para encerrarse en una sala de teatro para sufrir por amor y por la muerte? Me da vergüenza ser actriz. Es tan egoísta, es una trampa burguesa, un basurero, un establo de yeguas. Olga, eres una caballa, no, una burra. Aleko, eres una desgracia, reza por mí cuando esta ciudad se queme y reza por mí cuando haya revolución para que yo muera en Siberia. Reza cuando te quemen las iglesias. Actores de mierda. Indolentes, ignorantes, pretenciosos, vacíos, cáscaras de maní, tomates podridos. Aleko, si llegas al cielo mírame arder. ¿Quieren hacer una obra de teatro? ¿Cuántas veces se puede decir te amo y no te amo? Me cansé. ¿Cuántas veces se puede llorar y clamar verdad en el escenario? ¿Y ser más reales y encontrar nuevo símbolos? Suficiente. Ya estamos en el año 1905 y creo que el teatro se acabó. Esto ya no es el siglo XIX, ahora el capitalismo tiene máquinas. Me dan asco. Podría partir por quemar este teatro, me gustaría verlo arder y con él la arrogancia, la vanidad. Odio el amor del teatro, sus gestos falsos, su clase, su sorna, sus pretensiones. Me ahoga, Olga. No quiero trabajar pintada, no quiero verme bonita. ¿Quieren hacer algo que sea de verdad? Salgan a la calle y vean la fuerza simple de la violencia política, el fin del régimen. Es tan lindo matar a un soldado y reventar a un ministro con una bomba, sale olor a justicia. Los demás actores no van a llegar. Los mataron. Detesto tus gestos ensayados, tus lágrimas negras, tu risa de gorila, tus pausas de merengue. Gallinero, basurero de ideas muertas. Va a haber una revolución y los que quedemos vivos vamos a ser libres. Vamos a tomar, vamos a ganar guerras, vamos a cantar en los funerales. Pero Olga, Aleko, no me hablen de amor, háganme de hambre. Funden un hospital, marchen, róbense armas, maten a un soldado, maten a un noble, hagan algo que no dé vergüenza ajena, por una vez no hablen con un nudo en la garganta. Oh, mi querido, mi dulce, mi bello teatro. El

amor me da risa. El teatro es una mierda. Los actores son una mierda. Me imagino una revolución. El mundo se va a acabar y nunca vamos a ser libres. ¿Para qué perder el tiempo haciendo esto? ¿Cómo puedes pararte sobre el escenario sabiendo que en la calle, en el mundo, la gente está muriendo? Arte burgués, teatro burgués. (...) ¿Quieres llorar? Anda a trabajar en una fábrica como lo hacen los niños y sécate los pulmones con hollín de carbón. Pero no me vengas a decir que en el escenario se sufre. Porque no se sufre. Se sufre en la vida. Odio al público, estos simplones que vienen a entretenerse mientras el mundo se acaba. Vienen a buscar cultura, a suspirar. Les debería dar vergüenza. Les deberían entregar la plata a los pobres. Hay gente muriéndose de hambre, a los niños se les cae los dientes de leche y no les salen más. Actores de mierda, vanidosos, se creen artistas, pero son fantasmas, zapallos muñecas, como ustedes. ¿Quieren teatro? ¿Quieren llorar? Yo les voy a dar escenarios y lágrimas. Vamos a morir y nos van a olvidar. El amor se va a acabar. (Calderón 2012d 50-52)

Es en *Neva* donde Calderón, en tanto da con la respuesta a su búsqueda, delinea lo que será su poética en este primer momento. En este monólogo desesperado, elocuente donde desarrolla los lineamientos, en los aspectos formales, como en el contenido de su obra.

Las palabras que expresa Masha hacen referencia al tipo de teatro que gusta ser la mimesis de la mimesis; y que sin embargo no incluye en sí reflejos de la vida profunda, tan sólo, reflejos de la superficialidad de las acciones humanas. Lo espurio malentendido. Calderón que observa es un teatro que paradójicamente va a en busca de una complejión, del trabajo de sedimentación desde una idea hacia afuera y viceversa; pero, que, sin embargo, la propia complejidad en su construcción se hermetiza. Los pliegues que se muestran se compactan a tal punto que es imposible ingresar en él. Un teatro, donde el Teatro –con mayúscula— quedó sepultado debajo de bloques de arte teatral; en palabras de Benjamin: “El relato de lo confuso no es lo mismo que un relato confuso”. (2014a 17)

El diagnóstico del dramaturgo no es uno que excrete la tradición anterior a él; es una crítica constructiva. Calderón comprende que el teatro chileno anterior a él es un teatro que se ha despegado de formas tradicionales: el teatro catártico, el teatro empático, han sido

irremediablemente abandonados. La búsqueda en la que se cifra el teatro chileno comparte el mismo fin que el de Calderón: hacer gestar/parir un conocimiento nuevo; el retorno a una función social manifiesta del teatro. Es en la forma donde se pierde la conexión. En su opción, Calderón decanta por formas antes bien que se *hibridizan* desde una visión particular, parámetros establecidos del teatro y conciencia social, una *Escritura* nueva.

Si en el segundo momento de la poética calderoniana la continuidad que subyace —que anuda, finalmente— la constelación está marcada por la figura de Jorge Mateluna y sus circunstancias; en este primer momento de la poética, el paradigma continuista de Calderón queda establecido no por un rol; antes bien una idea. “Hoy actuaste con tu espalda Olga Knipper, tu espalda expresó más matices dramáticos que tu propia cara” (Calderón 2012d 10). Puesta la vista en el devenir de la obra calderoniana, esta cita retumba por sus componentes: Actuar-Espalda-Matices-Cara. Estos significantes marcan la tendencia: Poner a actuar la espalda —el pasado, lo olvidado—, mostrando los matices y dejar de lado la cara, lo que está al frente, el futuro.

La complejidad de los personajes de esta primera poética es visiblemente más elaborada que los personajes de la segunda. Ciertamente que al ser personajes está implícito la mayor complejidad, en tanto que el actante es un carácter semiológico y el personaje uno ontológico. Los personajes de esta primera etapa tienen una ‘construcción’ que explica su proceder en escena. En el caso de Knniper, por ejemplo, están claras sus motivaciones: Es una alemana que el público ruso considera mala actriz y que solo actuaba por estar casada con Chejov. El personaje enuncia: “¿Pero de qué me sirve comprender el alma del personaje de Irina cuando dice que quiere volver a Moscú? No me sirve [...] No siento. Y para actuar hay que sentir, y por lo tanto no puedes actuar, Olga Knniper” (Calderón 2012s

11). Knipper deja aflorar toda una psicología personal y un entendimiento de aquello que considera el trabajo del actor.

Adicionalmente a este exhaustivo despliegue ontológico, es posible atisbar otra funcionalidad en escena. Lo anterior entiendo que, sedimentada a su propia complejidad, Knipper representa al artista que se considera eximido de cualquier tipo de compromiso social, autoconcepción de seres etéreos, vestales de la religión artística. En esta misma pieza, otro personaje, el de Aleko es un aristócrata devenido artista, pero con una “conciencia de clase” más marcada que el caso de Olga. Adolece una profunda ingenuidad política; es religioso, utopista. En tanto Masha actúa como la representación de una vanguardia política, revolucionaria, tiene la conciencia de clase desarrollada, está incómoda en sus zapatos (Calderón 2012d 14), de lo que podría decirse incómoda en el lugar que está ocupando.

La misma construcción de personaje con profundidad psicológica: esto es, que dan cuenta de sus motivaciones¹¹⁹ y que se presentan en escena con una ‘agenda propia’, es el personaje de “Jorge”, en *Diciembre*. En esta pieza distópica donde Chile se encuentra en guerra, el personaje quiere ser un ‘Ariel’ ingresar al ejército chileno, robarse un fusil y unirse a las fuerzas mapuches que presionan desde el sur. Esta pieza es interesante ahí donde ya es plausible ver una progresividad en de la obra. Los conflictos que son presentados en escena son puestos ya en el ámbito chileno. De tal manera, se realiza una distribución de roles sociales que están presente en la realidad nacional. Dicho de otra

¹¹⁹ Es interesante porque los personajes de Calderón son más cercanos donde su composición respeta la posibilidad de contradicciones. Los personajes de Calderón son profundamente contradictorios, se hacen humanos.

manera, también en *Diciembre*, la idea de personaje es escindible en dos campos: tal como ‘sujetos’ y como elementos retóricos.

La primera constelación, la compuesta por *Neva*, *Diciembre* y *Beben*, es la constelación estética, por lo que se hace ‘comprensible’ el fino artesanato en la construcción de los personajes y el desarrollo de una ontología —la pregunta por sus propios seres—, sea más evidente. Esta característica se mantendrá en la segunda constelación calderoniana, la ética, constelación conformada por *Clase*, *Villa* y *Discurso*. Pero, al ingresar en el espacio del debate ético, la ontología de los personajes se da de forma más fragmentaria. Hay una complejión del discurso que se comienza a despegar de eso que Calderón denominó como de “estética realista”.

El cambio en la complejión de la Palabra es un punto interesante en la segunda constelación de la primera parte de la poética de Calderón. Esto, porque esta complejión nueva será la que finalmente arribe a una plenitud en la segunda etapa de su poética. El teatro de Calderón es inminentemente un teatro de Palabra. No ha de extrañarse entonces que el cambio, la rotación en la poética, se dé de forma manifiesta en la palabra. La palabra dicha en *Neva* o *Diciembre*, no es borrada ni se modifica en el espíritu. Lo que se modifica antes bien es el ordenamiento. La fragmentariedad es en la constitución del discurso, no de la palabra.

En la fase estética, el ordenamiento del discurso no se despega de la prescripción; inicio, nudo y desenlace, he ahí la cárcel ciega que habita. En cambio, en *Villa*, por ejemplo, hay un juego que fracciona el discurso que arribará a una comprensibilidad solo en el momento en que todos los fragmentos están debidamente desplegados. *Villa* tiene, así mismo, la

complejidad de ser una pieza que está unida a un espacio físico-geográfico¹²⁰. La interioridad de la escena que se puede asociar con *Neva* y *Diciembre*, se conecta con un espacio de realidad, perceptible para el espectador. El teatro calderoniano se hace más inclusivo desde este punto de vista.

En la primera etapa de la dramaturgia calderoniana el elemento de representación, por excelencia, es el monólogo. Calderón ejercita una sobresaturación del discurso; muy similar a un monólogo interior, rápido, apabullante, con el mensaje que pretende dejar en claro. Es una escritura igualmente filosófica ahí donde el dramaturgo apela a la creación de una densidad de significantes en torno a un significado, con la esperanza de que alguna conexión se pueda realizar en el oyente. El monólogo de la primera etapa de su poética difiere en el monólogo de la segunda etapa en el objeto que utiliza para producir el distanciamiento. Si en piezas como *Escuela*, *Mateluna* y/o *B*, la regulación de la velocidad y el objeto ‘shockeante’ es la cita; en esta primera parte el monólogo es regulado por la reiteración de ideas, palabras y frases.

Un ejemplo de lo anterior puede ser visto en Clase:

Profesor: Bueno./ Te va ocurrir lo que le ocurre a todos./ Te va a ocurrir la vida./ Y en la vida se sufre./ Mirame a mí./ Yo era tan feliz./ Me andaba riendo de la risa./ Y ahora mírame./ Solo me río del futuro./ Te aseguro que en el futuro te va a doler tanto el pecho que vas a querer parar./ Vas a querer sedarte./ Yo me sedo./ Vas a estar en tu pieza un día y vas a decir: soy pobre./ Soy fea./ Soy feo./ ¿Por qué me dejó?/ El mundo se va a acabar./ Odio a mi mamá./ Mi computador es una mierda./ ¿Por qué me saco puros cuatros?/ ¿Por qué me como las uñas?/ ¿Por qué tengo la cabeza grande?/ Por qué no nací en Suiza?/ ¿Qué hago con este pene que me está volviendo loco?/ Enpezó el verano./ Se acabó el verano./ ¿Por qué estoy tan triste si es domingo en la tarde?/ En fin: la condición humana./ Y cuando te sientas así te recomiendo fumar marihuana./ Despedirte un poco de la sobriedad./ Despedirte./ Morir un poco./ Morir un poco./ Y renacer un poco./ Y reírte./ Y pensar./ ¿Qué tiene de malo?/ ¿Qué tiene de bueno?/ Bueno, nada./ No hay que pensar en esos

¹²⁰ “Villa + Discurso” se estrenó en Enero de 2011 precisamente en Villa Grimaldi.

términos./ Nada tiene que ser bueno o malo./ Eso es la moral./ Y la moral es para los humanos./ Pero nosotros somos animales. (Calderón 2012a 129-130)

Me llama la atención este fragmento porque en él se puede apreciar lo vertiginoso del monólogo calderoniano. Existe también una reflexión que no se aleja de la creación literaria para expresar un punto. Dicho de otra manera, la teoría está inserta en el objeto estético sin salirse disparado y sin quebrar la armonía del texto. Así mismo, la repetición de ciertos términos se muestra de manera fehaciente para acompañar el monólogo.

La segunda etapa de esta poética no prescinde del monólogo como herramienta de expresión; como se ha señalado en el acápite que se ocupa del tema en esta monografía, el monólogo casi de la misma manera; pero hay un desplazamiento hacia el diálogo, hacia la construcción de los artefactos lingüísticos de forma antes bien mancomunada. De hecho, el fragmento citado corresponde a *Clase*. Esta pieza corresponde a la constelación ética de la obra calderoniana. Pero también constituye a la zona de intercambio entre ambos momentos de su poética. En el monólogo, si bien se aprecian mayormente la caracterización del primer momento de la poética calderoniana, se introduce un elemento de la segunda: La interrupción. Ésta se da de forma teatral, en el sentido de que el monólogo es ‘cortado’ por la Estudiante, el otro personaje de la pieza.

Los elementos que caracterizan este primer momento de la poética calderoniana señalados hasta ahora: Teatro de personaje, lenguaje altamente estético y el monólogo como figura central, son complementados por una no intervención de la otredad. A diferencia de lo que sucede en las piezas de la constelación política de Calderón, donde el Otro se hace presente a través de la apelación a él o bien por la medialidad audiovisual; en este primer momento el Otro no aparece ni tan siquiera insinuado. Esto tiene una

explicación. En la primera parte de la poética, Calderón se centra en reflexiones que están allende las particularidades de un caso, retomo lo que señalaba más arriba, el despliegue calderoniano se da en esa imagen de la espalda, de la memoria, de una generalidad. Por su lado, la segunda parte de la poética se centra más en una particularidad, en un objeto más telúrico y por lo tanto histórico, de ahí que le sea necesario el contrapunto para la elaboración de la pieza-reflexión.

IV

BREVÍSIMA MAYÉUTICA

El arte desde la violencia y a través de la moral y la ética

“Lo verdadero no se encuentra en la superficie visible. En todas las cosas, y en particular en lo que debe ser científico, la razón no puede dormirse y tiene que emplearse la reflexión. Quien mira racionalmente el mundo, ése lo contempla también racionalmente, ambas cosas se determinan mutuamente”. –Georg Wilhelm Friedrich Hegel¹²¹

I

El título del presente ensayo no es una arbitrariedad. La Mayéutica, como método de reflexión, insta al cuestionamiento de cada asunto que se construye sobre un hilo argumentativo. Preguntas –y respuestas— sucesivas que buscan dar con la causa primera del fenómeno. En este caso, es ‘brevísima’ dado que de ninguna manera se está ante una reflexión que agote esa causa primera de la cual surge. Este ensayo debe de ser tenido como un prolegómeno al ensayo que le sucede: *Fábulas: La repartición valórica en la Obra de Guillermo Calderón*. En tanto Prolegómeno, busca despejar la nubosidad que se pudiera cernir en la puesta en práctica del análisis del aspecto moral de las obras del dramaturgo chileno.

De tal manera, este ensayo se presenta como una ingeniería inversa –lógica— del axioma: ‘todo arte es un ejercicio de violencia’. El desmontaje de esta idea comienza con el análisis de aquello que es tenido como Violencia. La salvedad que se introduce es que ésta es tenida como un concepto abstracto, no como un ejercicio concreto. Munido de las

¹²¹ Hegel, Georg. *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Itsmo, 2005. Página 51

propuestas del idealismo alemán, en el aspecto tanto estético como de la filosofía moral, se busca cimentar la idea de que el arte participa de un régimen político impositivo de ideas y valores morales. Es decir, esa violencia que está siendo tenida como un acto puro deviene en concreción como cultura para cimentar una idea de comunidad. Esto se da a través de la instauración del concepto de bien como eje rector, lo que convierte a la moral y la ética como instituciones sociales.

Instaurada la idea de bien, esta es convertida en cultura donde se despliega la comunicabilidad de los parámetros valóricos a través del arte. Este arte que se principia en la abstracción de la violencia tiende, a su vez, a la belleza. Pero, no una belleza que es concreción del ideal de Belleza pura; sino que construye una forma de belleza mundana, espuria que es la belleza conceptual, como producto de la reflexión del sujeto, Belleza conceptual-artística. Debido a que este ensayo es un ejercicio mayeúutico, va a dando respuestas a preguntas tácitas que se desprenden de los corolarios que surgen de sí, pudiera parecer confuso. Esto sucede porque se está trabajando con abstracciones y le bastará al buen lector tener en mente siempre el axioma: “Toda arte es un ejercicio de violencia”.

II

En los ensayos que componen esta biblioteca una de las ideas siempre presente, tanto explícita como implícitamente, ha sido aquella que entiende que cualquier forma de arte en general, y el performance en particular, es un ejercicio de Violencia¹²². Se ha considerado,

¹²² La violencia es siempre el concepto que construye el pensamiento que eventualmente devendrá en Acción. El despliegue de la violencia tiene disimiles nombres: Agresión, Humillación, Legislación,

asimismo, a la Violencia como una abstracción, como un Ente Puro, externo al Objeto. En tanto una pureza, esta violencia no tiene Comunicabilidad *per se*; es inasible en el espacio del fenómeno. Dicho esto, de otra manera: la violencia no tiene una expresión, una objetivación directa. No es materia, por lo que no puede devenir en objeto y necesita una comunicabilidad extrínseca.

La comunicabilidad de la violencia se da entonces como proceso. Lo anterior en tanto que, para habitar el espacio mundano, a la violencia le es menester un devenir, ya sea en forma de norma, moral y/o, en el mejor de los casos, consagrarse como ética. En tanto concepto ligado a un objeto transitorio recién es que la violencia —como sentido absoluto— es sensible. Aún así, la violencia descrita como marco axiológico precisa de la voluntad del sujeto para existir: y, como suma de todas las premisas anteriores recién puede concretizarse como Acción. La ética como mediación de la violencia es lo que interesa al presente ensayo. Cabe señalar que será solamente uno de los aspectos de los que despliega la ética en tanto presunto de violencia, el que se desarrollará, a saber: la expresión en estética de la violencia.

De la consideración del arte como un ejercicio de violencia se desprende una contradicción: Si se tiene que el arte como tal es —en todos sus niveles y formas— mimesis de la naturaleza, por consecuencia lógica, no puede ser un ejercicio de violencia. Esto, en tanto que el concepto de Violencia no existiría como categoría tangible en la

Apropiación, Discriminación, etc... Como consecuencia lógica, la Acción no necesariamente se nombra con el Concepto. A nivel de lenguaje coloquial no obstante puede suceder que sí se nombre a la violencia. Pero, nombrar la acción con el concepto transita al espacio de lo incómodo, de lo indeseable.

materia y en el espacio objetivo¹²³. El Mundo —tenido como contraparte del lenguaje— no soporta conceptos ni abstracciones propiamente dichas. La Naturaleza, ‘objetividad’ del Mundo, es un *supuesto de armonía* —en tanto que posee una ‘lógica interna’— y no puede ser violencia, porque de modo general, ésta es caos. De tal manera que, en principio, razonar el arte mimético como generado en el concepto de violencia decanta en una paradoja insalvable. La conclusión del silogismo arroja entonces un arte resultante que carece del concepto de violencia en su generatriz.

Si nos abstenemos entonces a la concepción mimética del arte, la tesis que señala que: ‘todo arte es un ejercicio de violencia’ es errada y/o imposible. Esta sentencia es irrefutable e inapelable, pues la evidencia y el silogismo así lo resuelve. Para cambiar el signo de la conclusión habría que llevar adelante una revisión de los presupuestos individualmente. Esta revisión no es producto de un capricho: a estas alturas de la modernidad no se puede seguir considerando el arte como mimesis. En esto, el empirísta coincidirá conmigo. El arte mimético es el arte aurático, el arte pre-moderno, único e irreplicable. La revelación de las instancias y formas del arte son uno de los tantos aciertos de Walter Benjamin, quien es precisamente el primero en apuntar que el desarrollo del arte y sus técnicas va de la mano con el desarrollo de los modos de producción. Es por esta razón que, en la modernidad y sus modos de producción (y re-producción), el arte ha abandonado su relación más intuitiva —la noción del genio creador— por la del artista-artesano. En la modernidad, el arte ha abandonado el mundo.

¹²³ Lo Objetivo, o Realidad, aquí está siendo pensado como el espacio entre dos o más subjetividades, donde ninguna de estas puede imponerse a otra(s). La convivencia que impone la existencia de ese espacio, es la clave desde donde se generará la norma que deviene contractualismo social. De esta manera, la ética y la moral no sería sino una tregua en una guerra, antes bien que un ordenamiento en la paz.

En una certera y fundamentada reflexión, el Profesor Pablo Oyarzun se extiende sobre esta discusión en el pensamiento de Georg Wilhelm Friedrich Hegel: “[E]l mundo como tal es construido cada vez más por la diligente y paciente agencia humana. El mundo como obra humana desplaza a la obra de arte como reflejo de un mundo; tal sería el sentido que la modernidad posee en el plano estético para Hegel”. (13) La agencia humana que interviene en la construcción misma del mundo es hija de una reflexión, como señalaba más arriba, se oblitera la intuición. La naturaleza es la construcción objetiva que se le yuxtapone al mundo y viceversa¹²⁴. Esta es una primera evidencia que desquebraja esa concepción mimética.

Desde Hegel, y siguiendo al Profesor Oyarzun, se entiende que la naturaleza y el mundo son agencias humanas. Estas se producen en la Reflexión del Sujeto. Sobre la reflexión refiere igualmente Oyarzun: “Ésta, en un sentido general, podría referirse como el modo de producción del mundo moderno en cuanto tal, cuya experiencia matriz tendrá que ser, de ahora en adelante, reflexiva, no reflejada”. (13) Entender entonces la reflexión como paradigma del modo de producción del mundo moderno termina por dilapidar la posibilidad de un arte moderno mimético, un arte cuya concepción sea presuntamente la observación y la fidelidad como cánones de la belleza. Sobre la conexión que se establece, como última instancia, entre Violencia y Belleza me explayaré luego.

¹²⁴ Discutir sobre si el mundo precede a la naturaleza o la naturaleza precede al mundo, en el marco de este ensayo, carecería de valor, dado que el foco de la reflexión está puesta en el otro polo, esto es la subjetividad y la sociedad.

En sus lecciones de *Introducción a la Estética*, el filósofo de Stuttgart refiere sobre este punto:

“Hay, sin duda, ejemplos de imitación por completo engañosos. Los racimos de uva pintados por Zeuxis han sido citados desde la antigüedad como el triunfo del arte y, a la vez, del principio de imitación de la naturaleza, porque se suponía que las palomas iban a picotearlas”. (Hegel 2005 103)

El ejemplo que plantea Hegel, el de las uvas de Zeuxis, es precisamente el de un arte completamente mimético; donde no interviene ninguna subjetividad creadora; ni tanto menos violencia¹²⁵. Es un arte que se tiene en cuanto tal porque su comprobación, y unción, proviene de un espacio ‘otro’ —el mundo: la naturaleza— al individuo. Es una belleza reflejada, no reflexiva. Hegel resolverá esto planteando dos tipos de belleza: la artística y la natural.

En tanto Hegel aparece como el gran sistematizador, cúspide del pensamiento moderno, no es de extrañar entonces que además de influir en todo el pensamiento moderno; aparezcan esbozados, en sus cavilaciones, presupuestos que serán retomados *a posteriori* por acólitos y detractores en la filosofía. Hegel no conoció el capitalismo en el estado actual que nos oprime; ese desconocimiento de lo que sobrevino explica en gran medida, los límites que se trazan en su pensamiento¹²⁶. Esa sutil distinción hegeliana que propone el

¹²⁵ Raymond Bayer en su texto *Historia de la Estética* ofrece un interesante recorrido sobre El Progreso de las concepciones estéticas en la Antigua Grecia: partiendo desde la concepción presente en Homero, donde lo bello es lo que se asimila más a la naturaleza hasta la abstracción, la complexión que se constituye con el concepto socrático de Kalokagathia. Cfr. Bayer, Raymond. “Antigüedad”. En *Historia de la Estética*. México DF.: Fondo de Cultura Económica, 2017. 21-84

¹²⁶ Y no solamente esto: hay un tufillo de idealismo y filantropía que actúa perennemente en su pensamiento como cortapisas.

Profesor Oyarzun, Mundo reflejado y mundo ‘reflexionado’, es clave para pensar el arte actual. Un mundo reflejado, peligrosamente platónico, difiere completamente con el mundo que habitamos, y como consecuencia, el arte que se produce en nuestro tiempo.

Antes de continuar por lo caminos de la reflexión de la violencia, es necesario pensar también sobre los elementos en los cuales se enmarca la reflexión sobre la violencia. La violencia como idea, como un *a priori*, es íntegramente humana —como ente generador y como ejercicio de reafirmación— y su contexto de existencia es el mundo —concreción de la naturaleza—. El hombre destruye precisamente porque esa destrucción —lo que siguiendo a Kojève podríamos denominar ‘Deseo Negador’—, acto de transformación es lo que le permite, aunque no exclusivamente, habitar un espacio. Dicho de otra manera, el hombre auto-consciente, deseante¹²⁷, destruye/ transforma/ construye el espacio de la Naturaleza —en tanto presunto ‘Dado’— para poder habitarlo. Su deseo y un poco más allá su vida biológica, se nutre de esa destrucción¹²⁸.

Esta reflexión que descentra la relación hombre-Naturaleza/ sujeto-objeto, es retomada por Donna Haraway. Haraway concretiza una refuncionalización del concepto mismo de Naturaleza, cito, *in extenso*:

“[L]a naturaleza no es un lugar físico al que se pueda ir, ni un tesoro que se pueda encerrar o almacenar, ni una esencia que salvar o violar. La naturaleza no está oculta y por lo tanto no necesita ser desvelada. La naturaleza no es un texto que pueda leerse en códigos matemáticos o biomédicos. No es el «otro» que brinda

¹²⁷ Aquí “Deseante” se utiliza en el sentido que se le otorga al “Deseo”, específicamente el “Deseo Humano” en la filosofía hegeliana y no en el psicoanálisis u otras formas más espúrias de reflexión.

¹²⁸ Cito a Kojève: “Esa transformación del mundo hostil en un proyecto humano de un mundo que esté de acuerdo con ese proyecto, se llama ‘acción’, ‘actividad’”. (18) Para las consideraciones y/o marco-teórico de este ensayo, será este el concepto operativo de “Acción”.

origen, provisión o servicios. Tampoco es madre, enfermera ni esclava; la naturaleza no es una matriz, ni un recurso, ni una herramienta para la reproducción del hombre.

Por el contrario, la naturaleza es un topos, un lugar, en el sentido de un lugar retórico o un tópicos a tener en cuenta en temas comunes; la naturaleza es, estrictamente, un lugar común. Atendemos a este tópicos para ordenar nuestro discurso, para componer nuestra memoria. Como tópicos en este sentido, la naturaleza también nos recuerda que en inglés del siglo XVII los «topic gods» eran los dioses locales, los dioses específicos de determinados lugares y pueblos. Nos hacen falta estos espíritus, cuando menos retóricamente si no puede ser de otra forma. Los necesitamos, precisamente, para rehabilitar lugares comunes, localizaciones ampliamente compartidas, ineludiblemente locales, mundanas, encantadas, esto es, tópicos. En este sentido, la naturaleza es el lugar sobre el que reconstruir la cultura pública. La naturaleza es también un trópos, un tropo. Es figura, construcción, artefacto, movimiento, desplazamiento. La naturaleza no puede preexistir a su construcción. Esta construcción se articula sobre un determinado movimiento, un topos o «giro». Fieles a los griegos, en tanto que trópos, la naturaleza tiene que ver con cambiar. Mediante trópos, recurrimos a la naturaleza como si fuera la tierra, la materia prima, geotrópica, fisiotrópica. Tópicamente, viajamos hacia la tierra, un lugar común. Al hablar de la naturaleza, pasamos de Platón y la estrella cegadora de su hijo heliotrópico a ver otra cosa, otro tipo de figura. [...] La naturaleza es un tópicos del discurso público en torno al cual giran muchas cosas, incluso la tierra” (122-123)

En la modernidad el hombre ha asumido completamente la distancia y el agenciamiento en la construcción de la idea de la naturaleza. En tanto ‘trópos del discurso público’(Haraway), la naturaleza para el hombre moderno no es ya un acto divino. En la reflexión —distante del reflejo— sobre la naturaleza, el hombre moderno, como el antiguo en la tragedia griega, ha matado a los dioses¹²⁹.

Sobre el entendido de que la naturaleza es antes bien construcción, *teckné* del discurso, trópos, figura; puedo retornar al silogismo que principia este ensayo. En dicho ejercicio lógico se tenía por cierto que la mimesis actuaba como reflejo de una naturaleza —

¹²⁹ Para ahondar en esta reflexión ver el capítulo I de esta tesis.

Mundo— objetiva, fuera del hombre y su lenguaje. Apoyado en las propuestas arriba citadas, se infiere primero que la naturaleza, para el hombre moderno no es tal, no es la creación de un Ser Superior que se encuentra fuera de la esfera de lo cognoscible —Dios, si se quiere— y sí, antes bien, es el producto de una agencia humana transformadora. Es la reflexión localizada fuera, dentro, arriba y abajo del arte la que da cuenta de la obsolescencia más irreductible de la idea de la mimesis como principio Artístico-Plástico.

Una vez establecida la instancia de naturaleza como constructo, el silogismo se reescribe: El arte moderno es reflexivo, abstracto y es en ese sentido que puede ser generado desde la violencia. Zanjado lo anterior, aquí se devela entonces la segunda paradoja de la tesis ‘todo arte es un ejercicio de violencia’: la violencia es en principio Caos, lo que limita su forma pura en el momento de convertirse en contenido nouménico de cualquier fenómeno. Esto es fundamento de lo que señalaba párrafos arriba, de que la violencia carece de una comunicabilidad *per se*. Dicho de otra manera, la violencia tiene potencialidad de existencia; pero no como *sí misma*, existe solo como traducción. Lo abstracto como generalidad no es aprehensible, antes bien le es menester un proceso propio de construcción donde pueda cada vez más ligarse con el objeto.

Esta segunda paradoja de la tesis viene preñada de una contradicción en sí misma. Establecido el punto de que la Violencia no puede expresarse en ese estado de pureza-caos en que pre-existe, se desdibuja la posibilidad de acceder a ella. Sortear este punto muerto, implica entonces retornar a la forma de aprehensión de la idea a través del fenómeno. Este retorno se fundamenta en el mismo concepto de Violencia: “[U]na causa, por eficaz que sea, sólo se convierte en violencia en el sentido conciso de la palabra cuando interviene en

las relaciones morales”¹³⁰ (Benjamin 1999 179). El desarrollo benjaminiano condensa de muy buena manera el problema de la violencia. Existe en tanto abstracción; pero no puede ser cognoscible sino cuando se ‘quiebra’ el propio constructo donde está-siendo, donde se expresa. Replanteo el punto: La violencia se establece como moral para existir en el espacio de lo sensible, y cuando se fuerzan esos límites establecidos evidencia su existencia. *La violencia se hace comunicable solo cuando quiebra los límites que ella misma establece.* Es como un virus: los análisis para diagnosticar una enfermedad virósica no se centran en dar con el virus; sino, antes bien, en detectar el desbalance en los anticuerpos presente en la sangre.

Es a través de dos formas determinadas que se hace posible la aprehensión del concepto de Violencia —esto es en su relación con la norma—. Cito:

Teniendo a la violencia bélica como la original y arquetípica, se puede concluir que en cualquier violencia con fines naturales, en toda violencia de ese tipo habita un carácter instaurador de derecho¹³¹. (Benjamin 1999 186).

¹³⁰ En el original: “Denn zur Gerald im prägnaten Sinne des Wortes wird eine wie immer wirksame Ursache erst dann, wenn sie in sittliche Verhältnisse eingreift” (Benjamin 1999 179) Tomo la opción, y el riesgo, de consignar traducción propia debido a que las traducciones existentes son pocos fiables. Así por ejemplo la traducción de Jesús María Aguirre para la edición de Taurus de 2001 consigna: “[E]n lo que concierne a la violencia, en su sentido más conciso, sólo se llega a una razón efectiva, siempre y cuando se inscriba dentro de un contexto ético” (Benjamin 2001 23). Aquí el traductor está operando un cambio no menor: reemplaza ‘las relaciones morales’ que figuran en el original por ‘contexto ético’. Como lo entiendo, lo ético y lo moral no comparten el mismo espacio; eventualmente, la moral está expresada en lo ético, pero no funcionan como conceptos intercambiables. Sí, en favor de la traducción en español se puede argüir que efectivamente las relaciones morales convergen en un contexto ético; pero este argumento se vuelve fútil cuando se revela el ultraje al original.

¹³¹ En el original: “Es wohnt also, wenn nach der kriegerischen Gewalt als einer urprünglichen und urbildlichen für jede Gewalt zu Naturzwecken geschlossen werden darf, aller derartigen Gewalt ein rechtsetzender Charakter bei”. (1999 186)

Benjamin busca describir la existencia de la violencia como preexistencia al derecho natural y el derecho positivo¹³². Entiéndase el primero como tal, con fines humanos y el segundo como la legislación que surge para ordenar el estado, la institucionalidad y sus alcances. La violencia instauradora de derecho, el primer momento de la violencia, es uno que tiende a fundar la norma misma. Esta violencia es aprehensible, como Benjamin lo señala, en la guerra, ahí se generaría la ruptura de una norma antigua y la ascensión de la nueva que está surgiendo en el espacio vacío.

Instaurada la norma, la violencia instauradora de derecho, periclita. Dando espacio a un segundo momento de la violencia que es la violencia conservadora de derecho; es decir, el ejercicio mismo de la violencia por parte del estado:

El militarismo es la compulsión de usar la violencia en general como un medio para los fines del estado. Esta compulsión al uso de la violencia ha sido juzgada recientemente con el mismo o mayor énfasis que el uso de la violencia en sí. En ella, la violencia se manifiesta en una función completamente diferente a su simple uso para fines naturales. Consiste en el uso de la violencia como medio para fines legales. Porque la subordinación de los ciudadanos a las leyes - en el caso previsto en la ley del servicio militar obligatorio - es un propósito legal. Viendo que a esa

¹³² El presente ensayo no ahondará en la discusión de las formas del derecho tal como lo hace Benjamin, su ensayo trabaja en el ámbito de influencia de la Filosofía del Derecho, allende el lenguaje. No obstante lo anterior es necesario precisar ciertos contextos de donde están tomadas las citas. Escrito al principio de la entreguerra, el ensayo *Zur Kritik der Gewalt* (1921) reflexiona sobre la violencia y tiene en la guerra uno de sus principales ejes, núcleos ejemplificadores. Shockeada la cultura y el pensamiento, en la convulsa República de Weimar, Benjamin ve en la Huelga, y en la posterior propuesta de Huelga General Revolucionaria, un objeto de tensión, una violencia permitida en cierto grado por el estado.

primera función de la violencia puede llamársele Instauradora de derecho; esta última puede llamarse como conservadora de derecho¹³³. (Benjamin 1999 186-187)

Benjamin se encuentra precisamente con una característica del ordenamiento moderno del estado, y que tristemente sigue siendo tal: El monopolio de la violencia —y la fuerza¹³⁴— es del Estado. Para conservar su propia existencia, el estado estará siempre violentando al sujeto, con la norma, con el ejercicio de la agresión policial¹³⁵, en casos extremos —como lo acaecido en Octubre de 2019 en Chile— con el terrorismo de estado.

¹³³ En el original:

Zwecken des Staates. Dieser Zwang zur Gewaltanwendung ist neuerdings mit gleichem oder grösserem Nachdruck beurteilt worden, als die Gewaltanwendung selbst. In ihm zeigt sich die Gewalt in einer ganz andern Funktion als in ihrer einfachen Anwendung zu Naturzwecken. Er besteht in einer Anwendung von Gewalt als Mittel zu Rechtszwecken. Denn die Unterordnung der Bürger die Gesetze —in gedachtem Falle unter das Gesetz der allgemeinen Wehrpflicht— ist ein Rechtszweck. Wird jene erste Funktion der Gewalt die rechtserhaltende, so darf diese zweite die rechtserhaltende genannt werden. (Benjamin 1999 186-187)

¹³⁴ La palabra alemana ‘Gewalt’ además de Violencia tiene múltiple despliegues: Potencia, Fuerza, Pujanza, Potestad, son 23 despliegues posibles. Es esta multiplicidad de significados de la palabra lo que complejiza, entre otras cosas, el entendimiento del texto benjaminiano. Si bien, constantemente el filósofo consigna la misma palabra ‘Gewalt’, se va modificando de acuerdo al contexto. En español, este juego es inaprensible; aquí por ejemplo sucede lo mismo, en alemán sería innecesario hacer la acotación de ‘Fuerza’, en una relación indisimuladamente conectada con violencia, como despliegue lingüístico del mismo concepto.

¹³⁵ Escribe Benjamin:

Estos dos tipos de violencia están presentes en otra institución del Estado moderno, la policía, en una combinación mucho más antinatural que en la pena de muerte, en una especie de mezcla fantasmal. En efecto, se trata de una fuerza para fines de derecho (con derecho de disposición), pero con el poder simultáneo de ponerla dentro de amplios límites (con derecho a decretar).[In einer weit widernatürlicheren Verbindung als in der Todes-strafe, in einer gleichsam gespenstischen Vermischung, sind diese beiden Arten der Gewalt in einer andern Institution des modernen Staates, der Polizei, gegenwärtig. Diese ist zwar eine Gewalt zu Rechtszwecken (mit Verfügungsrecht), aber mit der gleichzeitigen Befugnis, diese in weiten Grenzen selbst zu setzen (mit Verordnungsrecht)]. (1999 189)

El ejemplo que propone Benjamin en este punto me parece interesante e ilustrador. El filósofo ve en la policía un aterrizamiento de la tipología de la Violencia. En la figura del agente de represión del estado es posible encontrarse con ambos tipos de violencia. El represor actúa por encargo del derecho —sus instituciones—, queriendo hacer valer el derecho positivo —la norma—. Para cumplir su mandato se vale del ejercicio de la violencia en la acción de agredir al manifestante. A pesar de quebrar la ley que busca imponer y la misma ley natural —en tanto no existe una paridad de fuerza entre el manifestante y él— actúa conforme a derecho. Es decir, el agente represor a pesar de estar en el núcleo mismo de la relación contractual del derecho —institución y/o norma—, está fuera del derecho. En el represor, la violencia está como acción y como concepto, pero socialmente aceptada, y esto es, la violencia que actúa el agente se mantiene dentro de los límites éticos de la sociedad.

Si bien este texto en particular de Benjamin se concentra en una reflexión que ronda la filosofía del derecho; su propuesta tiene aristas que posibilitan el descentramiento de la reflexión. Dicho de otra manera: es posible la extracción de ‘universalidades’ que se desplegarían en otros espacios epistémicos sin necesariamente incurrir en una falacia¹³⁶. Sobre la proposición anterior, es posible entonces entender que un texto como *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen*, donde se despliega la política del lenguaje para Benjamin, también se construye sobre el supuesto del accionar de la Violencia como partera y como legisladora del lenguaje. Hay una violencia que opera omitiendo y traduciendo en la relación del Ser Espiritual y el Ser Lingüístico.

Curiosamente es Jacques Derrida quien sintetiza lo que en Benjamin aparece de forma tanto o más fragmentaria. Cito al francés: “Había en efecto una primera violencia en nombrar. Nombrar, dar los nombres que eventualmente estaría prohibido pronunciar, tal es la violencia originaria del lenguaje que consiste en inscribir una diferencia, en clasificar, en suspender el vocativo absoluto”. (Derrida 147) El lenguaje de cierta manera no está exento de violencia en tanto que su acción tangible es la de organizar, de estipular, de normar¹³⁷.

¹³⁶ Las ‘universalidades’ aquí no son tenidas en su acepción hegelianas —como establecimiento dado entre dos subjetividades—; antes bien como espacios constitutivos de Teoría. Tomando lo que señala Benjamin en la entrada del 22 de diciembre de su *Diario de Moscú*, entiendo teoría como: “En su afán de representar lo general, la teoría flota por encima de la ciencia, mientras que lo característico del método es que todo estudio de un principio universal encuentra de inmediato un objeto que le es propio”. (2015 61). En el texto *Zur Kritik der Gewalt* Benjamin despliega una teoría de la violencia y como método inscribe el correlato con el derecho. De ahí que depurando el objeto, aún se pueda conservar ese sistema de ideas que ‘flota’ por encima de la ciencia.

¹³⁷ Si por un minuto abandonamos nuestro cometido y proyectáramos una indagación en esta relación — tangencial completamente a este ensayo— entre los ensayos *Para una crítica de la violencia* y *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, Las coincidencias van más allá de lo que apuntaría Derrida. Así por ejemplo, el rol que juega el nombrar se desplaza de la potestad de Dios al Hombre (Benjamin 2018 26-27). Acción que contrastada con el último fragmento del texto sobre la Violencia ahí donde se plantea la idea de que

Así, el espacio que ocupa el silencio con relación al lenguaje es una forma de violencia instauradora, cuando no revolucionaria.

La reflexión que genera el mundo, la comunidad y la misma consciencia del Sujeto es un acto de violencia. En el arte, esta potencialidad de violencia acompaña perennemente al objeto estético. Es por la existencia de esta dialéctica que ninguna acción estética ceja en relacionarse con una ética. *Verbigratia*: si mato una cucaracha esto sería tenido como algo bueno; en cambio, si mato una mariposa sería tenido como algo malo. El criterio que predispone aquello bueno o malo —moral— es en este caso un criterio netamente estético. Porque claro, la cucaracha es fea, repugnante y la mariposa no. Para la civilización actual, de marcada impronta esteticista y de moralidad flexible —‘burguesa’ en una palabra—, la discriminación en el intento de homogeneidad, la traducción de la idea de armonía es la violencia que sin saberlo está minando su propia noción de cultura¹³⁸. Ahí el arte se acompaña de su violencia.

En su texto *Afformative, Strike*, Werner Hamacher precisa que anterior al performance existe una condición que es proclive a este. Ese espacio anterior es lo que Hamacher denomina Afformance, y que es, sin muchas vueltas, un espacio de violencia pura. Su reflexión sobre que “lo afformativo es la elipsis que acompaña silenciosamente cualquier

una violencia divina que nos gobierna (Benjamin 1999 199), se podría entender entonces que cuando Dios le entrega la potestad de nombrar a Adán, también le está dando la posibilidad misma del ejercicio de violencia.

¹³⁸ Karl Kraus, en una prosa tanto más rica y estética señala: “Mi religión es creer que el nanómetro marca 99. Los gases del estiércol cerebral del mundo atraviesan todo desenlace, a la cultura no le queda respiro y al final yace una humanidad muerta junto a sus grandes obras. Del enorme ingenio que ha empleado en construir las ya no le queda nada como para seguir utilizándolas”. (30)

acto y puede interrumpir, igualmente en silencio, cualquier acto de habla”¹³⁹ (1139). En tanto esa violencia se mantenga en estado latente, como correlato mudo, del performance, este último será siempre aceptable dentro de los cánones estéticos burgueses. La violencia solapada detrás del escenario es aceptable, arriba de él no.

Queda entonces establecido que cualquier ordenamiento, por más primitivo que sea, es un ejercicio de violencia en dos etapas consecutivas: primero en su instalación y luego en su conservación. De esta manera, con la norma, la legislación, la idea del Bien y el Mal, es que la violencia ingresa al espacio fenoménico del hombre, es comunicable; y se salva, así mismo, lo que señalaba como la segunda paradoja de la tesis: “todo arte es un ejercicio de violencia”. Habría que considerar también que todo accionar en el espacio de lo social es una violencia desplegada; como bien apunta Kojève en su síntesis de la alegoría hegeliana: “[E]n un estado naciente, el hombre no es jamás hombre simplemente. Es siempre, necesaria y esencialmente, Amo o Esclavo” (15). Ahora bien, en tanto que existen dos formas de violencias, de comunicabilidad, es dado pensar también que no toda norma se manifiesta de la misma manera y que existe una suerte de ‘jerarquía’ entre las normativas. Estos elementos son los que distingo como Moral y Ética.

III

En un ensayo anterior establecía lo que entendía son las operaciones básicas que ejecuta la Crítica Literaria. Por un lado, está la constatación. Este procedimiento es, como su

¹³⁹ En el original: “The affirmative is the ellipsis which silently accompanies any act and with may silently interrupt any speech act”. (1139)

nombre lo indica, uno donde no interviene mayormente la subjetividad de pensamiento del sujeto crítico. La constatación se limita a dar cuenta de la pieza en la medida de sus posibilidades de totalidad. Por otro lado, está la acción crítica como tal. Esta se encarga de despedazar los elementos que contiene —y conforma— el objeto estético. En el proceso crítico, entiendo, existe una transformación, surge un objeto estético nuevo en paralelo al objeto estudiado. Entiendo que la crítica puede ser también una forma de creación estética. Traigo a colación esta relación establecida de descripción/reflexión porque es la misma que veo existe entre la Ética y la Moral.

Este planteamiento, en relación con la crítica, es apreciable empíricamente ahí donde existen los formatos de reseña y crítica. La reseña actúa como la constatación de la existencia de un objeto textual y la crítica es el texto contrastado con sus mismas propuestas teóricas. Así mismo, esta diferenciación se apresta a ser entendida en la fórmula que propone Marx, en su celeberrima oncenésima tesis sobre Feuerbach: “Los filósofos solo han interpretado, de diferentes maneras, el mundo; pero, lo importante es transformarlo [Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt aber darauf an, sie zu verändern]”. (1974 3) La crítica es ese llamado a la transformación, en tanto que la constatación es ese dar cuenta del mundo.

Esta reflexión de Marx es extrapolable igualmente al espacio de influencia de la ética¹⁴⁰ como rama de la filosofía. Apoyado en la premisa de que la violencia tiene una faceta fundacional y que, dialécticamente, periclita para devenir marco conservador de

¹⁴⁰ Circunstancialmente aquí, la ética está siendo pensada como la disciplina, rama de la filosofía que estudia los fenómenos de la conducta humana y sus organizaciones.

ordenamiento —violencia instauradora y violencia conservadora—; es dado pensar que, en las instancias señaladas, se dan dos tipos de organizaciones sensibles diferentes que, a su vez, incorporan las acciones disímiles de violencia. Dicho de otra manera: el procedimiento por el cual la violencia funda la organización no es posible sea el mismo procedimiento para conservarlo, salvo honrosas excepciones, tal vez. En la violencia instauradora existiría precisamente una constatación de espacio. En tanto que, en la normativa más abstracta, esto es la ética, las formas más toscas desaparecen y se depuran. La depuración de la norma que será eventualmente universalidad por su aceptación, son objetos estéticos por derecho propio. No es lo mismo un simple y llano “no mataras”, a la taxonomía que describe, por ejemplo, Immanuel Kant.

Walter Benjamin ve en la guerra el modelo arcano de la acción de la violencia. Habría que ver la guerra en toda su magnitud. El concepto más básico atribuible a la guerra es entenderla como la ruptura del diálogo entre dos grupos humanos. Cuando falla el diálogo, se quiebra toda posibilidad de entendimiento, devolviéndonos a formas primitivas de convivencia. En este gesto es apreciable el derrotero de la violencia arriba descrito. El más fuerte se impone e impone su criterio. Ahí la violencia se consagra y se apresta a instaurar un nuevo ordenamiento. Vencido y borrado uno de los contendientes, el ganador impone su normativa, que no es la normativa directa resultante de la guerra. Desaparece la violencia bélica para ser traducida a normas hipotéticas que generan una violencia, la conservadora, que busca limitar y evitar a toda costa el re-aparecimiento de una violencia instauradora nueva.

Las violencias no pueden ser iguales. La instauradora es de acción y traducción más directa, en tiempo presente. El despliegue de la fuerza que realiza es infinitamente mayor a la conservadora. Es una violencia de *facto*, que golpea en el momento. La violencia conservadora, por su lado es una promesa de ejercicio de la fuerza y existe como silencio, como abstracción que acompaña a la organización. Una violencia gramatical de tiempo futuro. No hay en ella ejercicio de fuerzas y sí un discurso que propone y predispone el uso de la fuerza. En cuanto al tema que nos interesa a nosotros, el símil que se puede establecer es que la violencia instauradora se relaciona con la moral y la violencia conservadora con la ética.

IV

Rebus sic stantibus, la Moral es una descripción/constatación de lo que queda fuera de los *Sí* en el diálogo de dos autoconsciencias ya concretamente determinadas. Partiendo del presupuesto de que la realidad es un contractualismo entre dos subjetividades autoconscientes¹⁴¹, se desprende el entendimiento de que ese espacio donde se da el contractualismo debe, imperiosamente, estar mediado por normas básicas. Estas normas que preexisten al establecimiento de la realidad son tácitas y mínimas, producto del desconocimiento de la *fuerza/poder* de la otredad. Pudiera argumentarse entonces que en ese espacio no existe un ejercicio de violencia sino como potencialidad; pero, sí, sí existe

¹⁴¹ Aunque la moral se presente en apariencia como resultado de un contractualismo, no lo es tanto. Lo anterior en el sentido de que aquello que pulula en torno a la violencia, al ejercicio de violencia y la fuerza misma, lo que podríamos tentativamente llamar Poder, siempre prevalece en la relación ya establecida. Dicho de otra manera: en toda relacionalidad entre subjetividades se da eso que conocemos como 'La dialéctica del Amo y el Esclavo'

una violencia en tanto que el Sujeto, de manera independiente y entre sí, ejercen una represión de las pulsiones contra el otro. El acuerdo que se corona como Moral es igualmente producto de la violencia.

Haciéndose eco de las reflexiones tanto de Hegel como de Marx, escribió Brecht en su *Kleines Organon für das theater*: “Porque la menor unidad social no es el hombre, sino dos hombres. En la vida, también nos construimos los unos a los otros”¹⁴² (2013 53). Esto que Brecht, pecando de idealista, llama ‘construirnos uno a los otros’ es precisamente el ejercicio de violencia. Un sujeto frente a otro contiene su desprecio, su propia fuerza, para entablar relación. La moral, de esta manera se configura como una inevitabilidad social. Que se expresa, a sí misma, en dos conceptos cardinales y polos opuestos: El bien y el Mal. Contrario a la teología, el bien y el mal no son ideas alejadas del humano y que trascienden tiempo, espacio y/o dimensiones. EL bien y el mal son las propuestas tangible de un ordenamiento moral.

Un ejemplo de lo expresado en el párrafo anterior es posible de ver en el fragmento del antiguo testamento conocido indistintamente como: Sacrificio de Isaac, atadura de Isaac, ligadura de Isaac o sacrificio de Abraham en el libro del Génesis, capítulo 22 de la Biblia. Ahí, Dios le pide a Abraham que asesine a su hijo y se lo tribute. La muerte de otra persona es la forma última de acción de la violencia, el borrado, la imposición final. En ese sentido, independiente a que después el ángel bajase y le dijera a Abraham que no sacrificara a su hijo, ya la violencia estaba desplegada en múltiples capas de la escena. Sin ese acto de

¹⁴² En el original: “Car l’unité sociale la plus petite n’est pas l’homme, mais deux hommes. Dans la vie aussi nous nous construisons les uns les autres” (2013 53)

violencia fundante, Abraham no hubiese podido acceder a convertirse en el patriarca de las religiones reveladas.

Así mismo, lo que está siendo fundado en esa escena no es solamente un nuevo orden de normas y reglas. Ahí se puede ver esto de que la excepción de la regla se funda en el instante mismo que se funda la regla. Dicho esto, de otra manera, la normativa dice: “No matarás”, pero el intento de asesinato de Abraham es lícito en tanto fue una orden de la violencia misma que genera ese orden nuevo. Es interesante de ver, porque Aquel que se encuentra fuera de las subjetividades es el que puede romper sin mayor problema la regla. Más arriba señalaba que la Moral se prefigura como lo irremediable que se funda en la convivencia. Para el caso ejemplificador, una legislación como ‘No matarás’ resulta completamente lógica como acuerdo de dos subjetividades. El tema es que el tercer ente en disputa en este ejemplo no participa de la misma lógica, por lo que puede romperla, romper los acuerdos tácitos —moral— entre los sujetos y finalmente redefinirlas.

La moral se instituye en el instante salvaje del conocimiento. Opera en el subsuelo mismo de toda idea y/o institución civilizatoria. Es *conditio sine qua non* para el establecimiento de la idea de sociedad. Esto último en el sentido de que es un primer constructo rudimentario que se da principalmente como resultado del establecimiento de un tejido compuesto de distintos elementos como la percepción del entorno, percepción del Otro como una autoconsciencia diferente a Yo, y –a nivel más individual—, el reconocimiento mismo de Uno en tanto ente finito. La fundación de la moral en el vacío de lo social-universal se da a través de la adopción de un punto cardinal definitorio: El Bien, lo Bueno. Su contrapunto sería El Mal, lo malo.

Los parámetros Bien y Mal no son iguales. Es decir, sí cumplen la función de limitante en la conducta humana, como límite máximo y límite inferior. Pero no son iguales en el sentido de que instalada la idea de Bien, queda automáticamente instalada la idea de Mal. Su existencia no se da como un establecimiento directo, como polos que se establecen independientemente uno de otro. El Bien/Mal no es un par binario irresoluto. Antes bien, los sujetos fundadores de Moral establecen una escala de acciones que se relacionan con el bien. En la medida que las acciones se vayan alejando de esa idea de Bien instalada, se configura el Mal, de manera residual. Esa escala –jerárquica— de acciones en su mayor o menor distancia con el Bien, son los valores. El Mal es la acción desprovista de valores, el agotamiento y/o ausencia de la idea social de Bien.

Los valores, la moral, son las formas en que la violencia ingresa al mundo. La lógica compele a pensar que en tanto exista un parámetro de bien —ordenamiento moral— existe un ejercicio de violencia que lo alienta y acompaña en todo su devenir. La violencia acompaña al bien de forma latente durante toda su existencia. Si la violencia se apoya en esa idea de bien y es su forma de materialidad en el mundo; tenemos por otro lado la certeza de que el mal no es la antípoda del bien; sino antes bien el punto más alejado del núcleo de lo que consideramos como bien o bueno. El mal, constituido como la ausencia total de valores, es el verdadero espacio no-violento y único espacio donde existe como verdad irrefutable, de manera axiomática la libertad.

La reflexión planteada decanta entonces en que los valores tienen un establecimiento social. Existen como escala ahí donde se relacionan en mayor o menor medida con la idea

del Bien. De esto, a su vez, se desprende que el Mal es la ausencia de valores, que la idea de mal no comporta valores asociados. Lo que culmina en el corolario: “Es la sociedad la que plantea el bien y el mal como arbitrariedades”. Los términos en los que se plantea la ética, por su lado, son los de corrección e incorrección. La ética, como un *a posteriori* de la moral acepta los parámetros establecidos y trabaja en ellos. Lo interesante es que la ética, particularmente en la modernidad, tiene el poder suficiente de replantear los límites axiológicos y los valores mismos.

La moral tiene un carácter descriptivo. Actúa como la constatación del espacio de realidad y los límites de los sujetos en ese espacio. La idea de bien es, al fin y al cabo, una convención donde los sujetos entienden que ninguno puede dañar al otro. La moral constata y describe ciertas idealidades que faciliten la interacción y no ponga en riesgo la vida. Esto último sería el concepto de Bien. Su carácter descriptivo radica ahí donde se da cuenta del espacio idealizado donde se puede convivir sin los riesgos que implica la falta de norma. Los ordenamientos religiosos son particularmente claros en esto, normas como “no mataras”, “no desearas a la mujer de tu prójimo” son en esencia ideas de bien que estipulan la buena convivencia.

En tanto el acto fundacional de la Moral se encuentra en el espacio necesariamente social —la moral tiene como condición de existencia la sociedad—, solo puede existir cuando se da una convivencia entre dos o más sujetos. Es el conjunto social el que, una vez determinado aquello que será tenido como bueno, se empieza a construir las constantes que devendrán moral, ordenamiento. En el principio es un juego de prácticas tambaleantes, que se sostiene por la mera convicción de quienes las establecen, este periodo donde los valores

nuevos establecidos tambalean coincide con el periodo de transiciones donde la violencia instauradora comienza su proceso de periclitación a favor de la violencia conservadora de derecho, de norma. La misma violencia arquetípica que se está instalando resulta peligrosa para sí.

De esto último se desprende el método de instauración de la moral: La moral es impositiva. Si bien en la reflexión he propuesto que la moral se instaure como un contractualismo tácito en el espacio objetivo; no se puede desconocer que existe otros elementos que intervienen en la constatación de aquello mismo objetivo. Me refiero con esto último, al poder como forma de la fuerza. Cuando Kojève, siguiendo a Hegel al fin y al cabo, establece esto de la dialéctica del amo y el esclavo, va más allá de la simple alegoría relacional Amo-Esclavo, hay una implicancia por la cual toda relación entre dos autoconsciencias, estas buscarán imponerse una a otra. Es ese mismo impulso de imposición —ejercicio de un poder— el que determina la imposición de la norma.

Entiendo que la moral al tener un fundamento social, y cuyo método de existencia es uno impositivo, tiene como correlato más abstracto a la violencia instauradora que menciona Benjamin. A pesar de lo anterior, la moral también un aspecto de la violencia conservadora, transformación que le permite extenderse en el tiempo social. La violencia, como ya he señalado en reiteradas ocasiones no tiene una comunicabilidad per se, por lo tanto, la violencia conservadora no puede manifestarse directamente. La forma en que esa violencia se comunica es a través de las tradiciones y las costumbres sociales. Hay que hacer constar que ninguno de estos dos elementos anteriores guarda algún tipo de relación con la Verdad, son formas espurias de la violencia, alejadas completamente de cualquier

idea de Verdad. La violencia instauradora y la conservadora no comparten la esfera de las formas puras.

Las costumbres y las tradiciones sociales son un ejercicio de violencia, del tipo conservadora, que no guardan ningún tipo de relación posible con la verdad. La moral, sinónimo de esa violencia conservadora, tampoco tiene posibilidad de conexión. Es por esto anterior que, en lo que respecta al alcance en el tiempo, la moral es una instancia que existe como correlato del ordenamiento social, la ideología y los valores que esa ideología, época predica. Se acercan antes bien al deseo de la violencia instauradora. Al fin y al cabo, la moral se relaciona de forma directa con la ideología —entendida esta como una falsedad de mundo—, en su relación con la ideología, la moral se presenta como simulacro y/o apariencia de Verdad. La moral, desplazada en el tiempo, parasita —y posteriormente fagocita— la verdad.

Planteo de otra manera lo dicho en el párrafo anterior. En otro ensayo de esta biblioteca citaba un planteamiento de Arendt cuando señala que: “En cuanto el pasado se ha transmitido como tradición, posee autoridad, en cuanto la autoridad se presenta a sí misma históricamente, se convierte en tradición” (1971 55). Continúa Arendt:

“la tradición transforma la verdad en sabiduría y la sabiduría es la consistencia de la verdad transmisible. En otras palabras, incluso si la verdad apareciera en nuestro mundo no podría encaminarlo a la sabiduría porque ya no tendría las características que sólo podría adquirir mediante el reconocimiento universal de su validez” (1971 59).

Cito estos fragmentos de Arendt por la forma de validación que describe: El pasado transmitido que se sanciona como tradición. La tradición, ya validada, que se separa de una idea de verdad para por fin convertirse en sabiduría que destruye toda influencia de la

verdad. Este proceso de la moral —ahora como violencia conservadora— es la que le permite mantenerse vigente en tanto se condiga con la visión de mundo imperante. Es en esa relación con la ideología es que la tradición —morales y valores— consigue su visado como una universalidad —lo que Arendt denomina ‘reconocimiento universal’¹⁴³.

IV

Así como con relación al lenguaje la lingüística se ocupa de los lenguas particulares y la filosofía del lenguaje lidia con las universalidades del lenguaje; con los valores sucede que la Moral se ocupa de las reparticiones axiológicas particulares y la Ética busca teorizar sobre principios que rigen la axiología en tanto universalidades. Si la moral actúa como descripción de reglas básicas de convivencia entre dos autoconsciencias, la ética participa de mejor manera en la forma moderna del mundo. La mayor incidencia de la ética dentro de la modernidad es porque la ética es producto no de la constatación; sino antes bien es producto de la reflexión. Lo que retomando lo dicho anteriormente en este ensayo, es la forma de producción y re-producción actual¹⁴⁴.

Me valgo de un ejemplo histórico para desplegar el punto de la ética como reflexión. La forma primitiva en que se desplegaba el derecho —y como consecuencia, la justicia— era la “ley del talión”. Normativa que es bien desplegada en la Biblia, en el libro de Éxodo 21:24: “ojo por ojo, diente por diente, mano por mano, pie por pie”. En la ley del talión donde el castigo es proporcional a la ofensa, no existe una abstracción ni tanto menos una

¹⁴³ Hegel por su lado plantea: “...[L]o universal está en los fines particulares y se realiza mediante ellos” (2005 81)

¹⁴⁴ Cfr. Acápite II del presente ensayo.

construcción de derecho. Existe simplemente una inmediatez de restitución como sinonimia de justicia. Esta inmediatez se relaciona de manera estrecha con la Moral, pues de haber sido de otra manera, hubiese perdurado como derecho. En la transformación que se da de la ley del talión al derecho propiamente tal, la sociedad busca instaurar modelos perdurables y lo perdurable solo puede existir más allá del tiempo humano.

En otro ensayo he citado el fragmento de *Las Euménides* donde Atena insta a Areópago para que Orestes sea juzgado por sus pares (Cfr. Esquilo. *Las Euménides*. vv 482- 484). Ahí la tragedia estaba dando cuenta de la transformación del ordenamiento y robustecimiento del fenómeno jurídico estatal. En este punto la sociedad renuncia la inmediatez de la justicia primitiva para decantar por una idea de derecho. La codificación se plantea entonces como un *ad plures ire* del hecho mismo e instalarse en el espacio de lo abstracto. Dicho de otro modo, anterior a las leyes, la norma se basaba solo en la restitución de un estado de bienestar, reencauzar a la sociedad a lo que se consideraba el Bien, esto a grandes rasgos es la moral: con el derecho —como abstracción y prescripción— el hombre buscaba perpetuar ese estado de bienestar, y para esto es menester el desarrollo de una ética.

Con la legislación la sociedad se complejiza; empieza a apoderarse de su destino y despide a los dioses para poder tomar control absoluto de la sociedad como un organismo caracterizado como unicidad. La abstracción implicará entonces codificar las faltas y su correlato en castigo¹⁴⁵. Para que esto suceda, la idea misma de Bien tiene que traspasar el

¹⁴⁵ El castigo asociado con un crimen tomará cada vez más distancia del valor real —posible— de la falta. En la modernidad, los códigos y castigos tomarán una dimensión teatral que le dará un valor doble al castigo:

momento histórico, la época y sentar bases de su extensión total en el devenir de la historia del hombre. Los griegos se abstraen, los romanos tanto más aun, para producir una legislación que marque el derrotero de la sociedad. Con el planteamiento de “Estado”, lo más claro resultó ser la preservación de la idea misma de Estado.

Cuando Barthes escribe sobre la tragedia antigua que: “...el crimen no es nada, el riesgo de estallido social lo es todo...” (2009 52), da con el sentido último de la tragedia en tanto institución social. La tragedia irrumpe en la antigua Grecia no para replantear el complicado marco axiológico de la moral; sino antes bien para educar el cuerpo social en lo que será la ética. La ética en este punto se plantea como ese ordenamiento que perdurará más allá de la sociedad misma. Cuando este acto reflexivo de los principios de vida entra a la disputa, busca instalarse como universalidad más allá de la sociedad. La ética es una forma de violencia conservadora —con su potencialidad instauradora—, hegemónica y completamente política.

Política y Ética son dos formas epistemológicas que están intrínsecamente conectadas.

La Política es una forma del accionar de la ética. Es por esto anterior que Aristóteles señala:

primero el reestablecimiento de la idea de bien y segundo servirá como escarnio al público en general, enseñanza por, y, a través del terror. Esta teatralidad del castigo es un ‘despliegue inverso’ y por lo tanto de lo más interesante. Y hablo de ‘despliegue inverso’ por lo siguiente: en cierto estado de normalidad de la creación artística, la reflexión ética precede al objeto estético en el despliegue. La ética es el subsuelo, el espacio cero de la estética. En la modernidad, el juicio de carácter público, la ejecución en un cadalso en la plaza pública y/o una hoguera, lo estético es una forma de reforzamiento de la ética, en tanto violencia conservadora. El teatro de la muerte reafirma la ética que la funda. Los niveles de abstracción ha ido siempre in crescendo, con la aparición de la idea de Estado Moderno, o Estado-Nación, el castigo para un crimen del estado es completamente desproporcional. Para esto último cfr. el castigo que le da Creonte a Antígona —*Antígona* Sófocles— con el castigo que recibió el regicida Robert François Damiens, descrito por Michel Foucault en su texto *Vigilar y Castigar* (11-14).

[A]quello a lo que tiende la política y cuál es el más elevado de todos los bienes que alcanzan mediante la acción, pues bien, sobre el nombre hay prácticamente acuerdo por parte de la mayoría: tanto la gente como los hombres cultivados dan el nombre de ‘Felicidad’ y consideran ‘bien vivir’ y ‘bien-estar’ es idéntico a ser ‘feliz’ (*Eth. Nic.* Libro I, 4 [50])

Como consta en este ensayo párrafos atrás, eso que Aristóteles considera bien vivir o bien-estar, es la presunción sobre la cual se funda la misma moral. Un supuesto, una idea enajenante donde el bien es una totalidad que conjuga en sí disímiles niveles de la misma idea en forma de: Cualidad, Cantidad, Lugar, *Relacionalidad* y Tiempo.

El problema con el planteamiento de Bien —conceptual— es que se defenestra en el estado de modernidad. Hay que recordar que estoy pensando sobre presupuestos que deponen la idea de mimesis y la división entre convención y naturaleza. La naturaleza como tropos del discurso, es una convención más, cosa que no aparece de tal manera en Aristóteles (Cfr. *Eth. Nic.* Libro I 3 1095^a [49]). Desde mi punto de vista, esa idea de Bien es ya una instalación, un producto de violencia. Esto da como resultado que la Política sea menos esa disciplina que busca la ‘felicidad’ y sí se comporte como una violencia conservadora del derecho de unos pocos. La felicidad es una promesa vacía del sometimiento moral al que estamos sujetos. No podremos ser felices —o libres— nunca, al menos no a la sombra del Bien.

Como todo aquello que es cognoscible por el hombre, la ética está preñada de sus propias contradicciones. Esto ya que a diferencia de la Moral que se despliega como imposición, la Ética tiene como método dilecto de instalación a la Reflexión. La paradoja

de la ética es que precisamente la reflexión —como proceso de abstracción— que la funda y relata sus alcances, es la misma que la desautoriza y pone en duda sus propios alcances. Esto es: La reflexión ética se encarga de dar con principios universales inapelables dentro del despliegue de la Moral. Trabaja con esto de manera reflexiva para instalarlos en un Mundo ya agenciado. Pero, la misma reflexión sobre las universalidades de la ética es capaz de desmontarlas ahí donde el sujeto se desaliene de las ideas universales y las interpelan.

Cuando el Sujeto puede cuestionar la ética, puede romperla. Romper la ética es romper con el concepto regente de Bien. Cuando Aloisha Karamazov reflexiona: “Sólo que ¿qué va a ser del hombre después de eso? (...) ¿Sin Dios y sin vida futura? ¿Por qué, entonces, todo es lícito ya, todo se puede hacer? (Dostoievsky 345), está abriendo los ojos a un mundo desnudo, mundo desprovisto de legislador. Ahí la reflexión está puesta en contra de la ética y el sujeto indefectiblemente vuelve a un estado pre-social. La reflexión de Dostoievsky, vía Karamazov, se enrostra con la violencia que está fuera del ordenamiento moral vigente, incólume de signos y por lo tanto en forma arquetípica, como la guerra.

Cabría preguntarse entonces si, sin agencias, sin discursos y sin miedos, la violencia no resulta acaso la forma más ‘pura’ del Ser humano. Escribe Hegel:

La libertad, en tanto que la idealidad de lo inmediato y de lo natural, no es en la forma de algo inmediato y natural, sino que tiene que ser lograda, ganada en primer lugar y esto a través de una mediación infinita que representa el cultivo del saber y del querer. Por eso, el estado de naturaleza es más que nada el estado de la injusticia, de la violencia, del impulso indómito, de los hechos y los sentimientos inhumanos. En efecto, la sociedad y el Estado imponen una limitación, pero una limitación de aquellos obtusos sentimientos y rudos impulsos, así como del capricho

reflexivo y de las necesidades, del arbitrio y de la pasión surgidos de la cultura. (2005 99).

Ya Hegel prevé que la sociedad y el gobierno coartan la verdadera libertad y lo hacen a través de depurar la esencia más primitiva del hombre. No deja de ser interesante en este punto el cómo la filosofía le cambia el signo arbitrariamente a sus reflexiones. En principio tendríamos por negativo la cohesión de la libertad, y, sin embargo, Hegel inventa esa idea de *naturaleza monstruosa* del hombre que tiene que ser suprimida por el bien de la historia y la sociedad. La Ética recibe, con este gesto de Hegel, su carta de ciudadanía y se le blanquea el pasado.

En tanto que la Moral tiene que ver con la percepción del entorno, la materialidad y la inmediatez; la ética indaga en la construcción de absolutos en el espacio de la abstracción. Enterrar *per saecula saeculorum* esa ‘naturaleza monstruosa’ del hombre. Su fin y su método resta a la ética de la inmediatez para situarla en un constructo más largoplazista. Arendt plantea que el tiempo mortal es lineal y el tiempo inmortal –de todas las cosas del universo, salvo el hombre— es circular (1958 571); pues bien, cabría pensar que la moral está inscrita en el tiempo lineal y que la ética es el intento de –los valores— por ingresar al espacio de la circularidad. La ética es la búsqueda del sujeto/individuo para reingresar al espacio de la abstracción.

Hay un riesgo que se desprende de la solidificación de la ética en el espacio humano. Como se ha señalado, el establecimiento de toda norma busca erradicar la ausencia de Bien y como consecuencia lógica, de la libertad. Si tenemos por cierto lo que señala el mismo Hegel de que: “La historia universal es el progreso en la conciencia de la libertad” (2005

67)¹⁴⁶, se daría entonces que ahí donde la norma está fijamente instalada, no hay espacio para la historia. La ética rompe la linealidad para implantar la circularidad. Es decir, solo en el espacio que es finito puede existir Historia, lo que es inmortal, o está fuera de los parámetros mortales necesariamente es a-Histórico. Es por esto por lo que Benjamin señala que la idea de progreso hay que fundarla en la idea de catástrofe. (2014d 35)

Si la moral se fundamenta en la costumbre social que deviene en el tiempo y puede ser modificada para ajustarse a los parámetros sociales vigentes de determinado grupo humano; la ética fundamenta su búsqueda de ‘inmortalidad’ a través de la reflexión individual, del sujeto aislado que contempla el mundo y la filtra para poder fundar el contractualismo social de manera abstracta. La ética busca posicionarse allende el tiempo. El legislador, el artífice de la reflexión individual que fundamenta la ética, hace el arreglo para estipular el *Deber Ser*, de generar el correlato en castigo de los valores morales en su establecimiento de mayor o menor distancia con la noción instalada de bien. De aquí deviene que la Ética es una disciplina normativa y como norma de convivencia impacta en lo Humano.

V

La conjunción del código ético –como objeto ya alienado, en apariencia, de su radicalidad violenta— y de una estética cuyos fundamentos son los mismos valores morales, deviene en la noción de Cultura. Esta falsa noción de cultura como un saber enciclopédico que aúna fragmentos epistémicos y saberes escriturales es la noción rectora que en la

¹⁴⁶ En su comentario al capítulo 4 de la *Fenomenología del Espíritu* de Hegel, Kojève parafrasea esto y señala: “La historia humana es la historia de los Deseos deseados” (13)

modernidad se ha discutido constantemente. Así aparece en el ensayo de 1930 de Sigmund Freud *Das Unbehagen in der Kultur*. En *El malestar en la cultura*, Freud plantea cuanto sigue, cito *in extenso*:

...[N]o creemos poder caracterizar a la cultura mejor que a través de su valoración y culto a las actividades psíquicas superiores, de las producciones intelectuales, científicas y artísticas, o por la función directriz de la vida humana que concede a las ideas. Entre éstas el lugar preminentemente lo ocuparan los sistemas religiosos [...]; junto a ellos se encuentran las especulaciones filosóficas y, finalmente, lo que podríamos calificar de ‘construcciones ideales’ del hombre, es decir, su idea de una posible perfección del individuo, de la nación o de la humanidad entera, así como las pretensiones que establece en tales ideas. *La circunstancia de que estas creaciones no sean independientes entre sí, sino, al contrario, íntimamente enlazadas, dificulta tanto su formulación como su derivación psicológica*¹⁴⁷. [...] Como último, pero no menos importante, rasgo característico de una cultura, debemos considerar la forma en que son reguladas las relaciones sociales que conciernen al individuo en tanto que vecino, colaborador u objeto sexual de otro, en tanto que miembro de una familia o de un Estado” (93-94).

Freud no se aleja de la idea de entender la Cultura como *Summa* de características – materiales como abstractas— de determinada sociedad humana. A esta *summa*, le agrega una funcionalidad que es determinada en su relacionalidad con lo valórico, con la ética. Dicho de otra manera, Freud entiende que esa complejidad Cultura tienen un propósito moral. He aquí que nuevamente la modernidad se funda en una paradoja, dado que La Moral, la Ética en tanto violencia, están en el acto fundacional de la Cultura; y, no obstante, fundan ésta última para perpetuarse.

Sin perjuicio para esta argumentación, se puede poner la propuesta de Freud en diálogo con la de Antonio Gramsci. Esto sería un anacronismo pues el texto gramsciano es anterior

¹⁴⁷ El resaltado es propio. Lo resalto precisamente porque en estas líneas Freud da cuenta del tremendo esfuerzo que implica trabajar sobre abstracciones como la Ética, la Moral y el Arte, la Cultura. La misma dificultad me acosa al intentar escribir el presente ensayo, teniendo además la espada de Damocles de los parámetros académicos.

al freudiano; y, sin embargo, entiendo que en el pensamiento gramsciano la gravitación en torno a propuestas epistémicas antiguas —y prejuicios, directamente— es menor que en el texto freudiano. Escribe el filósofo oriundo de la Cerdeña:

“Hay que perder la costumbre y dejar de concebir la cultura como saber enciclopédico en el cual el hombre no se contempla más que bajo la forma de un recipiente que hay que rellenar y apuntalar con datos empíricos, con hechos en bruto e inconexos que él tendrá luego que encasillarse en el cerebro como en las columnas de un diccionario para poder contestar, en cada ocasión, a los estímulos varios del mundo externo” (1970 15)

La cultura como expresión de una ética es vista por Gramsci como un proceso de despersonalización donde el sujeto no es tal, sino es contemplado como un recipiente. La violencia que acompaña silentemente el antiguo concepto de cultura es dada de encontrar ahí donde la cultura no contempla ni el mas mínimo atisbo de subjetividad y libertad en el sujeto.

Esta despersonalización, sujeto desprovisto de libertad, que subyace a esta constatación gramsciana de Cultura, también aparece expresado en Freud:

La libertad individual no es un bien de la cultura, pues era máxima antes de toda cultura, aunque entonces carecía de valor porque el individuo apenas era capaz de defenderla. El desarrollo cultural le impone restricciones, la justicia exige que nadie escape de ella. (95)

A la Cultura no le importa la libertad; el arte nuevo que tiene que surgir debe necesariamente reflexionar en torno del mal para poder dar con la sensación de libertad. Como señalaba en el acápite IV de este ensayo, es imposible ser libre, feliz y bueno. La corrupción y la violencia que funda/habita esta sociedad le permite ser feliz y libre solo a la persona que se coloca en el polo más opuesto del ordenamiento del bien. Ser bueno en el estado actual del mundo, es una condena al sufrimiento. El cambio tiene que ser radical, remover la raíces y encontrar con la forma en que la libertad no sea atributo del mal.

Volviendo al punto de este acápite. Allende las obvias diferencias entre el pensamiento de Freud y Gramsci, los puntos de encuentros que se puedan dar hay una sutileza que no se puede dejar de lado. Freud realiza una constatación del mundo; Gramsci, en cambio, constata el mundo, lo critica y propone una praxis para cambiar lo que tenga que ser cambiado. En otro escrito planteaba que “La Filosofía participa de la urgencia del mundo”, pues bien, el ejemplo de Gramsci y toda la filosofía de la praxis es esa participación en la urgencia del mundo. Cambiar la cultura, romper con el constructo mismo de aquello que consideramos el Bien, es participar de la urgencia del mundo, de la resemantización de la noción de justicia.

Me repito –majaderamente, creo-, en señalar que en la modernidad todo objeto, pensamiento, idea, sensación, emoción están preñadas de sus propias contradicciones. El cambio, en principio, entonces sería dar y explotar esa contradicción. Por lo anterior es dado pensar que si la cultura es vista como un gesto que progresivamente intensifica la despersonalización del sujeto en el mundo; la primera transformación corresponde al Sujeto. Es por eso que la propuesta de Gramsci para revertir esta antigua noción de cultura es cambiar el concepto para que Cultura sea: “[O]rganización, disciplina del yo interior, apoderamiento de la personalidad propia, conquista de superior consciencia por la cual se llega a comprender el valor histórico que uno tiene, su función en la vida, sus derechos y sus deberes” (1970 15).

Si bien Gramsci tiende al mismo idealismo que Hegel y/o Marx, cosa que está ausente en la visión de Freud; el filósofo italiano plantea una forma de acción en la cual se cifra una

esperanza de transformación del estado actual de las cosas, del mundo, de la muerte de la consciencia. En Gramsci el sujeto, esto que estipula como la consciencia, el Yo interior, tiene la capacidad de subvertir la reflexión anquilosada generatriz de la ética, con la propia reflexión, con el cuestionamiento de los *a priori* dados. Es decir, en Gramsci ya se anuncia el cambio del Sujeto —heredad romántica del pensamiento y en el lenguaje—, al Agente. La subversión cultural está cifrada en aquello mismo que genera la ética: en la reflexión. Al aparecer esta nueva noción de Cultura como una ‘organización’ resultaría capaz de oponerse al caos de la violencia instauradora y de la conservadora.

La cultura tenida como una totalidad es la máxima expresión de la ética, en tanto materialización de una violencia silente¹⁴⁸. En esa totalidad está contenida una relación —y sus posibilidades de quiebre— que es la que me importa reflexionar: La estética como expresión de las violencias mediadas por la ética y la moral. En el paroxismo de la violencia como cultura, la violencia que la generó está completamente diluida y es inaprensible. Igualmente, inasible es la violencia que la conserva como tal y que clausura el espacio crítico. Por lo que es menester redirigir la mirada y la reflexión que busca defenestrar la ética que opera en el espacio social, hacia el arte. Como todo en la modernidad también el arte contiene en sí el germen que acabará con el estado de cosas que instala. En el arte está la clave de la transgresión, el *potlatch* de la norma.

VI

¹⁴⁸ Benjamin lo expresa en su celeberrimo axioma: “No existe un documento de la cultura que no lo sea a la vez de Barbarie” (2014c 43) y continúa señalando después: “Y como en sí mismo no está libre de barbarie, tampoco lo está el proceso de transmisión por el cual es traspasado de uno a otros”. (Benjamin 2014c 43)

En la relación que establece el presente ensayo hay un elemento que queda alienado del resto. Ese elemento es la Belleza, la idea de Belleza. La razón por la cual este elemento queda aislado del desarrollo de la reflexión es porque está tenido como un fin puro. En mi propuesta, la belleza ocupa un lugar en la abstracción desde el cual no le es posible ligarse con cualquier otro elemento reflexionado de la cadena. En tanto que la Violencia es medio puro y la Belleza es un fin puro no se concatenan en el espacio de la abstracción¹⁴⁹. Este ensayo se inicia en la reflexión desde la Violencia, por lo que, como resultado procesal, la Belleza queda aislada y solo se encuentra al final, una vez que la violencia ha sido completamente depurada en las formas.

El aislamiento de la Belleza se debe también al hecho de que es un fin puro, en sí mismo y sin ninguna relación específica en el mundo. El conflicto con la belleza no es único y exclusivamente mío, ni de mi reflexión. Hay una forma de resolución que pretende dar Hegel cuando señala:

[L]a belleza artística es *belleza nacida (geborene) del espíritu y reflejada (wiedergeborene)*¹⁵⁰ por él, y cuanto más elevado aparece el espíritu y sus

¹⁴⁹ En este ensayo, la belleza, lo bello, es tenido –primero– como diferente a lo sublime (Burke 138). Siguiendo igualmente a Edmund Burke, la belleza es considerada como “[A]quella cualidad o aquellas cualidades de los cuerpos, por las que éstos causan amor o alguna pasión parecida a él” (138). La belleza es tenida como una ambigüedad que puede expresarse –en tanto fin– como sí misma en el espacio de la concreción. Esto es como parte del correlato del mundo sensible. La belleza tenida en tanto elemento ambiguo, al igual que el caso de la Violencia, es aprehendida por el fenómeno en el espacio de concreción. En este sentido, lo que señala Burke, puede ser complementado –cuando no simplificado– por aquello que señala Immanuel Kant: el espacio de lo abstracto, sigo la propuesta de Kant: “Lo bello es lo que agrada universalmente sin concepto” (53). Pero, así mismo, la aprehensión de eso bello entiendo que se da en un espacio ulterior al lenguaje. Hay una belleza asociada al concepto, la que deviene del espíritu que señala Hegel. Es en esa belleza prodigiosa que está más allá de la idealidad naturaleza donde ubico precisamente el concepto de belleza que alienta una obra que no es mero reflejo y sí la suma de inflexiones y reflexiones del pensamiento. Dicho de otra manera: La belleza que se constituye desde el concepto, o por actuación del espíritu, es la belleza de la obra de arte que se construye desde la idea pura de Violencia. Es un flujo.

¹⁵⁰ En itálicas en el original

producciones sobre la naturaleza y sus fenómenos, superior es también la belleza del arte frente a la de la naturaleza. Considerada *formalmente*¹⁵¹, en verdad, cualquier obtusa ocurrencia (Einfall) que entre en la mente del hombre supera a todo el producto de la naturaleza; porque en tal ocurrencia está siempre presente la espiritualidad y la libertad. (Hegel 2012 39)¹⁵²

Vale señalar: Hegel entiende que la única belleza ‘digna’ del nombre es la belleza del Espíritu que se manifiesta a través del hombre. Pero introduce el elemento de la belleza reflejada, que, para todos los casos previstos, es el concepto de belleza que en un principio ha sido la forma que la Estética ha trabajado.

En el espacio mundano es bastante difícil, cuando no imposible, que exista un arte que produzca una belleza que no sea irremediamente conceptual. En el fragmento citado más arriba en este ensayo, donde Hegel relata, con disimulada sorna, el caso de la pintura de Zeuxis, entiendo que el filósofo vislumbra la posibilidad de esto. Al estado del arte en este espacio contemporáneo, considero que la posibilidad de un arte capaz de acceder a esa belleza pura en plenitud es plausible al menos en lo que al lenguaje se considere. Es decir,

¹⁵¹ En itálicas en el original.

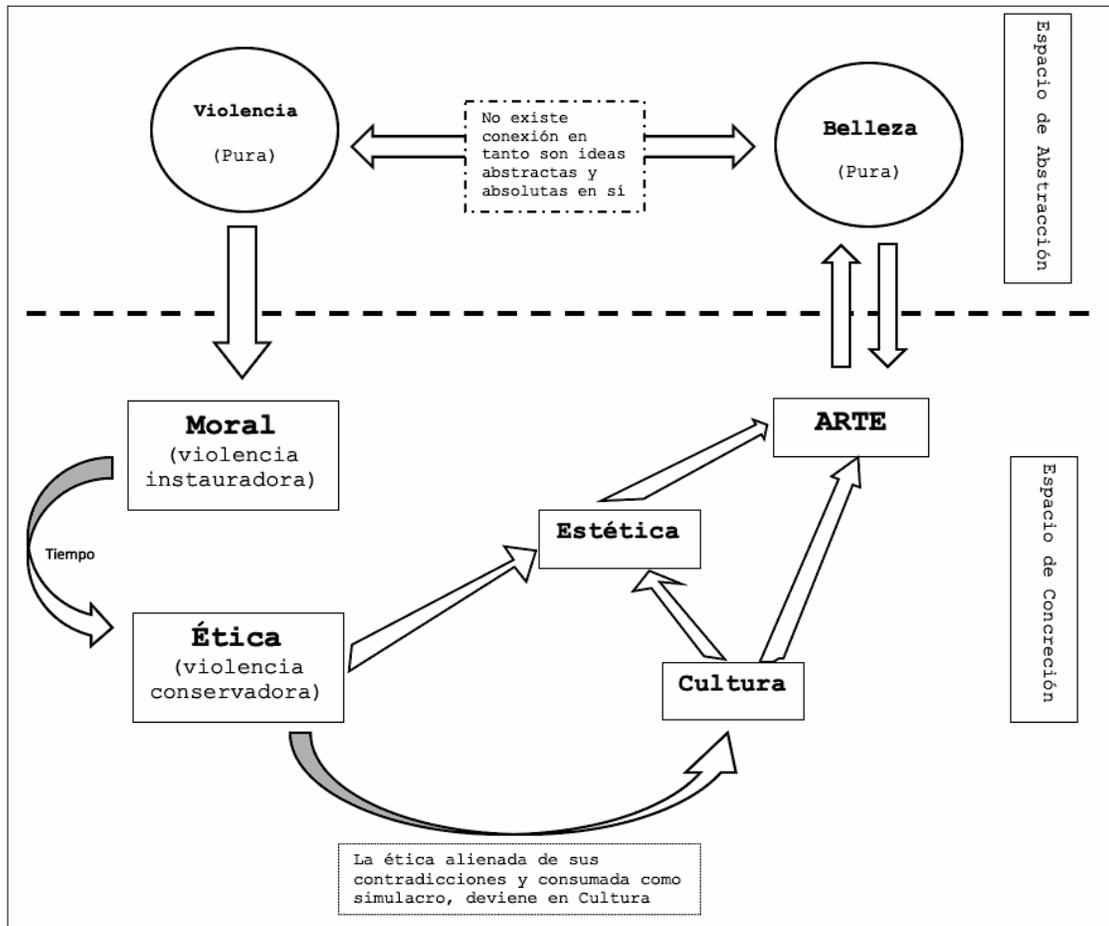
¹⁵² Por su lado Kant señala lo siguiente:

Hay dos especies de belleza; la belleza libre (*pluchritudo vaga*), y la simple belleza adherente (*pulchritudo adherens*). La primera no supone un concepto de lo que debe ser el objeto, pero la segunda supone tal concepto, y la perfección del objeto en su relación con este concepto. Aquella es la belleza (existente por sí misma) de tal o cual cosa; esta, suponiendo un concepto (siendo condicional), se atribuye a los objetos que se hallan (*sic*) sometidos al concepto de un fin particular. (62)

Como lo entiendo, aquello que para Kant es la belleza que existe para sí misma, es esa belleza que Hegel denomina una belleza natural, y la que se adhiere a un concepto, es la belleza que en Hegel deviene del espíritu. La que, en tanto se pliega a un concepto, es una belleza superior a la ‘natural’. Me interesa esta distinción porque en el presente ensayo se está trabajando solamente la belleza que es el producto del *zeitgeist* –espíritu de época—, y no me ocupo del otro tipo de belleza, que en el cuadro que se presenta como esa flecha bidireccional que conecta, desde el espacio de la abstracción, a la Belleza –en tanto forma ‘pura’— con el arte. El otro tipo de belleza es aquel que describe todo el periplo que va desde la violencia hasta la abstracción.

en tanto el artista pueda alienar, despersonalizar, el signo; obliterar el Yo en la enunciación ingresaría a un espacio de lenguaje más puro, más cercano a la belleza.

Para explyarme de mejor manera y aclarar el modo en que se plantea este ensayo la relación entre la Violencia y la belleza, desarrollo el siguiente mapa conceptual:



El lado izquierdo del gráfico da cuenta de lo ya desarrollado a lo largo de este ensayo, esto es, la manera en que la Violencia deviene desde el espacio de la Abstracción al espacio de la concreción corporizándose primero como una moral, condicionamiento que rompe la tradición vigente, para devenir ética, entronamiento de una forma de percibir el mundo y

desde ahí devenir Cultura, que en un movimiento doble transporta la nueva ética vigente a través del arte y la estética.

Este flujo puede ser interrumpido en secuencias que tienen que ver más con procesos ‘revolucionarios’ —en el sentido de que se salta un proceso ‘evolutivo’ y no precisamente de cambio político— y que desestabilizan a la sociedad no necesariamente para bien. Esta opción está representada en la flecha que salta de la Ética a la Estética sin pasar por la cultura. Esto es lo que pasó en Alemania, cuando la ideología nacionalsocialista se valió de la manipulación estética y de la ataraxia estética generalizada del pueblo alemán para imponerse. En estos casos, la formación de la cultura no se da con una ética depurada de su violencia; sino que se genera desde la imposición de una estética y la administración de esta. En tanto que la violencia no ha sido depurada, las formas finales de esa cultura están permeadas de violencia.

Se desprende de lo anterior que todo lo que está sucediendo en el espacio de la concreción es aquello político. Político en tanto que: “Política: conjunto de relaciones humanas en su poder de construcción de mundo” (Barthes 2019 238). Teniendo que el mundo como espacio opuesto al lenguaje y espacio de la concreción conceptual, todo lo que sucede fuera de la abstracción es humano, es político. El hombre es, al fin y al cabo, un animal político. La cultura participa de este régimen. Donde hay que ser claro es que la política dado que no está descrita en el espacio de lo abstracto, no es un fin puro, es apenas medio. De la implicancia de la política como un medio concreto del hombre se desprende otra consecuencia directa: El tiempo solo existe en el espacio de lo concreto.

En el gráfico hay un flujo que surge desde la cultura y se escinde en dos momentos distintos: Estética y Arte. Entre estas dos categorías no existe una sinonimia; la estética es un modo de producción/reflexión diferente al Arte. Esta separación –y la ubicación en el diseño— no es una arbitrariedad. La estética tiene que ver más con los valores éticos, morales, políticos –religiosos, si se quiere—; la estética tiene una mundicidad que el arte, en su concepción, en la construcción del simulacro mismo adolece. Los valores estéticos están intrínsecamente ligados con lo histórico, con el tiempo, con lo concreto. La estética está-siendo en el mundo. Por su lado, la belleza tiene una dualidad diferente en tanto puede trascender el espacio abstracto y el concreto sin mayores problemas.

Como señalaba anteriormente, la Belleza comporta una dualidad y/o ambigüedad. Esa dualidad es la que en el gráfico quiere ser representada por dos flechas una que va desde al arte a la belleza y otra en sentido inverso. Esta dualidad es mi manera de dar cuenta de que la belleza posee un proceso propio y otro proceso que es antes bien conceptual. Existe, sí; pero también es ‘fabricable’. Denomino a la instancia de existencia *per se* ‘proceso autóctono’ de la belleza. Esta es una forma de concreción donde la belleza ingresa al espacio directo del arte, sin mediación. Este tipo de belleza, aunque consciente en menor grado, es la disposición innegable de elementos del mundo –lo que queda fuera del hombre— que cumplen con los parámetros de aquello que entendemos como bello y que el arte recoge.

Esta belleza autóctona, inherente al mundo ha sido igualmente construida por el hombre, al menos, la mirada que genera lo objetivo en tanto mundo. El tropos Naturaleza. Es una belleza que, en tanto objetiva, es axiológicamente neutra. No se encuentra limitada por el

accionar político que destaca en la belleza conceptual, la belleza que es producto de la reflexión. Más importante es señalar que esta es la belleza que tiene un fin en sí mismo, no es una belleza que consagra un marco axiológico, un ordenamiento. Es lo bello siendo belleza sin más. El arte puede intuir la, percibir los contornos y empeñarse en dar cuenta de ella. Sin embargo, existe solo en la medida en que puede ser fenomenológicamente percibida, espacio de donde se escapa la idea. Dicho todo esto de otra manera: existe una belleza autóctona, libre de agencias que se percibe en el espacio objetivo. El arte puede dar cuenta del aspecto fenomenológico de esta belleza, más no de aquello que la alienta.

El otro tipo de belleza que identifico es aquella que se presenta como punto culmine de una construcción política en el espacio de concreción. Esta es una belleza que efectivamente tiene un fin político, lo que representa un quiebre inapelable con aquel colofón kantiano: La belleza es la forma de la *finalidad*¹⁵³ de un objeto, en tanto que la percibimos *sin representación de fin*^{154 155}. (68) Esta es una suerte de belleza dialéctica en tanto que se inicia en una idea diferente en la abstracción, a saber, la violencia, deviene al

¹⁵³ Resaltado en el original

¹⁵⁴ Resaltado en el original

¹⁵⁵ La sentencia contiene el siguiente pie de página en el original:

Se podría objetar contra esta definición que hay cosas en las cuales se ve una finalidad sin reconocer en ellas un fin, y que por esto no se dice, por ejemplo, que son bellos los utensilios de piedra que se halla en los antiguos sepulcros, que tienen un agujero a modo de asa. Pero basta que se miren las obras de arte para afirmar que su figura se refiere a un proyecto, a un fin determinado. Es porque en esto no hay satisfacción inmediata referente a la intuición de estos objetos. Por el contrario, una flor como un tulipán se considera como bella desde que se recibe en la percepción de esta flor una cierta finalidad que en tanto que juzgamos de ella no se refiere a ningún fin. (Kant 68)

Esta aclaración, especie de contrargumento, es un espacio que contempla el 'negativo' desde donde Kant piensa su propuesta, resulta de interés entonces porque funciona como una licencia para reflexionar ese espacio negativo.

espacio de lo concreto como moral, ética, cultura y arte y luego retorna al espacio de las ideas como belleza. La primera diferencia de esta belleza mundana con la belleza autóctona es que es una agencia. Tanto más, su ‘trabajo’ no se sostiene a sí misma sino es a través del discurso estético que rubrica su carta de ciudadanía en el mundo.

Esta belleza agenciada es posible solo en tanto da cuenta de un concepto. El agenciamiento de esta belleza se devela en torno a generar los elementos que apelan de manera consciente a las emociones, sensaciones de los sujetos. Todo lo anterior, sin dejar nunca de regirse por el concepto que quiere imponerse en el correlato estético. El arte, la cultura se inscriben como participantes, obreros en la construcción de comunidad. Dicho de otra manera: esta belleza conceptual, en su producción, no deja de mirar hacia el costado, pendiente de los valores que la moral, la ética le van imponiendo. Y, solo es sancionable como tal en tanto cumpla con los parámetros que le son impuestos. Sin embargo, en mi criterio, esta es la única belleza que tiene la capacidad de ser sublime, o, parafraseando a Marx, tomar el cielo por asalto (445).

En su texto *La estética como ideología*, Eagleton propone que la estética en un principio surge como una respuesta al absolutismo político en el espacio geográfico que hoy conocemos como Alemania (2006 66-67). Es importante esta particularidad porque de la sentencia se desprende el aspecto ideológico político de la estética. Tanto más importante es entender que la Estética tiene una impronta burguesa en tanto es la oposición del pensamiento burgués hacia los *junkers* y el feudalismo generalizado de la zona germana. Cuando la burguesía se entrona como clase privilegiada, la Estética acompaña este periplo

para por fin establecerse como validadora del discurso político en el arte. Con la Estética el arte muta una vez más.

Hay un concepto anterior al auge de la estética que está inscripto en la filosofía que nos llega desde los griegos. Refiero a la sustantivización de la frase “Kalos Kai Agathós” [Lo bello y Bueno], en *Kalokagathia*. En su *Ética A Nicómano*, Aristóteles introduce este concepto para hablar de la Magnanimidad [*Megalopsychia*], la cualidad del hombre superior ahí donde conjuga la nobleza y armonía de la forma exterior con la superioridad moral, con la bondad (*Eth. Nic. Libro IV, 3, 1123b y ss [136-138]*). Anterior a Aristóteles esta forma de pensar la belleza como superioridad moral, Bien, básicamente ya está inscripto en el ideario griego, p.e. en los líricos eróticos (Bayer 26).

El concepto de *Kalokagathia* es interesante porque en él se condensa, de la mejor manera posible, la conexión entre la ética imperante y la producción artística, esa prescripción de lo que eventualmente se convierte en arte. Teniendo siempre a la vista que ‘lo bueno’ es la instalación de un violencia que tiene como fin la instauración de una cultura como medio de aseguramiento del poder, la *Kalokagathia* participa de un régimen impositivo sobre la libertad. Es el *coure* mismo de la discursividad que nos oprime en el ámbito social y que determina lo que es y no cercano a la Belleza. Una construcción del legislador que destruye al hombre.

VII

El presente ensayo no está exento de carencias. El ojo especializado podría acusarme de expeler un tufillo excesivo a idealismo; de ser exageradamente anacrónico en la reflexión y en tanto considero lo bello (puro) como abstracción, rayano en lo teológico. Todo lo anterior es explicable, entre otras cosas, por la falta del elemento histórico en la reflexión. Así mismo, por adolecer de un corpus literario que actúe fácticamente como particularidad para los universales que se proponen. Tanto más, la falta de delicadeza de tan siquiera señalar al lenguaje como posible particularidad. Los cargos son innegables.

Quisiera dar respuesta a estos auto-señalamientos apelando al método que ha sido escogido para la escritura de esta reflexión: la mayéutica. No obstante, también se fundamenta el estilo en el ejercicio mismo que busca no generar un marco de lectura que si bien funciona para un determinado objeto; por sus especificidades, no es posible movilizarlo para el análisis de otro objeto estético —o corpus— diferente. No quisiera encasillar la reflexión, o tanto peor, caer en la falacia en un ejercicio analítico posterior. Creo que el establecimiento de universalidades teóricas basándose en particularidades, historicidades, ultra específicas es contraproducente en la modernidad.

Zanjadas las carencias, en la medida de lo posible, quiero terminar de apuntalar el presente cosechando algunos corolarios que serán de vital importancia para el ejercicio práctico del ensayo monográfico al cual este precede. El primer corolario que se extrae es aquel que señala que la Moral es una forma de violencia instauradora, que funda los

valores. El segundo corolario que me interesa rescatar es aquel que señala que la Ética es una violencia conservadora que busca instalar como universalidades valores civilizatorios intrascendentes. Con la instalación en el tiempo de la ética y la moral se difuminan los rastros de violencia que las generaron. La moral que se convierte en costumbre, después en tradición y finalmente en sabiduría, en conjunto con la reflexión ética fundan la cultura.

Otro corolario que me interesa resaltar es el que dice que: En el núcleo mismo de la cultura está latente el recuerdo de la violencia; eso verdadero que no está en la superficie como señala Hegel en el epígrafe de este ensayo. La cultura está-siendo siempre un ejercicio político. Ésta genera el arte para imbricar los valores morales y la noción de bien imperante en el tejido social. Esta es la única forma posible en que se hace posible montar el simulacro de la violencia conservadora, ética, como norma aparentemente exenta de cualquier vestigio de violencia. Como corolario se extra que El arte es un medio, no un fin. Así mismo, que el arte es capaz de producir un belleza desde el concepto que entrega la cultura; pero esta es una belleza plástica no la concreción de la belleza pura.

La tesis que dice que ‘Todo arte es un ejercicio de violencia’ es la suma de los corolarios señalados. Ahora bien, este corolario tiene un complemento en lo siguiente: ‘En el arte se inaugura una suspensión de la ética imperante en la sociedad, no para romperla; sino para reforzar su cimientos’. El arte es el único espacio donde se puede dar cuenta de la ética de un tiempo y espacio. Al fin y al cabo, éste es capaz de dar cuenta y mostrar la ética, los criterios axiológicos de su tiempo: el arte es siempre histórico y no puede yuxtaponerse a la historia. Esta constatación que hace de forma inherente el arte, brinda el espacio idóneo

para poder no solo mostrar las contradicciones; sino como el verdadero espacio para recrear y re-evolucionar la sociedad y todas las relaciones del hombre.

Capítulo V

Fábulas: La repartición axiológica en la Obra de Guillermo Calderón.

Los filósofos han dedicado desde tiempos inmemoriales su atención al teatro. Aristóteles escribió un tratado clásico sobre él y Bacon lo examinó desde el punto de vista no pedagógico. Algunos incluso suponen que estuvo próximo al teatro de Shakespeare. Voltaire y Diderot adquirieron fama como filósofos y autores teatrales, como también Lessing entre los alemanes. Y de los grandes autores teatrales se dice que tuvieron como maestros a determinados filósofos como Schiller o Kant.

Bertolt Brecht¹⁵⁶

I

El siguiente es un ensayo monográfico que da cuenta del análisis de la dimensión ética de la obra mayor¹⁵⁷ del dramaturgo chileno Guillermo Calderón. El marco-teórico de dicho análisis no se despliega necesaria, única y/o exclusivamente desde la disciplina de los estudios teatrales. Dada la particular porosidad del objeto estudiado, intervienen nociones

¹⁵⁶ Brecht, Bertolt. *Escritos sobre Teatro*. Madrid: Alba, 2015 página 31

¹⁵⁷ Denomino Obra Mayor a nueve de las piezas del organon calderoniano, a saber: *Neva, Diciembre, Beben, Clase, Villa, Discurso, Escuela, Mateluna y B.*

que surgen desde un pensamiento filosófico-ético-político, teoría del teatro alemán moderno, historia y estudios transmediales, en menor medida. Este ensayo se ancla, en lo teórico, en el que le antecede; pero, igualmente desarrolla algunos elementos conceptuales que permiten una mejor comprensión del fenómeno.

El ensayo, dividido en siete acápites, plantea una estructura sencilla de seguir: como presupuesto central sigue la idea de que toda operación social es una forma de violencia y que dicha violencia se entrona como ética —norma— a través del establecimiento de una idea de ‘Bien’. Ese trabajo es realizado por una figura: ‘Legislador’ que en el espacio del Arte se denomina ‘Artista’ y en la dramaturgia, valiéndonos de las propuestas brechtianas, denomino Fabulista, Función Fabulista. El fabulista actúa como prisma ahí donde toma una realidad y la consigna como pieza dramática redistribuyendo los valores entre roles o personajes, para de tal manera y en la medida de sus posibilidades dar cuenta del espacio social con el cual se relaciona.

Sobre estas generalidades, se ingresa al espacio particular del objeto estético analizado, es decir la obra de Guillermo Calderón. Del planteamiento general del ensayo se desprende una primera contradicción que es menester zanjar: en el espacio social, el legislador institucionaliza las tradiciones y costumbres que le son afines a sus intereses de clase; en la obra —y como criterio de verosimilitud— el fabulista debe, necesariamente, dar cuenta de una genealogía ética que actúe como correlato de su propuesta. En aras de zanjar este requerimiento producto de la reflexión, se propone retrotraer la genealogía de la obra calderoniana a los presupuestos éticos-estéticos que operaron en las décadas de 1960 y

1970 en la Izquierda chilena, agrupada sobre 3 grandes ejes: El trabajo pictórico de la Brigada Ramona Parra y el trabajo poético-musical de Víctor Jara y Violeta Parra.

Para operativizar el análisis de los elementos éticos-estéticos, se optó por introducir un corte más en la obra de Calderón, al menos desde la dimensión ética. De tal manera, utilizo la famosa metáfora de Friedrich Nietzsche de las tres transformaciones del Espíritu, a saber: Camello, León y Niño. Cada figura desplegada en la metáfora se relaciona con un momento ético de la obra calderoniana, que *mutatis mutandis* comparten características. Así, por ejemplo, en la etapa ‘Camello’ se plantean aquellas obras que no rompen el paradigma ético vigente en el espacio social. Fuera de este corte, y clausurando el ensayo, se esboza un breve análisis del guion de la película *Araña* que complementa la repartición de lo ético en la obra de Calderón.

II

En el ensayo que antecede al presente, *Brevísima mayeútica*, se ha establecido que la imposición de la ética, como reflexión que busca instalar universalidades, casi siempre se da a través de un legislador. La idea del legislador¹⁵⁸ puede ser desplegada como la de un *Agente* —en tanto agencia— que genera la normas desde lo particular hacia lo general. Tanto más: el legislador busca ‘moldear’ el ‘Mundo’ de acuerdo con una preconcepción que tiene de la manera en que las cosas tienen que funcionar para él —y la clase cuyos

¹⁵⁸ Entiéndase que se plantea ‘Legislador’ como una Función y no se apunta a un sujeto histórico en particular, una corporización. Así, por ejemplo, Licurgo, de quien se dice fue el gran legislador de Esparta, los historiadores, desde la antigüedad no pueden asegurar que realmente fue una persona histórica —en el sentido hegeliano— y/o en qué periodo de tiempo fue redactada su constitución.

intereses representa—. La legislación es un gesto ideológico, siempre. Esta figura del legislador no existe única y exclusivamente en el derecho. Se transfigura, y es posible de encontrar, en cualquier espacio social-creativo. El arte, siendo social y creativo, es también un espacio donde existe un legislador, aunque lo conocemos como Artista. En el teatro sucede lo mismo, el dramaturgo realiza igualmente un ejercicio de generar un espacio social-axiológico donde se desarrolla la trama que propone.

Con anterioridad he insistido en la existencia de una delgada continuidad –fragmentada, moderna, contradictoria— entre lo que presupuesta Aristóteles en su *Poética* y las propuestas de Bertolt Brecht para el oficio teatral.¹⁵⁹ En el punto que convergen de mejor manera es en la constitución de aquello que el primero denominó ‘Fábula’ y el segundo desarrolló, extendió¹⁶⁰. Es al principio mismo de la *Poética*, libro I, donde Aristóteles señala, cito:

¹⁵⁹ Cfr. La argumentación que realiza Brecht, tanto de los elementos que rescata de la prescripción aristotélica y como el porqué de los que desecha, son espléndidamente desplegados en su texto “Sobre una dramática no Aristotélica” en *Escritos sobre teatro* (2015 17-126)

¹⁶⁰ La argumentación que entrega Brecht para replantear los presupuestos aristotélicos estriba en la posición del sujeto dentro del tiempo y el modo de producción en el que éste está inserto, cito in extenso:

Identificación en Aristóteles. No es que en Aristóteles encontramos la identificación, que hoy se presenta como identificación con el individuo del capitalismo avanzado, como la manera de recepción de la obra de arte por parte del espectador. Sin embargo, tenemos que suponer en los griegos, al margen de lo que nos imaginemos bajo la catarsis producida en circunstancias tan ajenas a las nuestras, algún tipo de identificación como base para ella. Una actitud del espectador completamente libre, crítica, centrada en soluciones puramente terrenales de los problemas no constituye una base para la catarsis.

¿Renuncia sólo temporal a la identificación? Es fácil suponer que la renuncia a la identificación, a la que se vio obligada la dramática de nuestro tiempo, es un acto totalmente temporal que resulta de la difícil situación de la dramática del capitalismo en su apogeo –ya que tiene que ofrecer sus representaciones de la convivencia humana a un público que se halla inmerso en la lucha de clases más aguda, y no puede hacer nada para suavizarla—. La temporalidad de tal renuncia no sería un argumento en su contra, al menos en nuestra opinión. Sin embargo, nada habla en favor de que la identificación recupere su antigua vigencia, lo mismo que la religiosidad, que es una de sus formas. Seguramente debe su descomposición a la descomposición general de nuestro orden social, pero no hay ninguna razón para que la sobreviva. (Brecht 2015 20-21)

Brecht entiende primero que en Aristóteles existe una Identificación; pero que esta identificación, no funciona de la misma manera en el modo de producción esclavista clásico de la antigua Grecia en el capitalismo moderno. Es decir, la función que Brecht pretende desplegar con su teatro, un público crítico no es el mismo

Para tratar de la poética, tanto de la poética en sí como de sus diferentes especies, esto es, de la fuerza de cada una de ellas y de cómo hay que componer los argumentos, si la composición ha de quedar bien e incluso de cuántas y de qué parte consta, e igualmente de todo aquello que concierne a este método. (Aristóteles. *Poética*. Libro I. 1447a [33]).

En esta traducción de Alianza Editorial, a cargo de Alicia Villar Lecumberri, la traductora opta por traducir ‘fábula’ como ‘argumento’. No obstante, señala cuanto sigue a un pie de página: “μύθος [mýthos], ‘fábula’, en la *Poética*, debe entenderse como argumento. Esto es, el conjunto de sucesos esenciales de la acción imitada en el poema” (Nota de Villar 33). Dicho de otra manera, la fábula es un conjunto de acciones, siguiendo el apunte de Villar Lecumberri, que está siendo representada en la acción sobre el escenario. El argumento que se desarrolla y que está influenciado por la función dramaturgo, quien es, como en una cámara, el lente que captura la acción para luego ser representada.

Entendiendo el contexto de producción de la *Poética* aristotélica, es decir: texto concebido dentro de la categoría esotérica o acroamática¹⁶¹, es que se puede entender el porqué aparece esta propuesta como una tesis suelta, sin desarrollo. Esto es, las piezas esotéricas de Aristóteles eran para el uso y la enseñanza en la Academia, por lo que es comprensible que sea una propuesta a desarrollar que de manera oral el filósofo desplegaba.

que el público que se proyecta para con la catarsis. Igualmente identifica que el hábito que insufla la religiosidad de la tragedia clásica es distinto a la religiosidad opresiva del capitalismo. El divorcio entre los planteamientos aristotélicos y brechtianos se centra en ese punto. Es por ello por lo que, por ejemplo, en el mismo texto Brecht señala: “A nosotros nos parece del máximo interés social lo que Aristóteles impone como objetivo a la tragedia: la catarsis, la purificación del espectador del espanto y la compasión, gracias a la representación de acciones que provocan el espanto y la compasión” (2015 17). Igualmente, en el *Kleines Organon für das theater*, señala: “Así, como los Antiguos hacen, según Aristóteles, en su tragedia, no se le puede asignar misión ni superior ni inferior que para entretener a la gente” [Ainsi, ce que les Anciens font faire, selon Aristote, à leur tragédie, ne peut être qualifié de plus élevé ni de plus bas que de divertir a les gens] (2013 14)

¹⁶¹ Pese a esto, es aun tenida como pieza clave del *Organon* junto a la *Retórica* por dar un ejemplo.

No obstante, a esta suerte de fragmentariedad del pensamiento, la tesis tiene una fuerza y deja un espacio abierto para un trabajo de complejidad posterior. Este despliegue es el que, entiendo, realiza Brecht en su *Kleines Organon für das theater*. Aupado en la tradición filosófica alemana, Brecht es capaz de intuir la potencialidad de la tesis y poder extenderla.

De tal manera Brecht traza una continuidad del concepto ‘Fábula’ cuando escribe:

Todo está en relación con la fábula; ella es el corazón del espectáculo teatral. Porque aquello que sucede entre los hombres, es lo que le provee de todo aquello que puede ser cuestionable, criticable, cambiante. Aún si incluso si la persona particular, representado por el actor, en última instancia ha de encajar en algo más que un episodio, es principalmente debido a que el episodio será aún más sorprendente si se llega a su plenitud en una persona en particular. La fábula es la mayor empresa del teatro, la composición global de todos los incidentes del gestus, que contiene la información y los impulsos que ahora será el divertimento de la audiencia¹⁶². (2013 61)

El diálogo que establece Brecht con lo que señala Aristóteles me parece diáfano. El giro brechtiano, es una expansión ahí donde el autor despliega la pregunta hacia afuera del teatro mismo. Es decir –paradójicamente—, es Brecht el que introduce la pregunta por la

¹⁶² En el original:

Tout est fonction de la fable, elle est le cœur du spectacle théâtral. Car de ce qui se déroule entre les hommes, ceux-ci reçoivent tout ce qui peut être discutible, critiquable changeable. Même si l’homme particulier que comédien présente doit finalement convenir à davantage qu’à seulement ce qui se passe, la raison en est tout de même essentiellement que l’événement retiendra d’autant plus l’attention qu’il affecte un homme particulier. La grande entreprise du théâtre, c’est la fable, cette composition globale de tous les processus gestuels, contenant les informations et les impulsions qui devront désormais constituer le plaisir du public. (2013 61)

El texto en inglés señala:

Everything hangs on the ‘story’ [fabel]; it is the heart of the theatrical performance. For it what happens *between*²³ people that provides them with all the material that they can discuss, criticize, alter. Even if the particular person represented by the actor has ultimately to fit into more than just the one episode, it is mainly because the episode will be all the more striking if it reaches fulfilment in a particular person. The ‘story’ [fabel] is the theatre’s great operation, the complete fitting together of all the gestis [gestisch] incidents, embracing the communications and impulses that must now go to make up the audience’s entertainment (1992 200)

Por una discusión que no viene al caso, los traductores al inglés obliteran el uso de Fable (fábula) y prefieren el término Story.

‘*casuística*’ de la pieza. El argumento, la fábula es aquello extrínseco que llega al escenario. ‘¿De dónde?’ pareciese ser la pregunta que dramaturgo busca responder.

Para dar respuesta a la pregunta sobre aquello que ingresa a la pieza a través de la fábula, Brecht ahonda en la reflexión conceptual sobre esta y señala:

La fábula no corresponde simplemente a una secuencia de acontecimientos, incidentes de la vida en común de los hombres, tal cual pudieron haber sucedido realmente; sino se compone de episodios reacomodados para que le permita al fabulista expresar sus ideas sobre la vida en común de los hombres. De esta manera, los personajes no son simplemente reproducciones de personas vivas; sino que están ajustadas y modeladas en función de las ideas¹⁶³. (2013 77)

Lo que plantea Brecht es una construcción que tiene como núcleo fundante eso que ‘realmente pasó’, es decir el objeto histórico con el cual lidia el dramaturgo en el acto creativo. Es interesante porque podría pensarse que se trata de un gesto estetizante; pero, en realidad, lo que se estaría dando sería un gesto contra-estético. Esto por que, y como lo señala el mismo Brecht, los personajes no son simplemente reproducciones de personas vivas —se supera la mimesis—; se moldean en función a las ideas del dramaturgo. Dicho de otra manera, en la medida en que el autor se despega del hecho social-histórico que sucedió, está rompiendo la ilusión de objetividad tan cara al gusto burgués y con este gesto,

¹⁶³ La traducción consignada es propia en todos los casos. En el original:

La *fable* ne correspond pas simplement à un déroulement de faits tirés de la vie en commun des hommes, tel qu’il pourrait s’être accompli dans la réalité, ce sont des processus ajustés dans lesquels s’expriment les idées de l’inventeur de la fable sur la vie en commun des hommes. Ainsi les personnages ne sont pas simplement des reproductions de personnes vivantes, ils sont ajustés et modelés en fonction d’idées (2013b 77)

En la traducción al inglés:

The story [*fabel*] does not just correspond to an incident from men’s life together as it might actually have taken place, but is composed of episodes rearranged so as to allow the story-teller’s ideas about men’s life to find expression. In the same way the characters are not simply portraits of living people, but are rearranged and formed in accordance with ideas. (1992 278)

quiebra la norma —idea de norma— que está generando el procedimiento histórico. Ahí es realmente donde se constituye lo subversivo de la obra.

En la segunda parte de esta cita, Bertolt Brecht denomina al dramaturgo como fabulista. En ambas traducciones del *Kleines Organon*... que utilizo¹⁶⁴ no aparece de manera manifiesta la palabra fabulista —en la edición francesa está consignado: “l’inventeur de la fable” y en la traducción inglesa de Willett: “the story-teller”; no obstante, fabulista es una traducción válida para ambas expresiones—. El fabulista es importante como función ahí donde ejecuta el pontificado entre el espacio del proscenio y el espacio social-real que ingresa al teatro. Es un legislador que somete a su propia concepción de mundo lo social exterior y lo presenta en escena. De tal manera es que este legislador/artista genera el marco axiológico nuevo que propone la obra.

Hay una particularidad que separa la función legislador de la función fabulista. El primero puede crear fuera de cualquier genealogía posible; teniendo como única referencialidad aquello que es tenido como costumbre. La función fabulista aporta otro tipo de complejión. Esto, en el sentido de que la función legislador no repara en la forma y se ocupa solo del contenido. La función fabulista debe en cambio dar cuenta de la forma y del contenido. Adicionalmente casi siempre tiene que dar cuenta de una genealogía. Es decir, en tanto está adscripta a una forma de conocimiento espuria y/o representacional, no tiene

¹⁶⁴ Como ya había señalado en el ensayo que precede a este, no me es posible acceder al texto alemán del *Kleines Organon für das theater*, por encontrarse las bibliotecas cerradas debido a la pandemia de Covid 19. Por este motivo utilizo las traducciones que tengo disponible en mi biblioteca particular.

la capacidad de imponerse como continuidad de la costumbre; de ahí que tenga que denotar una trazabilidad estética-ética, una tradición.

El ejercicio que despliega el fabulista/dramaturgo tiene otra salvedad que no le es dada —teniendo en cuenta la idea operativa de objetividad que debe de aportar— al legislador. Al fabulista no se le exige, o, su trabajo no está limitado, por la idea de objetividad; su subjetividad es capaz de operar más ‘libremente’. No le es preciso distanciarse de la obra y, los personajes que genera pueden estar marcados con una tendencia ‘ética’. Lo logra a través de la escisión de su *sí mismo*, marcando, repartiéndose entre las consciencias representacionales que genera. Dicho de otra manera: el fabulista no está sujeto al montaje de la idea tan cara al buen gusto burgués de armonía.

Lo anterior se puede fundamentar en la idea de fragmentación en la composición de la fábula y que se corresponde a la subjetividad del fabulista. De cierta manera la fragmentariedad, en tanto condición inapelable de la modernidad, configura y/o concede la forma para el trabajo de la consciencia fabulista. Por eso no extraña que Walter Benjamin plantee sobre la fábula —en su ejecución brechtiana—: “cada parte debe poseer, junto a su valor en cuanto al conjunto, otro propio episódico” (1977 523). Esto mismo es aplicable a la función del fabulista: cada personaje en el que se fragmenta debe poseer un valor único, episódico, pero a su vez tiene que concatenarse en la visión de mundo general del dramaturgo. O, para plantearlo de otra manera, con relación a la obra el personaje es sincrónico en tanto que la fábula es diacrónica, pues está ligada al fabulista.

La función fabulista habría que entenderla en un contexto diferente a la función autoral más clásica, la prescrita. En tanto que la función fabulista es dada de encontrar en el espacio de la modernidad, tiene elementos contradictorios, que se relaciona con lo indeterminado, con el punto medio; no es un polo definido. En este sentido, y retomando lo prescrito por Aristóteles cuando señala:

[...] la función del poeta no es narrar lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, y lo posible, conforme a lo verosímil y lo necesario. Pues el historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa (pues es posible versificar las obras de Heródoto, y no sería menos historia en verso o sin él). La diferencia estriba en que uno narra lo que ha sucedido, y otro lo que podría suceder. De ahí que la poesía sea más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía narra más bien lo general, mientras que la historia, lo particular. (Aristóteles. *Poética*. Libro IX. 1451b. [55])

El dramaturgo moderno, el fabulista se inmiscuye en el punto intermedio de aquello que es labor del historiador; pero, llegando a ese punto desde el dominio del poeta. La misión que se traza es debatir precisamente lo que la narrativización historizante propone como discurso inamovible. Si la proyección del historiador es hacia el tiempo pasado, el fabulista tiene los ojos puestos al futuro.

El fabulista ejerce necesariamente una violencia instauradora que busca quebrar la violencia conservadora. Lo anterior decanta como consecuencia que el ejercicio estético de la creación de una obra sea esencialmente un ejercicio ético. Es en esto último en lo cual radica mi interés por la función fabulista. Es la fábula el espacio ideal de la creación donde no sólo se da el análisis del presunto *Realidad*; sino que adicionalmente, convergen en este espacio operaciones que tienen que ver con la ideología y la crítica de la ética y cultura establecidas. Considero asimismo que la fábula —tenida como trabajo analítico/reflexivo—

está en el centro mismo de la propuesta brechtiana. Y, lo brechtiano en el centro del teatro moderno.

Esto último me es de especial interés debido a que, como bien señala Andrea Jeftanovic,

...[E]ntre ellos [*Isidora Aguirre y Guillermo Calderón*]se genera un diálogo sobre la tradición del teatro político en Chile, un teatro que se inspira en las ideas de Bertolt Brecht, pero toma distintas estrategias y acentos locales. Un teatro que busca que nos distanciamos y ejerzamos un pensamiento crítico.¹⁶⁵ (Jefanovic s/p)

La impronta brechtiana está profundamente marcada en la obra de Calderón. Considero por lo mismo, que el ejercicio de la función fabulista, como este legislador de arte que recrea, modifica los límites éticos/culturales debe ser considerado como núcleo fundante en la dramaturgia del chileno.

III

Friedrich Nietzsche es el filósofo que impacta y desestabiliza todo el edificio de la filosofía ética. Con él aparece el cuestionamiento más verdadero y radical a las aspiraciones universalistas de un Immanuel Kant, por ejemplo. No es de sorprender entonces que Nietzsche haya sido el primero en reflexionar una praxis relacionada con el ‘problema ético’. Reflexionar implica necesariamente el ejercicio de quebrar, romper, modificar: no hay reflexión que no sea una acción destructiva y, tendría que agregar, además, que no hay acción destructiva que no sea estética¹⁶⁶. El colofón de este proceso

¹⁶⁵ Jeftanovic, Andrea. *La emoción política en la dramaturgia de Guillermo Calderón*. Diario El Mercurio. 25 de Marzo de 2016. Recuperado de <http://www.economiaynegocios.cl/noticias/noticias.asp?id=236919> en fecha 26 de julio de 2017.

¹⁶⁶ Cfr. Acápite II del ensayo *Brevísima Mayéutica*.

crítico/reflexivo/creador es, en mi criterio, Nietzsche. Para plantearme el proceso de ruptura con la ética, tiendo hacia una metáfora en particular que el filósofo pone en juego.

El discurso nietzscheano concerniente a la praxis hacia una nueva ética se presenta en plenitud en el texto *Así habló Zaratustra*, en boca del personaje-profeta Zaratustra. Dicho discurso, que aparece en el primer libro y se titula ‘De las tres transformaciones’, plantea un proceso válido, e interesante, de la modificación de nuestra civilización decadente, apolínea. Si bien es un discurso profundamente retórico, esta alocución da cuenta de una serie de elementos que son apuntados por el filósofo como constitutivas del carácter y alcance de los valores morales. Así mismo, la propuesta de quiebre de los mismos. No solo por su calidad estética; también por su aspiración totalizante es que la cito de manera íntegra:

Tres transformaciones del espíritu os menciono: cómo el espíritu se convierte en camello, y el camello en león, y el león, por fin, en niño.

Hay muchas cosas pesadas para el espíritu, para el espíritu fuerte, paciente, en el que habita la veneración: su fortaleza demanda cosas pesadas, e incluso las más pesadas de todas.

¿Qué es pesado? Así pregunta el espíritu paciente, y se arrodilla, igual que el camello, y quiere que se le cargue bien.

¿Qué es lo más pesado, héroes? Así pregunta el espíritu paciente, para que yo cargue con ello y mi fortaleza se regocije.

¿Acaso no es: humillarse para hacer daño a la propia soberbia? ¿Hacer brillar la propia tontería para burlarse de la propia sabiduría?

¿O acaso es: apartarnos de nuestra causa cuando ella celebra su victoria? ¿Subir a altas montañas para tentar al tentador?

¿O acaso es: alimentarse de las bellotas y de la hierba del conocimiento y sufrir hambre en el alma por amor a la verdad?

¿O acaso es: estar enfermo y enviar a paseo a los consoladores, y hacer amistad con los sordos, que nunca oyen lo que tú quieres?

¿O acaso es: sumergirse en agua sucia cuando ella es el agua de la verdad, y no apartar de sí las frías ranas y los calientes sapos?

¿O acaso es: amar a quienes nos desprecian y tender la mano al fantasma cuando quiere causarnos miedo?

Con todas estas cosas, las más pesadas de todas, carga el espíritu paciente: semejante al camello que corre al desierto con su carga, así corre él a su desierto.

Pero en lo más solitario del desierto tiene lugar la segunda transformación: en león se transforma aquí el espíritu, quiere conquistar su libertad como se conquista una presa, y ser señor de su propio desierto.

Aquí busca a su último señor: quiere convertirse en enemigo de él, y de su último dios, con el gran dragón quiere pelear para conseguir la victoria.

¿Quién es el gran dragón, al que el espíritu no quiere seguir llamando señor ni dios? «Tú debes» se llama el gran dragón. Pero el espíritu del león dice «Yo quiero».

«Tú debes» le cierra el paso, brilla como el oro, es un animal escamoso, y en cada una de sus escamas brilla áureamente el «¡Tú debes!».

Valores milenarios brillan en esas escamas, y el más poderoso de todos los dragones habla así: «todos los valores de las cosas – brillan en mí»

«Todos los valores han sido ya creados y yo soy – todos los valores creados. ¡En verdad, no debes seguir habiendo ningún ‘Yo quiero’!». Así habla el dragón.

Hermanos míos, ¿para qué se precisa que haya el león en el espíritu? ¿Por qué no basta con la bestia de carga, que renuncia a todo y es respetuosa?

Crear valores nuevos – tampoco el león es aún capaz de hacerlo: más crearse libertada para un nuevo crear— eso sí es capaz de hacerlo el poder del león.

Crearse libertad y un no santo incluso frente al deber: para ello, hermanos míos, es preciso el león.

Tomarse el derecho de nuevos valores — ése es el tomar más horrible para un espíritu paciente y respetuoso. En verdad, eso es para él robar, y cosa propia de un animal de rapiña.

En otro tiempo el espíritu amó el «Tú debes» como su cosa más santa; ahora tiene que encontrar ilusión y capricho incluso en lo más santo, de modo que robe el quedar libre de su amor: para ese robo se precisa el león.

Pero decidme, hermanos míos, ¿qué es capaz de hacer el niño que ni siquiera el león ha podido hacerlo? ¿Por qué el león rapaz tiene que convertirse todavía en niño?

Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí.

Sí, hermanos míos, para el juego de crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora *su* voluntad, el retirado del mundo conquista ahora *su* mundo.

Tres transformaciones del espíritu os he mencionado: cómo el espíritu se convirtió en camello, y el camello en león, y el león, por fin en niño. — —

Así habló Zaratustra. Y entonces residía en la ciudad que es llamada: La Vaca Multicolor. (1996 49-51)

Cercenar este discurso en forma de cita implicaría restar antes de que efectivizar el aprendizaje que de ella se puede extraer. Es menester recordar que Nietzsche se plantea abiertamente contrario tanto a Georg Hegel como a Kant. Es por esto que en la última oración de la cita se puede dar con una sutileza preciosamente lograda por Nietzsche. Refiero a “La Vaca Multicolor” [Die bunte Kuh] que es la traducción literal de la toponimia *Kalmasadalmyra*, ciudad que era visitada por Buda en sus peregrinaciones. Buda¹⁶⁷, meditaba y reflexionaba en estas peregrinaciones. Se podría decir entonces que esta ciudad “Vaca Multicolor” es la representación de la reflexión. Lo anterior, se conecta con lo que mencionaba en el ensayo que precede a este, de considerar que la residencia de la Ética es precisamente la reflexión¹⁶⁸. Igualmente, sirve como marca para reconocer la filiación que progresivamente se va diluyendo de Nietzsche con el trabajo de Arthur Schopenhauer.

Es imposible obliterar en esta cita la manera en que la escala de valores morales está siendo representada como antítesis puntuales de características propias del Sujeto. A la soberbia la ataca la humildad, a la sabiduría la tontería. El eje rector bien cumple con desmontar cualquier idea de libertad plausible en el sujeto. El bien es sometimiento. Todo esto lo expresa en este fragmento Nietzsche con una lograda estilística. Es el espíritu el que debe de cargar con todos estos padecimientos. Pero, no es el espíritu [*geist*] hegeliano; es el espíritu fuerte [*starker geist*], un espíritu que busca retornar al espíritu libre [*freier geist*], al

¹⁶⁷ En tanto que este ensayo no versa exclusivamente sobre Nietzsche y la aparición de éste es para hacer un rescate de la figura retórica que propone; no ahondaré en las similitudes que el Profeta Zaratustra tiene con la imagen de Jesucristo y/o Buda.

¹⁶⁸ Cfr. *Brevísima Mayéutica del arte desde la violencia y a través de la moral y la ética*

dionisiaco; un escape de la civilización de la decadencia que habitamos y que está marcada por lo apolíneo. La historia como tragedia.

Para trazar el retorno, al espíritu le es menester pasar una serie de transformaciones que Nietzsche asocia a formas a saber: el camello, el león y finalmente el niño. El camello, es un animal de carga, de espíritu paciente, no creativo, respetuoso, obediente. Él es capaz de aguantar la normas impuestas, la tradición y llevarlas al desierto. La transformación del espíritu en león, además de la transformación física, implica una transformación en el posicionamiento del sujeto con relación a la moral. El león, en tanto fuerza, tiene la capacidad para romper, para cuestionar. El león conoce y/o intuye un espacio de libertad posible que es el que se produce con la autoconsciencia, momento en que existe ese Yo que se enuncia hacia afuera del pensamiento. Es por esto que el león rompe el servilismo y puede oponerse al Dragón “Tú debes”.¹⁶⁹

La figura del Dragón es la que nuclea los disímiles aspectos de la ética y de la moral imperantes. “Todos los valores han sido ya creados y yo soy todos los valores creados” (Nietzsche 1996 50), le dice el Dragón al león. El bien está configurado como esa figura amenazante –mítica, arcana— en Nietzsche, corporización del castigo y del temor. Sus escamas con la inscripción “Tú Debes” pareciese dar cuenta de la sedimentación, histórica, de la construcción valórica frente al Espíritu que busca su libertad. El león se opone en un gesto de Voluntad¹⁷⁰. Esto, debido a que no es precisamente creador; en la metáfora

¹⁶⁹ Clara referencia a Kant y sus propuestas en el campo de la filosofía de la ética.

¹⁷⁰ Como ya se indicó en este texto, en el *Así habló Zaratustra* son aún visibles vestigios del pensamiento schopenhaueriano en el pensamiento de Nietzsche, por eso es dable ocupar este término tan particular.

nietzscheana el camello es la violencia conservadora y con el león debuta la violencia instauradora.

La última transformación que plantea el discurso es la del Espíritu que deviene en niño. Como bien señala el discurso, el niño es Inocencia y olvido —en cierto sentido es ahistórico y está fuera de la tradición—. Nuevo comienzo precisamente porque en él se rompe y renueva constantemente la sabiduría y lo presupuestado del mundo. La pregunta es genuina siempre y su discursividad no está permeada por los contractualismos sociales. El niño en su juego —como el artista en su obra— es capaz de constantemente suspender una ética social para generar nuevos pactos que reestructuran la reglamentación a despecho de lo dado. El niño, por fin, cambia el mundo que lo rodea para que se adapte a sí y no la operación inversa. Es por esto último que es él “una rueda que se mueve por sí misma” (Nietzsche 1996 51).

El libro *Así habló Zaratustra*, está muy influenciado por figuras de profetas que le son caras al autor. Son múltiples las referencias a la figura de Cristo como a la figura de Buda. La imagen del niño puede ser tenido como una referencia a tales influencias; sobre todo si uno pone a la vista, por ejemplo, los evangelios¹⁷¹. Pero, el rol que le asigna Nietzsche a este niño, se coaliga antes bien con el ejercicio pleno de libertad al que el hombre debiese tender. El niño olvida, la violencia está presente en él de forma más pura en tanto su inocencia. Este niño es quien configura al *Hommo Ludens*, el hombre que se genera desde

¹⁷¹ Cfr. Mateo 18, 1:4.

el juego y en el cual residiría ese extracto impoluto de lo dionisiaco; en el niño se concreta el eterno retorno del/al Espíritu Libre [*freier geist*].

He querido traer a colación este fragmento de Nietzsche no solo como antecedente de un pensamiento –altamente estético— que propone la ruptura con las estrategias culturales veladas que el legislador utiliza para imponer nociones éticas y morales. Reparo en esta metáfora precisamente porque es capaz de poner en juego una figura retórica interesante, la que, siguiendo el título original del discurso, denominaré de “las tres transformaciones”. En tanto moderna, es una metáfora contradictoria, o cuando menos paradójica, dado que la figura es una sistematización que busca quebrar otra sistematización. Es el mismo trabajo que describe cíclicamente la violencia en tanto instauradora, conservadora y nuevamente instauradora.

IV

Me valgo de la metáfora que despliega Nietzsche como una herramienta de lecto-escritura, desde un punto de vista ético, lo que anteriormente he propuesto establece la obra mayor de Guillermo Calderón. A través de los ensayos que constituyen esta biblioteca me he empeñado en realizar constantes incisiones en la dramaturgia calderoniana en un intento de desarrollar lecturas paralelas que, aunadas, tiendan a profundizar el estudio de dicha obra. Me abrogo unas líneas para reiterar dichas incisiones y/o cortes. El primer gran corte realizado es separar lo que considero Obras Mayores y Obras Menores. El criterio para este corte ha sido la difusión, tanto de montaje como editorial, de las piezas. Obras Mayores

considero son las piezas: *Neva* (2006), *Diciembre* (2008), *Beben* (2012)¹⁷², *Clase* (2008), *Villa* (2011), *Discurso* (2011), *Escuela* (2013), *Mateluna* (2016) y *B* (2017)¹⁷³. Las Obras Menores incluyen una serie de piezas más heteróclitas en su relación con el fenómeno teatral: guiones para películas: *Puente* (Werner Geissen, 2011), *Violeta se fue a los cielos* (Andrés Wood, 2011), *El Club* (Pablo Larraín, 2015), *Neruda* (Pablo Larraín, 2016), *Araña* (Andrés Wood, 2019). Piezas teatrales como *Kuss* (2014), *Goldrush* (2017).

Como también se ha mencionado, el primer corte introducido en la llamada obra mayor, fue agrupar sus elementos con relación a una forma regente. Dicho de otra manera, separar las piezas de acuerdo con el elemento predominante que pudiese ser alguno de los siguientes: Ética, Estética y Política. Así, quedaron agrupadas como piezas estéticas: *Neva*, *Diciembre* y *Beben*. Las piezas donde el elemento ético es el predominante son: *Clase*, *Villa* y *Discurso*. Donde predomina el elemento político son: *Escuela*, *Mateluna* y *B*. Señalar el predominio de un elemento no implica necesariamente que los restantes no estuviesen presente en las piezas; al contrario de esto, la predominancia de un elemento se da precisamente como un juego de claro-oscuro, donde lo que resalta lo hace por apoyarse en los otros elementos.

¹⁷² La pieza *Beben*, refuncionalización de la obra del escritor alemán Heinrich Von Kleist: *Das Erdbeben in Chili*, versa sobre el terremoto acaecido en Chile en 1647; la refuncionalización calderoniana trata ciertamente sobre un terremoto: pero el del año 2010 y sobre una ONG alemana, compuesta de jóvenes voluntarios que vienen a ayudar después de esa catástrofe natural. La pieza calderoniana fue originalmente estrenada, con dirección de montaje del mismo dramaturgo en el *Teatro Düsseldorfer Schauspielhaus*, en 2012. Conoció una breve temporada en nuestro país en el teatro DUOC UC, en el año 2017. La dirección estuvo a cargo de Antonia Mendía.

¹⁷³ Por cuestiones que atañen a la metodología y al corte cronológico que originalmente se propuso para este trabajo de investigación, no incluyo la pieza *Dragón* de 2019. Dicha pieza está, sin lugar a duda, en lo que considero la obra mayor de Calderón. Lo anterior, porque entiendo que esta pieza establece un diálogo directo con todas las piezas del dramaturgo y las replantea con relación al tiempo histórico, al social y político que habitamos. En *Dragón*, Calderón pasa revista a su propia dramaturgia en vista de lo que vendrá.

El trípode Ética, Estética y Política funciona también como lente para leer las piezas y no solo como un fundamento de corte. En ese sentido, he tamizado la obra de Calderón por cada uno de los filtros. Siempre pensando en la accesibilidad de la obra, he propuesto para el caso de una lectura política de las piezas una división sencilla: la existencia de piezas que son *indirectamente* políticas y otras que son *directamente* políticas. En cuanto a la lectura desde el punto de vista estético se presupuestó un corte diferente: hablé de un primer momento donde el formato de la pieza era cercano a la idea de “Tragedia Moderna” y de un segundo momento que es el “Momento Performativo” de Guillermo Calderón.

Siguiendo este método de trabajo es que para la reflexión sobre el componente ético en la obra mayor de Guillermo Calderón propongo una lectura a través de la figura de las tres transformaciones. Así la tripartición de dicha obra quedaría planteada de tal manera: Etapa ‘Camello’: compuesta por *Neva*, *Diciembre* y *Beben*. Etapa ‘León’: *Clase*, *Villa* y *Discurso* y por último la etapa ‘Niño’: conformada por *Escuela*, *Mateluna* y *B*. Esta partición es metodológica y, como bien señalaba más arriba, no invalida ni erradica las otras esquematizaciones. Lo anterior dado que al ser objetos estéticos los elementos que se toman para las divisiones coexisten sistemáticamente entre sí y se manifiestan, al fin y al cabo, como una totalidad.

Las tres etapas que se proponen como división operativa desde el aspecto ético, son antes bien generalidades que pueden ser vistas en las distintas piezas. En este momento de la reflexión no ahondaré en la repartición de lo sensible y en las características particulares

de cada pieza que compone cada etapa. En este punto estoy trazando grosso *modo*, lo que a luego ahondaré con mejor calidad de detalle.

Etapa Camello: En esta primera etapa, la construcción ética de la obra calderoniana propone una articulación valórica que se mantiene dentro de los parámetros sociales. Es decir, la pregunta ética, o el espíritu si se quiere seguir en el léxico nietzscheano, está en una discusión que se enquistaba en el particular de la situación; en una especificidad. Los personajes que aparecen en estas piezas no despliegan un conflicto que se relacione de manera directa con la cultura contextual –violencia devenida en—; y antes bien discuten desde la emoción y sus relacionamientos más personales. Es cierto, la mayoría de los personajes-roles-actantes de Calderón encierran una alegoría que tienden a sentidos más profundos; pero, en este momento, el *Sí mismo*, de los personajes es aún, o está aún, bastante definido en escena.

En la mayoría de las obras de Calderón se presenta una dialéctica Adentro/Afuera. Esta dialéctica se expresa de tal manera que la mayoría de las piezas ocurren en un espacio íntimo, haciendo recuento: *Neva*, en una sala de ensayos de un teatro, *Diciembre*, en el comedor familiar, *Villa* en un espacio alrededor de una mesa donde discuten tres mujeres. Por otro lado, lo que queda afuera de la escena, es un espacio donde se está dando hechos de una Macrohistoria que tiene un impacto directo en la construcción de sus personajes – síntesis de la mencionada dialéctica—. Así, por ejemplo, en el caso de *Neva*, fuera de la sala se está dando el “Domingo sangriento” del 9 de enero de 1905 en los albores de la Revolución Bolchevique, en *Diciembre* en la afueridad se está dando una guerra distópica de Chile con los países fronterizos y una rebelión Mapuche en el sur. O el caso de *Escuela*,

donde los guerrilleros en formación se preparaban para el desconocimiento por parte de la Junta Militar de los resultados del plebiscito del 5 de octubre de 1988.

La praxis de esta dialéctica coincide, primero, con lo que señala el dramaturgo: “la dictadura la viví desde dentro de mi casa” (Calderón entrevistado por Opazo y Benítez s/p); pero, también puede ser leída distante de la experiencia vital, esto es desde la función fabulista. Es decir, en esta etapa ‘Camello’ de la obra calderoniana, el cuestionamiento que se realiza en el espacio íntimo, mantiene una forma hacia lo exterior que no está quebrando esencialmente la ilusión de concordancia con lo que sucede. No hay una disputa abierta entre la particularidad y la generalidad de lo que la obra contextualiza. El planteamiento, las fracturas surgen en el espacio íntimo del sujeto. Hay un Yo en el discurso que cuestiona las praxis sociales paredes adentro.

Emblemático de esta etapa es el monólogo de la personaje Masha en *Neva*¹⁷⁴. En dicho monólogo aparece una vez más esta dialéctica Afuera/Adentro, ahí donde el personaje fustiga la praxis del teatro más esquemático en su relacionalidad con la matanza que estaba sucediendo afuera de la sala. La futilidad de los esfuerzos de Olga Knipper, la tibieza para actuar consecuentemente y renunciar a sus privilegios de Aleko, son dados como contrapuestos de las personas que afuera de la sala estaban muriendo por la revolución. En tanto Opera Prima, *Neva* se ubica no solo en el principio cronológico; lo hace igualmente en el principio de la línea reflexiva que describe la obra —sin gradaciones Mayor/Menor—.

¹⁷⁴ Cfr. Calderón Guillermo, “Neva”. En Guillermo Calderón *Teatro I. Neva – Diciembre - Clase*. Santiago: Lom Ediciones, 2012d. 49-52

El camello en la metáfora nietzscheana está caracterizado por su paciencia. Sin embargo, a través de un intersticio que deliberadamente las acciones del camello muestran, es dado leer que el gesto mismo del dromedario, de arrastrar los valores al desierto, es una constatación de que el paciente entiende lo que está mal con estos valores y principios morales. De la misma manera, se puede plantear que la etapa ‘Camello’ de la obra calderoniana contiene un fuerte ingrediente de constatación. Es decir, la función fabulista que opera en ese momento determinado, compuesto por las piezas *Neva*, *Diciembre*, *Beben*, está dando cuenta de un estado del estado (Badiou 20) y que, a pesar de ser constatación, intuye lo que está mal en la moral y ética de la sociedad observada.

He citado con anterioridad a Raymond Bayer cuando señala que los valores estéticos son funciones de valores éticos y políticos (7)¹⁷⁵. Teniendo esto en cuenta la delicada imbricación entre formas estéticas y valores éticos, habría que señalar que aquello que Nietzsche caracteriza como la sumisión del Camello –soportar los valores éticos–, en esta primera etapa ética de la obra calderoniana tiene una expresión en la forma estética. Lo anterior en el sentido de que las formas de la obra y el montaje final se dan todavía, bajo, los presupuestos del teatro más clásico. Tanto más, el lenguaje de este periodo es un lenguaje que se mantiene en los límites estéticos más tradicionales. Ahora bien, esto no implica que no exista una incomodidad con las normas imperantes.

¹⁷⁵ Cfr. “*Cieco Mondo/Carcere*: La pregunta por la estética (mundana)”. Considero que la ética, estética y política están intrínsecamente ligadas en la producción artística de la modernidad. Como están tan profundamente ligadas se puede dar que los componentes se perciban *sinestésicamente*. Es decir, un valor político puede aparecer en forma de una función estética, por ejemplo. Esto es importante tener en cuenta para el análisis de la obra de Calderón. Sobre este punto retornaré más adelante.

Etapa León: Siguiendo la metáfora propuesta, la etapa siguiente en esta división ética de la obra calderoniana sería la etapa del ‘León’. En la metáfora nietzscheana, el león difiere del camello en una particularidad; que, en tanto nuclear, modifica todo el carácter del Espíritu. Esa característica es la presencia de una Voluntad. El león se ubica ya en el despertar de la consciencia, en la madurez suficiente para encausar su propia Voluntad, supera la incomodidad¹⁷⁶ disimulada del camello con los valores. De la misma manera, el cuestionamiento solapado que existía, alegórico por señalarlo, en la primera parte de la obra calderoniana se desplaza al centro del evento teatral. Esta transición es visible, bastante tangible, en el distendimiento del lenguaje esteticista: la preciosidad se modifica por un lenguaje más efectivo¹⁷⁷.

El Espíritu transmutado en León entiende el verdadero valor de la libertad como forma última de la ejecución de la voluntad y distanciamiento absoluto del marco axiológico impuesto.¹⁷⁸ Este conocimiento –acaso sabiduría— del que carecía el camello, lo compele a

¹⁷⁶ La palabra que estoy pensando en este fragmento no es precisamente *Incomodidad*. Tengo en mente el vocablo alemán *Unbeholfenheit* y la palabra inglesa *Awkwardness*, que no son precisamente traducciones de *Incomodidad* –ambas se pueden traducir como torpeza—. Ahora bien, por su constitución, y la pronunciación de cada una, remiten a la idea de una falta de plenitud, a un estar por debajo de las potencialidades del sujeto. Esto le pasaba al Camello en su relación con los Valores, había una suerte de contención de una posible voluntad en su relación de ruptura.

¹⁷⁷ En el *XLII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI)* de Bogotá, llevado a cabo desde el 12 al 15 de junio del 2018 en la Pontificia Universidad Javeriana de la capital colombiana, presenté un texto titulado: *Únanse al baile (de los que sobran). Un manifiesto chilensis*, donde proponía una lectura de la canción homónima del grupo chileno ‘Los Prisioneros’, como un manifiesto. En dicho texto ahondaba precisamente sobre este movimiento que señalo: a saber, la ruptura del lenguaje preciosista hacia uno más directo con el fin de que la obra de arte tenga un carácter más inclusivo y por lo tanto más masivo. En el caso de la canción de Los Prisioneros, el cambio se opera en la complejidad musical del objeto: pasar de acordes complejos características de otros géneros musicales de la década de 1980 a acordes sencillos, como los que se utilizaban en la canción folklórica y/o canción protesta en las décadas precedentes. Cfr. https://www.academia.edu/40780438/Unanse_al_baile_de_los_que_sobran_Un_Manifiesto_chilensis

¹⁷⁸ Cfr. Acápite IV (segunda parte) del ensayo: *Brevísima mayéutica*.

actuar. Es interesante esta transformación porque en la figura del león y el dragón que aparece a disputarse el espíritu se encuentran las dos violencias, tanto la instauradora como la conservadora. El león anuncia la violencia instauradora de la revolución¹⁷⁹ y el dragón¹⁸⁰ se muestra como la violencia conservadora. En la etapa ‘León’ de la obra calderoniana, se da esta misma discusión. La fábula que anima la obra se encuentra con un discurso más histórico y relacionado con la memoria. Los núcleos que subyacen dichas piezas –Villa, Discurso- son estos discursos en torno a la historia y a la memoria.

De la etapa ‘León’ la obra que sobresale, desde mi punto de vista, es la pieza *Clase*. Si bien ésta es cronológicamente anterior a *Beben*, sus particularidades son las que desde un principio la hacen descollar fuera de ese primer periodo estético-trágico y ético-Camello y ubicarla en la subsecuente. *Clase* es una pieza de una inusitada fuerza en la estructuración del discurso –su contenido— y la forma final, en el montaje.¹⁸¹ En la obra es dado ver, particularmente en el personaje del Profesor, una explosión constante de la libertad. Una ruptura con la tradición de izquierda y con la relación del sujeto con el estado, la cultura.

El personaje del Profesor, desde su desencanto –el desencanto del derrotado—, carga contra todo y todos, desmonta panteones, cuestiona los cimientos de sus creencias. Lo que

¹⁷⁹ De la tragedia misma, si esta es pensada como institución social.

¹⁸⁰ Resulta, cuando menos, interesante que la última pieza estrenada en 2019 por Guillermo Calderón y su compañía lleve por título precisamente este nombre: *Dragón*.

¹⁸¹ Por no residir en Chile en el momento del estreno original en el año 2008, no pude conocer la versión de la obra en la que el personaje del Profesor era realizado por Roberto Farías. En cambio, sí pude asistir al remontaje que se hizo de la obra en el año 2015, donde el papel fue desempeñado por Rodrigo Soto. El desempeño de Soto fue bastante interesante en dicha pieza, dado que su forma de presentar los diálogos, su trabajo con la voz dotaba al rol de una fuerza inusitada que efectivamente convencía de un desencanto con la revolución.

más próximo que está a sus ojos es la conocida como “Revolución Pingüina” del 2006, serie de protestas y marchas estudiantiles que se sucedieron en Chile. En un momento de su diatriba señala: “Quieren que les enseñen mejor/ Que el capitalismo los abrace./ Quiere que se los coma la ballena.” (Calderón 2012a 122). En este breve ejemplo, se puede apreciar esa fuerza¹⁸² desatada, desaforada, del León. La crítica que se dirige al marco axiológico imperante no solo se limita a ella, escala hasta la contrapropuesta, el cambio.

Las otras piezas que componen esta etapa de la obra calderoniana son *Villa* y *Discurso*. Si bien, *Villa* y *Discurso* fueron presentadas como un díptico teatral en el momento de su estreno original —año 2011— en los otrora centros de tortura de la dictadura cívico militar — hoy sitios de la memoria— como Villa Grimaldi, Londres 38 y José Domingo Cañas; existió una breve temporada en que fueron presentados como eventos separados, donde solo fue remontada *Villa* —2016 en Chile, con cambio en el elenco original—. Este montaje y las lógicas que subyacen ambos textos, permiten pensarlas como piezas separadas.

Villa, tanto como *Discurso*, e igualmente la ya mencionada *Clase*, son atravesadas paradigmáticamente por el hilo del desencanto del discurso histórico y de la historia como objeto vivo. En *Villa*, tres mujeres discuten la remodelación de Villa Grimaldi como espacio de conmemoración a las víctimas que fueron torturadas ahí. La praxis se reformula desde una reflexión más incómoda en el espacio abstracto. Finalmente, lo que parece subyacer esta relación con la materialidad es la discusión sostenida de la constitución de la memoria en tanto discurso, y su correlato material.

¹⁸² Como ya señalé en un texto anterior, cuando escribo Fuerza, estoy pensando en la multiplicidad sémica de la palabra alemana *Gewalt*, que puede ser fuerza, pero también violencia.

En *Villa*, la discusión se proyecta en el cuestionamiento de la ética y el discurso imperantes. Es decir, el león que, en *Clase*, estaba desencantado y su furia desatada, aquí se redoma por encima de su Voluntad y puede por fin identificar al dragón con el que tiene que luchar. El dragón del “tú debes” nietzscheano es, y ha sido siempre, el estado, el legislador. Con *Villa* toma un lugar predominante en la obra de Calderón la voluntad de sostener la disputa por la ética que secuestra¹⁸³ el discurso oficial. La memoria es un gran espacio de disputa de este discurso. La disputa por la memoria es la búsqueda sistemática de aquellos sujetos que buscaban romper el marco axiológico impuesto por la dictadura cívico militar y que la transición ha convertido en fantasmagorías en su discurso. La etapa del ‘León’, es el despertar de la consciencia, es el primer gran paso hacia una re-constitución histórica y hacia el lenguaje del discurso de lo nacional.

Continuando con la metáfora, la última transformación que el Espíritu atraviesa es la etapa del Niño. El niño es quien crea las condiciones para que finalmente aparezca ese Espíritu Libre [*Freier Geist*] y actúe como disparador del ‘Eterno Retorno’. Esto último, dado que el Espíritu libre es lo que se perdió cuando lo apolíneo, la civilización de la decadencia, se superpuso a lo dionisiaco. De tal manera, del quehacer del Niño, aparece una nueva construcción axiológica como efecto del olvido. Ya el León dinamitó los vestigios de la ética anterior y la construcción de esa Ética más fiel a la libertad, y menos coartada por la

¹⁸³ “Secuestra”, partiendo desde el presupuesto que toda relación humana/social, anterior a la constitución de Estado-Nación, tiene un código moral por sobre el cual regirse.

idea de Bien, queda en manos del niño. Éste, construye un mundo nuevo desde el juego. La libertad entonces es una construcción que surge desde la ejecución del juego libre¹⁸⁴.

El Espíritu devenido Niño construye desde dos elementos, mayormente, el olvido y la inocencia. En la etapa homónima de la obra calderoniana hay una continuidad que zanja la brecha que se da en la metáfora nietzscheana. Esto porque, la construcción ética en la obra del dramaturgo chileno se da desde otros polos. Es decir, en Calderón, no opera el olvido y la inocencia; al contrario, se operativiza los opuestos. Calderón opera desde el recogimiento y los escombros que quedaron fuera de la historia y ética oficial. Tampoco existe Inocencia en el sentido más tradicional del término. Es decir, los personajes de la tercera etapa ética pudieran bien ser tenidos como personas cándidas¹⁸⁵, la candidez es el color de base que opera en la construcción de los personajes calderonianos, pero cargan con una cuota de errores y culpas: son profundamente humanos.

Otra diferencia interesante que opera en esta etapa ‘Niño’ de la obra de Calderón, y en relación con la metáfora que provee el nombre, es aquella que en el discurso nietzscheano el Espíritu erige sobre una *tabula rassa*, sin vinculación con un pasado. El Espíritu-Niño no reivindica para sí ninguna genealogía al entender que lo heredable no es sino decadencia de lo apolíneo, la represión, el camino más directo al Nihilismo inveterado. En Calderón hay

¹⁸⁴ Esta operación que Nietzsche propone decanta en una paradoja interesante: Es sabido el divorcio del filósofo de Leipzig con el marco de la obra general de Hegel. Sin embargo, el desplazamiento hacia la libertad y la construcción de esta a través de su propia práctica lo acerca gratamente hacia una postura de construcción hegeliana. Lo anterior, particularmente cuando es Hegel quien propone que: “La historia universal es el progreso en la consciencia de la libertad” (2012 67)

¹⁸⁵ Piénsese el rol de Francisca Lewin en *Escuela*, los roles de María Paz González y/o Andrea Giadach en *Mateluna*.

un rescate y un constructo genealógico que sí se vincula con la tradición. Esto se da en la forma estética, pero no de manera directa; sucede precisamente en el constructo ético que le imprime el dramaturgo, en tanto fabulista, a la representación. Por la importancia de este punto, me extenderé sobre él en un acápite venidero.

Ahora bien, esto de la creación de un nuevo discurso ético a través del juego tiene una expresión particular en la obra de Calderón. Lo lúdico aparece no tanto en el contenido textual, en el texto —si bien sus obras no carecen de cierto sentido del humor—; antes bien, lo lúdico se da con la experimentación en la forma estética en la que se monta la obra. Dicho de otra manera: el contenido de esta tercera etapa ética no se hace más lúdico desliziándose hacia lo humorístico, la comedia física o el juego de palabras exagerado. Lo lúdico aparece en escena a través de la experimentación multimedial, introducción de elementos exógenos al teatro. El punto alto de esta experimentación es *Mateluna*. El juego se establece también con la aparición de citas apócrifas y paráfrasis. Calderón propone un juego detectivesco al espectador.

La pieza *Escuela* tiene un pie anclado en la etapa del ‘León’ y otro en la etapa ‘Niño’. La pieza está todavía adscripta al espacio en demasía cercano a la explosión que significó la ruptura con un canon más tradicional del teatro. La fantasmagoría de la etapa del león todavía es sensible en *Escuela*; no obstante, la preocupación eminentemente política, la cercanía, el desplazamiento gravitacional la pone al lado de *Mateluna*. Hay un intersticio interesante en el tiempo que transcurre entre *Escuela* y *Mateluna*. Aunque en el Acto I Escena 1 de *Mateluna*, la misma obra se adhiere como continuidad de *Escuela*, lo cierto es que Calderón genera otras dos piezas en el intertanto. Refiero: *Goldrush* y *Kuss*.

Me detendré sucintamente en *Kuss*. Pieza estrenada en 2014 en Alemania para el *Düsseldorfer Schauspielhaus*. La pieza versa sobre la guerra civil —y el consecuente sufrimiento humano— de Siria. Un grupo teatral encuentra la pieza de una joven dramaturga siria en internet. Luego de montar la pieza, los actores, se comunican telemáticamente con ella y después de conversar sobre la pieza, entienden que malcomprendieron el texto, por lo que buscan hacer un remontaje. Si bien a lo largo de los ensayos que componen esta biblioteca he señalado que por cuestiones operacionales trabajo con lo que denomino la ‘obra mayor’ de Calderón, pienso que *Kiss* o *Kuss*¹⁸⁶ es una obra que merece especial atención.

La pieza *Kiss* fue escrita originalmente en inglés por Calderón, sin la mediación de traductor alguno; lo que, si sucedió con *B*, que a pesar de ser un trabajo estrenado en el Royal Court de Inglaterra fue escrita por Calderón en español y traducida por William Gregory. Sobre escribir en inglés señaló el dramaturgo:

Diría que fue liberador. Cuando escribo en castellano, siempre es un proceso muy arduo de corrección, de torturarse por el mínimo detalle. Me preocupo que el lenguaje sea preciso, perfecto. Como el inglés no es mi idioma materno, hay mucha más libertad para equivocarme. Hay menos ansiedad. Pero cuando haga la obra en castellano, obviamente, la voy a reescribir de principio a fin. (Calderón entrevistado por Evelyn Erlíj)¹⁸⁷

Es decir, lo que constantemente he señalado sobre el preciosismo del lenguaje en el primer periodo estético de la obra de Calderón y el segundo espacio, de ‘Lenguaje Nuevo’,

¹⁸⁶ La obra fue escrita en inglés por Calderón. *Kuss* es la palabra alemana para *Beso*

¹⁸⁷ Guillermo Calderón entrevistado por Evelyn Erlíj: El extranjero. En Revista Qué Pasa. 12 de Marzo de 2014. Recuperado de <http://www.quepasa.cl/articulo/cultura/2014/03/6-13953-9-el-extranjero.shtml/> En fecha 27 de julio de 2017

tiene un antecedente válido en la pieza *Kuss*. En esta pieza, la relación con el lenguaje encuentra una liberación que, según entiendo, acompaña a las piezas posteriores a *Kuss*, enmarcadas en la obra mayor del dramaturgo.

Más allá de la particularidad del lenguaje que se modifica, *Kuss* conlleva otro elemento estético, o de montaje, tanto o más importante que ingresa en la obra calderoniana. Es en esta pieza donde por primera vez aparece la intermedialidad en el trabajo del dramaturgo. La comunicación con la autora siria –ficticia— dentro de la obra se da precisamente a través de la telemática, utilizando la plataforma de videollamada Skype. La imagen de la actriz es proyectada contra el telón y la conversación se establece con esa imagen de lo ausente en escena –la que, tomando todos los resguardos, podría ser la Realidad—. Si en la primera etapa de la obra de Calderón se configuraba una dialéctica Adentro/Afuera que se presentaba insoslayable; en *Kuss* el Afuera irrumpe con la imagen en el Adentro.

Esta ingreso de la intermedialidad podría haberse tenido como un intento del dramaturgo de aparejarse con las técnicas representacionales que le son contemporáneas;¹⁸⁸ sin embargo, no considero que esa haya sido la función específica de la multimedia en este texto. La intermedialidad es una intervención en el espacio ético, no solo en el estético, que realiza el dramaturgo chileno. Considero que *Kuss* se enlaza a la continuidad de la obra mayor ahí donde “re-actualiza” la pieza *Neva* y la discusión sobre el teatro, así como sus alcances, técnicas y finalmente su ética. Cito a Calderón:

¹⁸⁸ Calderón efectivamente lleva a su teatro muchas técnicas representacionales contemporáneas en el campo estético; no obstante, el uso de la intermedialidad y el documento se enlaza como parte de sus piezas, no como espacio fundante de las mismas.

El teatro es una actividad cultural de privilegio. Es un lugar de discusión de elite, por decirlo así, por lo que creo que es necesario preguntarse qué significa hacer teatro en medio de la violencia que hay en el mundo. En *Kuss* se está montando una obra sobre el conflicto y el tema es cómo hacerlo. Yo nunca he ido a Siria, lo único que conozco sobre la guerra es lo que he leído y visto en pantalla, por lo que hacer una obra es un problema casi imposible. Pero encontré la forma de hacerme cargo de lo difícil que es. Esa tensión entre el teatro y la realidad es algo de lo que no puedo escapar. (Calderón entrevistado por Erlij s/p).

Es interesante entender que la intermedialidad aparece como función estética símil a la ruptura de la cuarta pared. Permite el ingreso de aquello que el dramaturgo ‘margina’ como *Realidad*. También en este gesto, se puede apreciar la ejecución de la función fabulista: esto en el sentido de que es Calderón quien señala que su conocimiento sobre la guerra en Siria se da a través de la pantalla; por lo tanto, en un ejercicio lógico, él ofrece su misma experiencia creativa –limitantes incluidos— al espectador.

La intermedialidad que se introduce en *Kuss*, si bien es una función estética, tiene muchas implicancias éticas. Entre ellas las implicancias lúdicas de desarticular la misma noción operativa de teatro. El juego es expandir las fronteras del teatro. Me he extendido sobre esta obra menor porque entiendo que *Kuss* y *Goldrush* funcionan como espacio de experimentación, de juego, del dramaturgo que se ven reflejadas en las piezas de la obra mayor. El caso particular que apunto aquí, la intermedialidad tendrá su debut en la obra mayor con la pieza *Mateluna*. En *Mateluna*, la obra está intensamente cargada de documentos, *interruptus* intermediales, como documentos judiciales, videos, grabaciones, canciones –grabadas e interpretadas en vivo—, cartas.

Mateluna es el gran *tractatus moralis* de Calderón. Salvo *Escuela*, sus obras anteriores habían sido constataciones de la situación, revisiones del estado de la ética anterior. Las

piezas eran una serie de preguntas y respuestas. En *Mateluna*, aparece el verdadero Calderón que ha comprendido acaso su propio quehacer teatral —estético— y lo reformula a tal punto que esta faena coincida con la brújula ética que lo guía. Lo que pone en disputa el dramaturgo —como juego— es la misma noción de veracidad. Ese cuestionamiento que comenzó en *Escuela* continuó en *Kuss*, aparece en todo su esplendor en *Mateluna*. Un ejemplo de esto anterior es la parcelación de la verdad en el momento en que se presenta un documento del proceso: la rueda de reconocimiento y si bien, la prueba es falseada por el oficial, la pieza no da cuenta de este falseamiento hasta el segundo acto de la pieza.

En *B*, título final de la pieza que anacrónicamente es citada en *Mateluna* como “Vaca”, el debate ético se desplaza hacia la delación. En la *nuclealidad* del conflicto se encuentra la pregunta por las fidelidades. Es precisamente ese conflicto el que resulta interesante, pues si nos fijamos en todas las obras del periodo que corresponde a la etapa ética ‘Niño’, el dramaturgo conflictúa con esta tensión ficción/realidad. Es decir: *B*, es una disputa en el centro mismo de la función fabulista. Aquello que es lícito sacrificar en el teatro o no. La pieza estrenada en el Court Royal londinense describe una clausura —momentánea— de la obra de Calderón al cerrar el debate que se inicia en *Neva*. La pieza más nueva del dramaturgo, *Dragón*, retoma todos estos elementos y los lleva a otro nivel, la disputa ética sale de la sala de teatro y se va al espacio artístico en general.

V

En el acápite anterior mencionaba que la tercera etapa ética de Calderón se diferenciaba de la metáfora nietzscheana ahí donde precisamente —para el dramaturgo chileno— la

construcción de la nueva ética no se daba por sobre el Olvido y la Inocencia. De acuerdo con mi entendimiento esto tiene un fundamento sólido ahí donde Calderón es esencialmente un autor moderno. La modernidad del dramaturgo chileno estriba en un ejercicio, a estas alturas, anacrónico en el espacio académico, a saber: la consecuencia epistémica. La consecuencia epistémica implica la adherencia del autor a una línea de pensamiento y reflexión, que es necesariamente ideológica. La aprehensión del mundo a la cual adhiere el autor determina su conexión con una genealogía determinada.

En la obra de Guillermo Calderón existe un trazado estético-genealógico que le deviene de la experimentación y el trabajo del teatro alemán que busca romper la instalación naturalista burguesa francesa. El teatro como espacio pedagógico y como lugar de producción reflexiva. La ruptura con la idea de que el arte imita a la vida —mímesis—, para instalar al teatro como pabellón quirúrgico donde se vivisecciona a la sociedad. De tal manera, la forma estética escénica es un accesorio que remite a la austeridad de la tragedia griega, a la representación del total por el fragmento¹⁸⁹. El escenario vacío, o con elementos mínimos, funcionan como un interesante contrapunto de los artefactos lingüísticos. Lo anterior en el sentido de que la palabra, y el consecuente discurso, ocupa un lugar central en la representación calderoniana, todo lo que se genere en torno a la palabra y sea redundante, restaría el efecto y la centralidad de esta.

En cuanto a la esteticidad más *grosso modo* de la obra calderoniana, es diáfana su filiación europea y/o universal. Las piezas del dramaturgo nacional adoptan lenguajes que

¹⁸⁹ Cfr. Brecht, Bertolt: “Stage design for the Epic Theater”. En Brecht, Bertolt: Brecht on theatre... *Op. Cit.* 230-233

no le impiden comunicar su mensaje, sin abandonar los giros y cierto localismo en el lenguaje. Allende las sensaciones que describe un lenguaje no acotado a determinado *locus* y la puesta en escena de técnicas representativas y escenificaciones contemporáneas — tiempo—, la obra calderoniana mantiene una tensión consigo misma ahí donde sí es capaz de dar cuenta de una tradición. La estética a nivel del desarrollo de la fábula y los personajes de Calderón sigue siendo una estética ligada con preconcepciones de la tradición cultural de izquierda, de la izquierda chilena. Esta esteticidad se da, sin embargo, no como aspecto formal exterior; antes bien como el código ético que guía a las reflexiones de sus personajes.

La estética de la izquierda chilena, en —y desde— la pintura, es dada a identificar con los trabajos de la Brigada Ramona Parra (BRP). De acuerdo con los testimonios existentes, el primer gran trabajo de este colectivo de propaganda fue la pintura de un mural, en Valparaíso, en el marco de la campaña de Salvador Allende Gossens para las elecciones presidenciales de 1964 en Valparaíso (Cleary 193). El nombre de la Brigada es un homenaje que se rinde a la militante comunista Ramona Parra, asesinada en 1946. El mayor despliegue y extensión del trabajo de la Brigada puede ser colocado en la época de la campaña electoral de Allende con vistas a las elecciones de 1970. Su trabajo se hizo más extensivo y contó con la participación de destacados artistas del ámbito nacional tales como Roberto Matta y/o José Balmes, entre otros.

Como bien apunta Patricio Rodríguez-Plaza, sobre el momento histórico en que surge —y se consolida— la brigada:

Con respecto a las ideas y el tiempo que se vivió entre los 60 (*sic*) y principios de los 70 (*sic*) (porque no debemos olvidar que Salvador Allende y todo lo que él encarnó, puede inscribirse en el eje de una tradición), estas estuvieron ligadas, entre otras cosas, al ideario de un Estado benefactor, de un socialcristianismo, de un marxismo popularizado y a las posibilidades de participación ciudadana, entendida menos a nivel de cambios tangibles de medios o de materialidades, que en términos simbólicos. (130)

El ideario arriba sindicado y la disputa en el campo simbólico de elementos cotidianos son los que decantan en la construcción del sistema representacional de la Brigada Ramona Parra, y que se extendió como parte del sistema de representación de la izquierda chilena.

En los murales se ve plasmada el ideario, sin mediaciones, sin espacio a interpretaciones: un lenguaje pictórico austero y directo —brochazos, colores sólidos—. En cuanto a la composición, la preeminencia se le otorga, como constante, al estudiante, al campesino, al obrero, a la comunidad nueva. No obstante esto último, también aparece la flora y fauna chilena, las distintas geografías de este país, el huemul por sobre el cóndor. La idea de lo comunitario y la lucha por el futuro son contenidos coligados y centrales en la composiciones de la BRP. Lo comunitario es un elemento importante de resaltar, dado que esta idea/instalación estará presente y devendrá heredad del ideario artístico-representacional de la izquierda chilena. También, por supuesto, en el trabajo de Guillermo Calderón.

El muralismo de la BRP igualmente se hace cargo de su heredad. Es decir, muchos de los elementos que están presentes en el trabajo de la brigada remiten a los planteamientos del muralismo mexicano de principios de siglo. Esto no es de extrañar debido al contacto que existió en Chile con el trabajo de los muralistas. Piénsese en el Hall de Entrada de la Escuela República de México de Chillan decorada en 1940 por el muralista mexicano

Xavier Guerrero; o la biblioteca “Pedro Aguirre Cerda” decorada por otro gran muralista mexicano: David Alfaro Siqueiros. Tanto más: la Casa del Arte José Clemente Orozco de la Universidad de Concepción, en cuyo hall está el mural del artista mexicano Jorge González Camarena.

Teniendo en cuenta los títulos de las piezas: “De México a Chile” (Guerrero), “Muerte al invasor” (Siqueiros), “Presencia de América Latina” (González Camarena) queda de manifiesto la latencia, e ideología, política en las obras. De tal manera, aquello representado —una Latinoamérica combativa, comunitaria— es la temática que retoma la BRP, y actuando como pontífice, proyecta a los artistas que entran en el espectro de la izquierda chilena. También es interesante de ver que la estética presente, una estética *naïf*, persiste. En el caso de la Brigada, es posible pensar que el ingreso de esta estética *naïf* o el lugar fundante que se le da respondería también a la raigambre de la BRP en el trabajo de Violeta Parra, particularmente en las arpilleras de la artista de San Carlos.

La idea de la estética *naïf* comporta otra característica que aparecerá como herencia en el aservo cultural-artístico de la izquierda chilena. No hay una representación formal de aquello que se ubica en el polo negativo. Dicho de otra manera, la estética que se introduce con el muralismo de la BRP se presupuesta un centramiento en los individuos que construirán el futuro de bienestar. No se presenta al sujeto negativo, al ‘malo’ ni se plantea una venganza contra él. Es decir, esta estética de colores brillantes¹⁹⁰ se centra no en la

¹⁹⁰ En una conversación sostenida sobre este tema con la Profesora Magda Sepúlveda Eriz me apuntaba que habría que pensar que los colores brillantes con que pintaba la BRP podría tener un fundamento económico: resto de pinturas que se utilizaron en trabajos de pintura de casas —casi siempre de los sujetos populares—. Así mismo, el uso de esto colores cumplía una función determinada: ‘divorciarse’ de aquello que era tenido como

confrontación; sino en la reivindicación¹⁹¹. Tanto más, este espacio reivindicativo es generado en la sutileza del desplazamiento de lo estético a lo ético. La memoria como soporte, una suerte de ‘escatología’ del proceso histórico, ocupan en definitiva la creación de la brigada.

En paralelo con el advenimiento del trabajo pictórico de la BRP, existió una efervescencia cultural que se extendió por el país. El nacimiento eminente de un nuevo constructo social –la Unidad Popular (UP)— generó un correlato artístico extenso. El relato artístico se fortaleció a través de, por ejemplo, el fenómeno editorial que significó la adquisición del 40% de los derechos de la editorial Zig-Zag por parte del gobierno de la UP en el año 1971, para fundar la editorial Quimantú, cuyo objetivo fue abaratar costos de producción y de esa manera democratizar el acceso al libro al pueblo (Molina 26). La música igualmente tuvo un impulso enorme con la conformación de distintos grupos tales como Inti-Illimani y Quilapayún.

En este renacer de la cultura popular chilena hubo nombres que descollaron de forma individual. Entre ellos, Víctor Jara. Considero que el cantautor nacido en la provincia de Ñuble tuvo un papel importante en la migración del fenómeno pictórico de la BRP hacia otras expresiones artísticas. Este rol de Pontífice es apreciable no solo en el hecho de haber

el ‘buen gusto burgués’ en el balance de colores. Ambas tesis son interesantes y por esa razón las señalo y agradezco a la Profesora Sepúlveda por sus valiosísimos aportes y enseñanzas. Ahora bien, fuera de estas que son reflexiones particulares, hay un punto que no puede ser obliterado y que ciertamente tiene un asidero en la realidad: Las piezas de la BRP tienen una impronta Kitsch que se condice con el tiempo artístico en el que surgen. Esta impronta kitsch, puede ser intuida en la última pieza de Guillermo Calderón *Dragón*, ahí se utiliza una escenificación kitsch: la fuente soda “Prosit”.

¹⁹¹ El mismo nombre de la Brigada, que como ya se indicó, rinde homenaje a una militante comunista joven asesinada por el Estado.

sido director musical de Inti-Illimani y Quilapayún, y tener una cuota no menor de responsabilidad en la creación del sonido tan característico de estos grupos, o el uso de ponchos y una vestimenta más ‘latinoamericana’ en sus presentaciones; Jara, como compositor, actuó como albacea de la estética que se generó desde la BRP. *Verbigratia*: se puede apuntar la canción “Las casitas del barrio alto” del disco *El derecho de vivir en paz* de 1971, donde Jara hace una re-interpretación de la canción “Little Boxes” de 1962 de Malvina Reynolds. En esta pieza hay una sedimentación delicada de la estética *naïf*—lúdica—, lo folklórico y, por supuesto, la sátira política.

Víctor Jara fue también un gran director de teatro. Una de las piezas más interesantes de recordar de Jara es el disco *La Población* de 1972. Disco conceptual que escenifica una toma de terreno por parte de pobladores. El trabajo que realiza Jara es una traducción de las escenas a las palabras, a canciones. Con textos profundamente poéticos y efrástiscos, Jara puede dar cuenta de la situación del pueblo en Chile, el estado del estado —gesto que es eminentemente prerrogativa del teatro—. En el trabajo de Jara se mantiene esto que señalaba como un objeto interesante de la BRP: la comunidad como protagonista. En el trabajo de Jara es dado de ver una calidad estética que superan ampliamente la calidad de, por citar un ejemplo de una literatura similar, la novela policial de la década de 1970 en Cuba, donde el pueblo tenía un rol protagónico en desentrañar el crimen.

Un ejemplo de esto último es la canción/poema “Luchín”, del disco ya citado *La Población*, de 1972. “Luchín” narra desde una perspectiva de testigo un día en la vida de un niño de una población en Santiago. El juego que se realiza más allá del juguete, con el perro, con el caballo, en el barro. En la cuarta estrofa la canción resignifica al mismo

Luchín, y se clausura diciendo: “Si hay niños como luchin/ Que comen tierra y gusanos/ Abramos todas las jaulas/ Pa' que vuelen como pajaros” (Jara. *La Población*. DICAP, 1972. Track 3). Es decir, el relato de Luchín se despersonaliza y resignifica como alegoría de una realidad compartida con/por muchos. Igualmente, la voz del narrador se diluye en un Nosotros —abramos todas las jaulas— en el cual se deposita la esperanza para cambiar esa realidad. De esta manera, pervive en la poética de Jara, la idea de lo comunitario.

Otro tópico ético que aparece en el trabajo de Jara es la relación de la juventud/Revolución asociada con una mirada que tiene en alta estima la vida. La estética revolucionaria que surge en la década de 1960 es una estética particular. Esto último se debe no solo ya a las formas que instala la BRP —que sería la particularidad del caso chileno—; se relaciona a nivel continental con un hito fundante de la izquierda latinoamericana. Refiero, por supuesto, la Revolución Cubana de 1959. La Revolución en América Latina tiene una tradición que se funda en relatos épicos y constantemente poetizados, por propios como por extraños. Piénsese en Gabriela Mistral escribiendo entre 1928 y 1930 sobre Augusto César Sandino, el “General de Hombres Libres” y su “pequeño ejército loco de voluntad de sacrificio”.

Jara es un tipo de revolucionario postrevolución cubana. En él, en su escritura, hay otro espesor en la conexión con la vida, y por extensión, con la Muerte. Pienso en el poema ‘El derecho de vivir en paz’ le canta a Ho Chi Ming desde una densidad-sensibilidad muy diferente, por ejemplo, al poema que le dedica Bertolt Brecht a Stalin. Jara le canta al ‘tío Ho’, a una figura humana; no al dirigente sin carisma cuyo poder se funda en su potencialidad de destrucción; sino al dirigente cuyo poder se funda en su humanidad. Esta

no es una canción ligera que aboga por la paz; es una canción desde el entendimiento de la solidaridad con el que sufre, patente se hace el sentido comunitario. Se denuncia un genocidio irracional. La canción comparte una ambigüedad interesante. Por un lado, es una canción de denuncia; pero, también es una canción comprometida: “ningún cañón borraré el surco de tu arrozal...” (Jara. *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971. Track 1).

Como señalaba, la relación de estima del joven revolucionario a la vida está patente en la estética que se inaugura con Jara para la izquierda chilena. Este valor ético encuentra su expresión en determinados y puntuales figuras que aparecen en el trabajo del cantautor, una de ellas: La figura de la Flor. Escribió Jara en ‘Plegaria a un labrador’: ”Sopla como el viento la flor de la quebrada/ Limpia como el fuego el cañón de mi fusil” (Jara-Castillo. *Plegaria a un labrador/ Te recuerdo Amanda*. DICAP, 1969. Sencillo. Track 1). Considero que asocia la figura de la Flor como algo positivo y con la Revolución. Con esta figura retórica el compositor retoma la discursividad que instala Ernesto Guevara cuando escribe: “Cómo podríamos mirar el futuro de luminoso y cercano, si dos, tres, muchos Vietnam florecieran en la superficie del globo” (36).

En el discurso de Guevara aparecen lugares comunes de la discursividad de izquierda que fueron adoptados en Chile, la flor, el futuro, lo luminoso. Desde la lógica, se entiende que la flor se poliniza con el viento. La voz lírica del poema le pide al labrador que impulse las revoluciones, la vida. La misma imagen de la flor se presenta en ‘El derecho de vivir en paz’ cuando la voz enuncia y canta: “Indochina es el lugar/ Más allá del ancho mar/ Donde revientan la flor/ Con genocidio y napalm” (Jara. *El derecho de vivir en paz*. DICAP, 1971.

Track 1). En este verso, la flor de la quebrada ya se multiplicó; pero el enemigo —que no es mencionado, esto es un dato no menor— la quiere arrancar.

Esta figura de la Flor como revolución y vida aparece en distintos momentos en el trabajo de Víctor Jara. Por ejemplo, la metonimia de Flor con Primavera, remito a ejemplos: En ‘Te recuerdo Amanda’: “Son cinco minutos/ La vida es eterna en cinco minutos/ Suena la sirena/ De vuelta al trabajo / Y tu caminando/ Lo iluminas todo/ Los cinco minutos / Te hacen florecer” (Jara. *Plegaria a un labrador/ Te recuerdo Amanda*. DICAP, 1969. Sencillo. Track 2). O, en ‘Vientos del Pueblo’, cuando la voz señala: “Ahora quiero vivir/ junto a mi hijo y mi hermano/ la primavera que todos/ vamos construyendo a diario” (Jara. *Manifiesto*. Warner Music Group. 2001. Track 4). En el Texto ‘Manifiesto’ la voz asocia los mismos tópicos: “Aquí se encajó mi canto / como dijera Violeta/ guitarra trabajadora/ con olor a primavera” (Jara. *Manifiesto*. Warner Music Group. 2001. Track 1).

He reparado con tanta minuciosidad en los textos de Víctor Jara porque entiendo que estos narrativizan la imageneología que surge con el trabajo pictórico de la Brigada Ramona Parra. A través de Jara, el ideario y las imágenes de la revolución constituyen una estética en función de valores éticos-políticos que no son abandonados en el arte marcadamente político y de izquierda en Chile. El caso de la obra de Guillermo Calderón no constituye una excepción a esta norma tácita. Para quien observe el teatro de Calderón —o la tradición teatral chilena más nueva— de manera superficial, resultará complejo entender la genealogía que trazo dado que la heredad estética de izquierda no se da a través del uso representacional de vestuarios ‘latinoamericanos’ —el poncho y/o el morral de

lana— y/o música andina de quena y charango: la estética que se hereda es la que deviene en forma ética: La idea de comunidad, la ausencia de una contraparte negativa y la estima de la vida por parte del joven revolucionario.

VI

En el año 2010 Guillermo Calderón cita y reactualiza la pieza de Isidora Aguirre de 1969: *Los que van quedando en el camino*, en el Ex Congreso Nacional. La pieza de Aguirre versa sobre los sucesos acaecidos en la antigua provincia de Malleco, en el Fundo Ránquil en 1934. Vecinos del lugar —en su mayoría campesinos mapuche—, junto a obreros de la localidad cercana de Lonquimay, protestaron contra la usurpación de los terrenos y la explotación laboral¹⁹² a mano de colonos extranjeros. El levantamiento fue brutalmente sofocado por parte de las autoridades y en defensa a los intereses de los colonos. El actuar de las fuerzas represivas del estado dejó como saldo centenares de muertos y heridos en las filas del pueblo.

Tomo este ejercicio teatral de Calderón y lo nomino como cita porque entiendo que va más allá de simplemente remontar un pieza. Ciertamente que podría tenerse como uno, es decir como remontaje por una de sus propuestas más interesantes y que resalta inmediatamente. En el ejercicio, Calderón fungiendo como director, invita a participar a gran parte del elenco original del montaje de Eugenio Guzmán de 1969. Es dado pensar que este gesto busca dar cuenta de la materialidad del teatro en Chile, y por extensión la cultura;

¹⁹² Ya entrado el siglo XX, en la zona el salario de los obreros les era aún abonado con fichas que solo eran canjeables en las pulperías de los colonos.

pero, esto es tan solo un piso mínimo desde donde iniciar la reflexión. Otro elemento que constituye la cita calderoniana es el espacio donde se realizó la representación. El ejercicio teatral se llevó a cabo en el mismo hemiciclo donde el gobierno de Alessandri Palma ‘debatío’ el procedimiento, en el Ex Congreso Nacional.

Con la escenificación de *Los que van quedando en el camino*, como parte de la conmemoración del Bicentenario de la Independencia, Calderón reafirma su posición de ser un artista incómodo para el *stablishment* cultural y tanto más: para el discurso ético-político e histórico del país. El bicentenario ‘celebraba’ el nacimiento de un país y de la supuesta soberanía nacional, Calderón con su gesto da cuenta de que esta idea de país se construye sobre la represión y el asesinato, sobre ríos de sangre. Lo que, a su vez, desdobra lo maniqueo y funesta de la ética imperante en la clase dirigente y el estado chileno. El gesto calderoniano sitúa al teatro en el espacio del testigo privilegiado y suerte de baluarte de la memoria del país.

De este ejercicio de citación calderoniano es posible ver dos aristas desprendiéndose del gesto: la primera es la noción de tiempo. El fenómeno teatral es un momento determinado, fugaz e inaprensible en el devenir del tiempo. Existe teatro cuando está-siendo. Esta particularidad del teatro se vincula en gran medida con los objetos formales que componen la representación. Una de estas herramientas representacionales es precisamente el elenco, los actores. Ya el re-montaje es una cita; echar mano de la materialidad con que se construyó el texto citado busca connotar un ‘algo’ como ejecución del fabulista. Cuando

Calderón retoma el trabajo con los actores originales del montaje de 1969, está anulando el paso del tiempo¹⁹³ sobre el contenido de la obra y dando cuenta de su vigencia¹⁹⁴.

Expresado esto último de otra manera: la misma ética, el mismo discurso racista, clasista y explotador de parte de la institucionalidad es el que está vigente desde el año de 1934 como en el año 2010. La citación de *Los que van quedando en el camino* de Calderón, como ejercicio teatral, para las celebraciones del bicentenario es una mónada de lo que todo su trabajo, desde el aspecto ético, busca realizar: Des-invisibilizar la lucha del pueblo chileno e impugnar la historia oficial de este país. Sobre este presupuesto entonces es entendible que en la fiesta de la institucionalidad del Estado-Nación aparezca como una voz disidente y mostrando la muerte e injusticia sobre la cual se funda este país.

Ahora bien, esta reflexión en torno a una pieza que no he incluido en lo que considero la Obra Mayor de Calderón no es antojadiza. Retomando la propuesta de genealogía expresada en el acápite anterior, en este gesto de remontaje es diáfana la genealogía de Calderón. Lo anterior en el sentido de que, al releer la citación desde una mirada semiótica, podemos dar con que el hipograma¹⁹⁵ del texto es un verso de la canción de Violeta Parra,

¹⁹³ Lo que pudiera tenerse como contradictorio pues no sería errado pensar que precisamente lo que busca Calderón con este gesto es mostrar el paso del tiempo sobre la materialidad del teatro. Lectura que no deja de tener un asidero siempre y cuando el fenómeno representado sea leído en sus formas, dejando de lado el contenido de la pieza.

¹⁹⁴ En el texto *Trece proposiciones sobre la cita* (desarrollo este particular desdoblamiento de la cita que siendo un elemento ahistórico y atemporal, tiene como función lo directamente opuesto: actuar como movilizador de historia y tiempo dentro del contexto al que es insertado).

¹⁹⁵ Señala Riffattere: “El hipograma es una palabra o frase que se hace poética cuando se refiere a un grupo de palabras preexistentes. Un sistema de signos que comprende por lo menos una predicación y puede ser tan grande como un texto”. El hipograma puede o no actualizarse (26-28)

*He recibido una carta*¹⁹⁶: “‘El león’¹⁹⁷ es un sanguinario en toda generación” (Parra. *Antología Violeta Parra Grabaciones Originales en Emi Odeon 1954-1966*. CD 3. Track 12). Alessandri Palma, ‘El león de Tarapacá’, era el presidente de la república en ejercicio y la persona que ordenó la Masacre de Ránquil.

La figura de Alessandri Palma actúa en esta citación como alegoría de la institucionalidad, desplazándose del Nombre, de la historia como acto de constatación hacia el cronotopo de lo chileno que se anuda con dos componentes: las voces de los actores a través del tiempo y el locus: Ex Congreso Nacional. De tal manera entonces la reactualización del hipograma que realiza Calderón pareciera querer indicarnos que no solo ‘El León’ es un sanguinario en toda generación; antes bien, toda la institucionalidad chilena es sanguinaria, el eje diacrónico del relato nacional chileno es la violencia a través de la invisibilización del pueblo, de la narración del pueblo.

Es de mi consideración que las obras que no integran la denominada *Obra Mayor* de Calderón y por lo tanto –y circunstancialmente— pueden llamarse *Obras Menores*, son en realidad espacios de transición y experimentación. Se ha señalado en este mismo ensayo lo que sucede con la obra *Kuss*, y otro tanto sucede aquí. Entiendo que el verdadero *Trabajo* con la pieza *Los que van quedando en el camino* no radica esencialmente en el remontaje la obra, en la escenificación del texto, en la dirección de este o bien el trabajo con los actores:

¹⁹⁶ Consigno este título pues es el que consta en la obra fonográfica que tengo. En sucesivas ediciones la canción se consigna con el título de ‘La Carta’. Así aparece en el *Cancionero Popular de Violeta Parra*, lanzado por el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, en el centenario de nacimiento de la artista. P 29.

¹⁹⁷ Arturo Alessandri Palma (1868-1950), conocido como “El león de Tarapacá” fue un político chileno de principios del siglo XX. En dos instancias fue Presidente de la República: 1920-1925 y 1932-1938

en tanto Calderón es moderno, y es plausible una lectura como esta, es la totalidad de las implicancias del ejercicio teatral –y no simplemente la pieza— la que tiene que ser leída como la obra misma en este caso. Todos los elementos anteriormente enumerados no son sino elementos connotativos.

Cronológicamente, *Los que van quedando en el camino*, antecede a toda la etapa que desde el punto de vista estético he signado como la búsqueda de lenguaje nuevo en la obra calderoniana. Esto es, el abandono del dramaturgo del espacio de la ‘Cárcel Ciega’ donde se vio obligado a trabajar en los límites de un lenguaje teatral establecido en pos de la construcción de su propio lenguaje. Insisto en denominar Cita al trabajo de Calderón con *Los que van quedando el camino*, porque ahí convergen ambos periodos estéticos y se anuda la continuidad de los fragmentos.

Walter Benjamin señala cuanto sigue: “Ante el lenguaje, ambos reinos –destrucción y origen– quedan acreditados en la cita. Y, al contrario, el lenguaje está completo tan sólo donde ambos pueden compenetrarse, en una cita”. (2007c 372) El origen de la obra calderoniana, *Neva*, *Diciembre*, *Beben*, etcétera, se anuda con un concepto más amplio de destrucción¹⁹⁸ *Escuela*, *Mateluna*, *B*, a través de *Los que van quedando en el camino*. Es decir, la única manera posible de anudar estos dos fragmentos –en la forma exterior,

¹⁹⁸ Planteo la idea de un concepto más amplio de Destrucción en el sentido de que en el periodo de origen de la obra calderoniana ya existe la destrucción, por ejemplo, en *Neva*, de la noción clásica de Teatro. Expandir la idea de destrucción implica no solo destruir la idea ‘burguesa’ de Teatro, también es una propia destrucción de la forma en la obra calderoniana, la rotación del lenguaje preciosista hacia uno más directo. Pero, también, la destrucción de un discurso que es el discurso oficial. Lo que, a su vez, se coliga con la idea de una destrucción –ya como manifestación de violencia instauradora— de la violencia conservadora en el aspecto ético. La cita de *Los que van quedando en el camino*, es el paroxismo de la etapa ética del ‘León’ en la obra estudiada.

disímiles— es a través de una cita que da cuenta de un origen —la lucha del pueblo— con una destrucción —el estado represor aun vigente en Chile—.

Como consecuencia lógica, y amparado en la perspectiva que posibilita la escisión de la obra en tres periodos éticos, es plausible señalar entonces que, en dichos momentos, hay variaciones en la configuración de la repartición y/o asignación de los valores morales en la obra de Calderón. Dicho de otra manera, en las etapas de Camello, León y Niño no se modifica, en lo esencial, la substancia axiológica que el dramaturgo —en tanto fabulista— despliega en sus personajes; pero sí se modifica la idea de personaje mismo y el acceso de estos —en su configuración— a determinados valores. La ética de Calderón no se modifica; es el acceso a la plenitud axiológica —en consecuencia, con el estado de desarrollo de la obra como una totalidad— lo que se condiciona.

No perdiendo de vista lo que he señalado en otros ensayos, la primera etapa de la obra de Calderón se despliega sobre una matriz que actualiza la forma más clásica de Tragedia. Es decir, eso que, de modo general, y en primera instancia, he denominado las piezas estéticas de la obra Mayor, o de Tragedia Moderna desde lo estético y/o Etapa de Camello desde lo ético, no se presenta como una ruptura abrupta, destrucción de la forma teatral; antes bien se configura como el establecimiento de un piso mínimo, instancia donde el dramaturgo da cuenta directa de su condición de tal. El error de la crítica teatral periodística fue considerar que *Neva* o *Diciembre* eran ya las formas finales que adoptaría la dramaturgia calderoniana. La esteticidad del ‘buen gusto burgués’ no es aplicable al caso, la obra, estudiado.

La primera etapa de Calderón, uno de los sustentos del trípode —que es en sí un trípode—, compuesto por *Neva*, *Diciembre* y *Beben*, es un ejercicio que no puede dejar de recordar aquello que escribió Hannah Arendt sobre Bertolt Brecht y su arte poético:

El travestido de Brecht tiene muchos significados y propósitos vertidos: obliga a abrir las viejas formas adaptándolas a un contenido nuevo y revolucionario, y así no sólo destruye sino que también conserva; demuestra por su maestría que todo poeta digno de ese nombre debe hacerlo —como una cuestión de artesanato—, saber manejar las formas tradicionales: pero también contiene un elemento destructivo definitivo: el nuevo contenido dado a la forma tradicional está destinado a exponer a los viejos poetas, a revelar lo que no dijeron, a desenmascarar su silencio¹⁹⁹ (1948 310)

En ese primer periodo creativo de Calderón está presente ese ‘dar-cuenta-de’ las formas más tradicionales, y, ante la evidencia que nos señala Arendt, en ese mismo gesto está la comprobación de la existencia de la voluntad de destrucción. “Solo puede romper la regla quien la conoce”, me señaló sobre la gramática en una conversación informal, la Profesora Marcela Oyanedel, ese primer periodo calderoniano es el examen de conocimiento de la gramática teatral.

La implicancia ética de este gesto de ‘pagar tributo’ en el ejercicio de la forma clásica se expresa en la obra de Calderón con la no existencia de un Antagonista. La figura del

¹⁹⁹ En el original:

Brecht’s travesty has many meanings and many purposes: It forces open the old forms by adapting them to a new, revolutionary content, and thereby not only destroys but also preserve; it shows by its very mastery that every poet worthy of the name must; as a matter of craftsmanship, know how to handle the traditional forms: but it also contains a definitive destructive element: the new content given traditional form is meant to expose the old poets, to reveal what they did not say, to unmask their silence (Arendt 1948 310).

Es interesante ver la manera en que la escritura en idioma inglés de Arendt mantiene una estructura de pensamiento en alemán. Lo anterior se observa viendo el despliegue que resulta en el uso de “Artesanía”. En alemán la palabra *Dichter* señala al poeta, cuando en realidad esta palabra tiene la implicancia de apuntar al creador literario, al Creador [*Schöpferin*]de una o más obras de arte lingüísticas [*Sprachlicher Kunstwerk*]. En la noción de Creador, se hace espacio la de artesano y tanto más si remitimos al griego *poio*, de donde deviene poesía, el hacer. Sutilezas que se pierden en el español.

Antagonista en la obra de Calderón se corporizará —en la escena— recién en el guion de *Araña* (Wood 2019). Entre tanto, esta figura se manifiesta directamente como una *Otredad* que se inscribe dentro de la conocida dialéctica *Adentro/Afuera* que opera en la obra mayor del dramaturgo. Dicho de otra manera: En concordancia con la división ética de la obra calderoniana se puede apreciar que existe efectivamente un antagonismo contra el cual se agrupan los personajes en escena; pero, este antagonista/otredad no se hace presente en el proscenio.

La otredad se inscribe en la dialéctica *Adentro/Afuera*, situándose en el *Afuera* de la obra, como aquello contra lo que se está luchando-debatiendo-generando en la escena. Por esa razón no necesariamente alcanza a ser nombrada. Inclusive más, hay casos en los que la *Otredad* está simplemente insinuada. No obstante, a la existencia de esta característica en todas las piezas de la obra mayor, no puede extraerse como norma general del trabajo de Calderón. La existencia de una regla general que se pudiese expresar como tal, iría en detrimento de la posibilidad misma de viviseccionar la obra del dramaturgo de la manera en que se propone en este trabajo. Sobre esta misma reflexión es dado pensar que no existe una modificación substancial en el planteamiento del antagonismo. La otredad no se modifica lo suficiente para hablar de configuraciones diferentes; pero sí, la forma en que se presenta en las tres etapas éticas previamente definidas se modifica.

En la tragedia clásica no existe el concepto moderno de *libre albedrío*. En contra de lo que señala Benjamin, de que Carácter y Destino no existen en relación causal (2019b 181); en la tragedia clásica sí se enlazan destino y carácter para el caso de los personajes en escena. Es interesante de ver que en cada acción que un personaje realiza para alejarse del

destino que un oráculo le ha revelado, no es sino una forma de acercarse al destino.

Piénsese en el caso de Edipo, donde Layo lo abandona ante el anuncio de que su hijo lo mataría. El hecho de ser arrojado del lar paterno forja el carácter de Edipo que es lo que eventualmente termina condenándolo. Su rectitud, y su actitud ética son las que lo obligan a constantemente buscar la verdad que librará a su pueblo de la catástrofe. Esa búsqueda de verdad, le revela la suya propia y su perdición.

Si bien Creonte es planteado como un antagonista mínimo en la pieza, especie de contra relato del héroe, no es tal, una vez conversado con Edipo, y, finalmente, es el Hado quien se revela como la instancia que contraviene la voluntad y el deseo del héroe trágico. Esto último es importante porque aquí se puede apreciar de qué manera ese Hado de la tragedia clásica es la configuración de una *Otredad* que se configura al exterior de la escena. Pues bien, en las primeras obras de Calderón se da esta dinámica: no existe una coporización del antagonico; pero sí existe en el constreñido espacio del proscenio debate en torno a la cuestión política que circula en la exterioridad amenazante del exterior. Lo inefable, el cambio es aquella otredad que se manifiesta en el *Afuera* y ante el cual, como Edipos, Antígonas, Ismenes y Creontes, los personajes de Calderón se debaten.

De tal manera, el *Afuera* que se configura en *Neva* es un proceso revolucionario que está en curso. El Antagonista es un proceso histórico. Es ese el gran Hado que contraviene el destino de Knipper de representar la obra de Chejov. Knipper no tiene relación alguna posible con el proceso de levantamiento popular ruso. No existe en el personaje una esencialidad lo suficientemente definida para pensar que actúa en el usufructo de su libre albedrío. Ante la muerte y el cambio que opera, ella funciona como autómatas que busca

realizar la representación teatral, gesto que da cuenta de la futilidad y desliza una crítica al arte teatral mismo. Knipper se muestra como un carácter construido por la secuencialidad de opiniones y limitadas opciones, hay una carencia ética en el personaje. No obstante, no es ‘mala’.

La gran crítica –en el campo ético— que realiza el personaje Masha es precisamente en contra al descompasamiento que existe entre la ética y los valores de sus compañeros actores, y, por extensión, del arte teatral en general. La función fabulista anuncia a través de Masha el carácter destructivo de la obra calderoniana. Es por esto último que será tan importante el monólogo final que realiza el personaje. Ese monólogo funciona como manifiesto de las intenciones ético-políticas del autor estudiado. En Masha, en las palabras del personaje, ingresa la *afueridad* al escenario, el descontento generalizado con el marco axiológico imperante. Masha se presenta como el elemento definitivo que, puesto en perspectiva, actualiza precisamente las nociones trágicas-clásicas que operan –y operarán— en la obra calderoniana.

En la pieza *Diciembre*, nos encontramos nuevamente con el motivo de la dialéctica *Afuera/Adentro*. La *Afueridad* de la pieza es trazada en el espacio de una distopía –una Guerra entre Chile, Perú y Bolivia y levantamiento mapuche en el sur de Chile, todo en el año 2014—; la intimidad de la pieza es una cena de nochebuena entre tres hermanos, uno de ellos un soldado²⁰⁰ que llegó del frente de la batalla y, contra sus deseos, sus hermanas

²⁰⁰ Aquí no se puede dejar de relacionar la escena con el montaje que hace Bertolt Brecht de *Antígona*, particularmente con el prólogo brechtiano a la pieza. En dicho prólogo, situado en abril de 1945, un soldado vuelve de la guerra a la casa donde habitaban sus hermanas. Deja un bolso con comida y se retira. Cuando sus hermanas retornan del refugio antiaéreo, se encuentran con la puerta abierta y el bolso. De seguido escuchan un

buscan fraguar una deserción. En esta pieza la relación *Afuera/Adentro* es más fluida que en el caso de *Neva*. Esto en el sentido de que una gran parte de las discusiones que se dan entre los personajes en escena están determinadas por el *Afuera*. La reflexión ética es más directa y menos mediada por el lenguaje preciosista que se puede apreciar en *Neva*.

En esta pieza igualmente existe una tensión entre el destino y el carácter. Se da la relación causal entre uno y otro. Precisamente el carácter maleable de Jorge, el soldado, se enfrenta con el carácter fuerte y predominante de los roles femeninos de la obra calderoniana. En el aspecto ético el avance que es plausible observar en *Diciembre*, desde *Neva*, es que ese indeterminado destino, que en la ópera prima se veía distante, un tanto amorfo, empieza a agruparse en torno a la idea de Estado, institucionalidad. El carácter afable de Jorge hace que este se convierta en un espacio de disputa de lo político donde se puede ver el desquebrajamiento de la relación causal carácter/destino. Si en el sustrato de *Neva* yacía la forma trágica casi impoluta -aunque no exenta de sus propias contradicciones—, en *Diciembre*, el dramaturgo empieza a salirse del cascarón trágico que lo contenía.

Ambas piezas están signadas por la disputa con el Hado. No hay una corporización de aquello que es tenido como ‘Malo’ en escena. La disputa con lo antagónico existe también a nivel micro, los argumentos y contra-argumentos —a favor y/o en contra de las decisiones comunitarias— constituyen la obra como objeto lingüístico. Por esto último, es que los

grito en el exterior y aparece un Soldado de las SS (Schutzstaffel) que le dice que ha ajustado cuentas con el traidor (Brecht 9). Cabría pensar entonces que *Diciembre* es una paráfrasis de este prólogo brechtiano.

personajes se muestran un tanto vacilantes en sus decisiones y propuestas: son humanos ahí donde —en tanto tragedia moderna— muestran sus contradicciones, miedos y sufrimientos. Se da entonces un fenómeno interesante: el Hado, o Destino, aparece antes bien como una construcción desde los personajes. El Hado, Destino de los personajes calderonianos, al menos en esta primera etapa, surge también desde una dialéctica espacial donde se conjugan el Afuera y el Adentro, pero desde el nivel de consciencia posible de los personajes. La tragedia moderna construye un teatro a escala humana.

En la segunda etapa ética de Calderón propuesta en este ensayo, la etapa del ‘León’, el Hado sigue presentándose como el antagonista de los personajes en escena. El cambio que se introduce es que la disputa no se da en el espacio del cuerpo en escena y sí por la consciencia. Dicho de otra manera, los personajes no se plantean su posición en la relación con la otredad. En esta etapa, la disputa es por aquella opción que queda fuera de lo sacralizado por un discurso oficial. La disputa en el segundo periodo ético de Calderón es por la misma ética y el marco de acción que esta discursividad les plantea a los sujetos. Si en el primer periodo ético se da una reflexión ética desde lo ideológico-filosófico, en esta segunda etapa la reflexión se desplaza hacia lo histórico.

La re-conquista de la memoria —acaso el recuerdo para humanizarlo más— no se debate necesariamente en ese gesto tan moderno de determinarse a través de la negación. En piezas como *Clase*, *Villa* y *Discurso*, los personajes convergen en la exploración histórica de sí mismos —El Profesor de *Clase*, Las Alejandras de *Villa*— y realizan un *vis a vis* con la historia y con la materialidad que los circunda desde el *Afuera*. El Hado de lo Político sigue siendo esa otredad que está fuera de los personajes, pero, y que, sin embargo, ingresa como

discurso a la escena. El gesto de quiebre con la ética imperante es abandonar el pensarse sobre las posibilidades dentro de sus límites y cuestionarla, o al menos cuestionar su impacto en la construcción de futuro.

Dicho de otra manera, en la etapa del ‘León’ se comienza a marcar una transición del actuar entre las rejas de la cárcel ciega hacia el espacio del lenguaje nuevo. En el lenguaje se renueva y se revela las distancias con el mundo tal como está. Sí, el teatro de Calderón cumple con aquello de mostrar el estado de las cosas; pero también mostrar lo que ha quedado fuera de esta constatación. Un paradigma en el teatro de Calderón es la progresividad, es un teatro que constantemente está dejando el espacio que le acomoda para ser consecuente con las exploraciones éticas y estéticas del fabulista. Y menciono la palabra progresividad a falta de otra mejor, esto porque no estoy leyendo el teatro de Calderón sobre una linealidad; tanto en la forma, como en el contenido, la obra del dramaturgo chileno tiene un movimiento pendular.

Visto en retrospectiva, esto es desde la etapa final hacia los orígenes de la obra calderoniana, es posible de observar que en este periodo —que en la vivisección general he denominado “Periodo Ético”— es el espacio donde se da el quiebre con la formalidad ético-estética del fenómeno teatral. Esto implica llevar a escena esta implosión de lo antiguo y lo nuevo, tal sucede en la pieza *Villa*. Sí, es cierto, la aporía fundacional de la pieza estriba en la constitución de la memoria, en el método de construcción de la memoria; pero, esa disputa está en el centro solamente. La forma en que se irradia a los personajes en escena es a través de la materialidad misma de la memoria, la forma en que recordamos y la forma en que se quiere recordar.

Villa no versa precisamente sobre una discusión del qué hacer con un antiguo centro de tortura, esa es solo la forma en que se corporiza un debate más profundo. El acto mismo del recordar y la constitución de la memoria son las interrogantes que el fabulista —aquí más fabulista y más responsable de su presente histórico que en toda la obra calderoniana—, despliega con esta pieza. Y ello, lo anterior, este sacrificio que implica enrostrar el terror, puede ser leído también como una alegoría del proceso creativo del dramaturgo. Como las personajes de *Villa* que tienen que enfrentarse al espacio donde fueron torturados sus progenitores, es en la pieza completa donde al dramaturgo se le cruzan sus propias palabras: “¿Cómo puedes pararte sobre el escenario sabiendo que, en la calle, en el mundo, la gente está muriendo? Arte burgués, teatro burgués” (Calderón 2012d 51).

Clase, Villa y Discurso, si bien siguen siendo piezas cuyas estructuraciones siguen estando ancladas en formas teatrales tradicionales, introducen un elemento nuevo en la composición total de la cosmovisión calderoniana: La derrota. El *Profesor* de la pieza *Clase* es un derrotado, profundamente derrotado y por lo tanto amargado. En *Villa*, la derrota es tanto peor, porque implicó la desaparición, la tortura, la muerte. Esta derrota que aparece es la forma en que se consuma el accionar del Hado, del destino. De tal manera, un segundo conflicto que se desata en esta etapa de la obra calderoniana, es poder lidiar con la derrota, con la necesidad de avanzar hacia un espacio ético en que esa derrota pueda ser resignificada en sus potencialidades. Considero que esta fue la dirección que tomó la obra calderoniana y que se hace meridianamente diáfana en el tercer periodo con obras como *Escuela, Mateluna y B.*

Ahora bien, entiendo que todo esto anteriormente señalado sobre la etapa ética del ‘león’, el quiebre y la sedimentación de un nuevo marco axiológico, puede ser leído de mejor manera a través de la tesis II de *Sobre el concepto de historia*, de Walter Benjamin, cito *in extenso*:

“A las peculiaridades más dignas de nota del ánimo humano”, dice Lotze, “pertenece..., junto a tantos egoísmo en el individuo, la universal falta de envidia de todo presente respecto de su futuro”. Esta reflexión nos lleva a inferir que la imagen de felicidad que cultivamos está teñida de parte en parte por el tiempo al que nos ha remitido de una vez y para siempre el curso de nuestra vida. Una felicidad que pudiera despertar envidia en nosotros la hay sólo en el aire que hemos respirado, en compañía de hombre con quienes hubiésemos podido conversar, de las mujeres que podrían habérsenos entregado. En otras palabras, en la representación de la felicidad oscila inalienablemente la de la redención. Con la representación del pasado que la historia hace asunto suyo ocurre de igual modo. El pasado lleva consigo un secreto índice, por el cual es remitido a la redención. ¿Acaso no nos roza un hálito del aire que envolvió a los precedentes? ¿Acaso no hay en las voces a las que prestamos oído un eco de otras, enmudecidas ahora? ¿Acaso las mujeres que cortejamos no tienen hermanas que jamás pudieron conocer? Si es así, entonces existe un secreto acuerdo entre las generaciones pasadas y la nuestra. Entonces hemos sido esperadores en la tierra. Entonces nos ha sido dada, tal como a cada generación que nos precedió, una débil fuerza mesiánica, sobre la cual el pasado reclama derecho. No es fácil atender esta reclamación. El materialista histórico lo sabe (2014c 39-40)

El despliegue que realiza Benjamin en esta tesis es extensísimo. No alcanzaría un libro para poder analizarlo en la profundidad que le hiciese justicia, realmente. Tanto menos un ensayo como este, en el cual no es el punto focal. Por esto me concentro en elementos enunciados en esta tesis que se condicen con el objeto estudiado, adeudando para después un análisis más profundo. La propuesta de Benjamin, con claridad meridiana, nos presenta precisamente un nuevo marco ético y axiológico en el cual la historia es dislocada de la mera linealidad que implica la idea de Progreso. La historia se trasvasa de generación en generación como un objeto vivo; allende la pretensión narrativista, esa idea burguesa de armonía es volada en mil pedazos.

Es el quiebre con la pretendida idealidad burguesa, la noción irritante del ‘buen gusto’, uno de los puntos que acercan a la segunda etapa ética de la obra calderoniana a la tesis benjaminiana. En *Villa y Clase*, por señalar ejemplos, explota eso que en *Neva* o *Diciembre*, está contenido aún en el lenguaje preciosista y la estructura teatral más contenida. También se puede apreciar el giro hacia un pesimismo más existencial en estas piezas, la idea de Felicidad –en tanto posibilidad— que se registra en *Neva*, se encuentra de frente con la imposibilidad de los sobrevivientes de acceder realmente a una idea de Felicidad en *Villa*. Tal y como lo plantea Benjamin, en principio la aprehensión de la felicidad está ligada con la rememoración de momentos que se sedimentan a través del tiempo; pero, ante la evidencia y lo vivido en las dictaduras latinoamericanas, la felicidad no es posible, en tanto esa sedimentación no se ha dado.

Depurado de una teleología y una escatología tan cara al pensamiento benjaminiano, la dimensión ética de Calderón coincide en otro punto con la propuesta del filósofo judeo-alemán. Me valgo entonces de la precisa explicación que realiza Michael Löwy de este punto:

...[L]a rememoración, la contemplación –en la consciencia— de las injusticias pasadas, o la investigación histórica, no son suficientes a criterio de Benjamin. Para que la redención pueda producirse, es necesaria la reparación –en hebreo, *tikkun*— del sufrimiento, de la desolación de las generaciones vencidas, y el cumplimiento de los objetivos por los cuales lucharon y no lograron alcanzar. (59)

Dicho de otra manera: Benjamin pone en primera línea la reparación que el Sujeto pueda hacer con las generaciones pasadas. Pero, esta reparación está atada a dos particularidades: la primera es incorporar la lucha de las generaciones pasadas y la consecución de sus objetivos; lo que nos arroja a la vertiente más materialista histórica del pensamiento

benjaminiano. La segunda vertiente es la más inaprensible para nuestro pensamiento occidental y que deviene del pensamiento kabalístico: la resurrección de los caídos. En breve: para que exista reparación —o un término más asociado al pensamiento occidental: Justicia—, nuestros muertos, nuestros detenidos desaparecidos tienen que resucitar.

Como lo entiendo, en *Villa*, Calderón arriba a este cruce. Es decir, una imposibilidad real de la memoria más allá del espacio que permite la historia en tanto discurso y/o narración. A pesar de que este entendimiento pudiese arrojar un manto oscuro y pesimista en la obra del dramaturgo chileno, éste no se deja amedrentar por el sentimiento de derrota que instala la imposibilidad metafísica y da cuenta de esa salida posible que es la ruptura con la ética y el discurso histórico oficial. Del trabajo de creación de una obra ‘políticamente correcta’, Calderón trasciende a la creación de una obra que le brinda un espacio y voz a los que han sido derrotados. El giro ético calderoniano se hace eco, tal vez inconscientemente, de aquello que señala Hegel: “...[E]s en el teatro en el que lo observamos, en la historia universal, donde el espíritu se encuentra en su más concreta realidad” (2005 63). Es en su teatro donde Calderón quiere dar cuenta de la historia y mostrar el espíritu trans-generacional que anima el cambio de la realidad.

Es en esta etapa ética del ‘León’ donde primero se da una ruptura en el espacio de la forma del fenómeno y posteriormente una quiebre a nivel de consciencia dentro-fuera del fenómeno teatral. Si en la primera etapa ética el conflicto remitía a la forma más clásica de la tragedia, a saber: el destino, como un indeterminado; en esta etapa se complejizó de tal manera que se atisba el antagonismo como esa consecución de quiebres de/en/con la “realidad” misma. La disputa con el antagonista es una disputa tanto más compleja ahí

donde se arriesgaba la propia continuidad no solo de las piezas de manera independiente; sino también de la obra. El resultado de esta segunda instancia ética fue lo que, sin lugar a dudas, dejó todo predispuesto para las aproximaciones que surgirán en la tercera instancia ética de la obra calderoniana.

De contrastar los periodos éticos de la obra calderoniana, desde sus valores formales estéticos, se mostraría como evidente una diferenciación entre estas que haría cuestionable la inclusión de todas ellas en un mismo corpus autoral. Así, por ejemplo, *Neva* tiende bien a la disimulación de su categoría de ópera prima, debido a la madurez de su construcción. Por otro lado, *Escuela y/o Mateluna* se muestran irresueltamente exasperadas, piezas-procesos en las cuales es dado ver la experimentación del dramaturgo en el espacio del lenguaje y en el trabajo de los contenidos. Esta constatación no apunta a señalar una falencia en aquello que considero es la tercera etapa ética de la obra calderoniana. Precisamente lo que puede verse como un proceso creativo lleva esa impronta desde lo ético. En la búsqueda del lenguaje —y tenida siempre la estética como una función de valores éticos y políticos—, el tercer periodo corresponde a la etapa del ‘niño’, donde desde lo lúdico se genera un nuevo marco axiológico.

Y, precisamente, en este tercer periodo es de experimentación porque aparece un antagonista definido. La aparición de un Antagonista definido en el espacio de lo ético compele entonces al reordenamiento de los valores que son desplegados en escena. Esa *Otredad*, más menos indefinida y que aparece en un *Afuera* relativamente distante en las primeras piezas del dramaturgo chileno, se define y se hace más cercana en las piezas de este periodo, que coincidentemente, es un periodo consolidación de una búsqueda en la

dramaturgia del autor. En las piezas anteriores esa *Afueridad*, espacio donde habitaba la *Otredad*, el Antagonista no tenía mayor influencia en los sucesos que se daban en escena. Es decir, existía una relación que detonaba reflexiones y/o cavilaciones en las piezas. Pero, en esta tercera etapa la existencia misma de la escena en el proscenio está condicionada por esa *Afueridad*.

El estado de Chile, la organización estatal y el Poder Político son los antagonistas en este periodo de la obra de Calderón. En la primera pieza de la etapa, *Escuela*, en el afuera del espacio donde los jóvenes se preparaban para resistir de forma armada a la tiranía, estaba ubicado todo el Poder de la dictadura. En ese *Afuera* la otredad era el aparato cívico-militar, un gobierno sanguinario al cual se iban a enfrentar los roles que intervienen en el escenario. Si no hubiese existido la dictadura, el antagonista ‘real’; la pieza, o las acciones representadas por los roles, no se hubiesen dado. Es interesante este hecho porque está inscrito en el texto mismo de la obra:

Sí. Pero ese plebiscito es un engaño. Ahora la dictadura nos dice que si votamos no, podemos tener elecciones libres y elegir un presidente. Nos quiere[n] hacer creer que eso es una conquista popular. Pero no. Porque ese plebiscito en realidad es un fraude. Porque ellos, lo que realmente quieren, es consolidar el modelo político y económico que impusieron por la fuerza. Y para eso necesitan darle una legitimidad democrática. Ellos no quieren perpetuarse como dictadura. No quieren que gane el sí. Quieren que gane el no. Quieren que el reformismo y los traidores del centro político administren su modelo desde un gobierno electo. Pero va a ser una democracia irreal. La misma denominación pero con capucha blanca. Por eso todos nosotros hemos tomado la decisión de no participar en el plebiscito que nos ofrece elegir democracia negociada. Eso sería coronar el crimen perfecto de la dictadura. Porque estamos seguros de que si esa supuesta democracia llega, no va a haber justicia para nuestros muertos. (Calderón *Escuela* Act I Esc 22)

En la consciencia escindida que es un personaje, se revela lo que está sucediendo a nivel de la etapa; la desconfianza de la narración estatal y toda su institucionalidad.

En la tercera etapa ética de la obra de Calderón aparece también delimitada una nueva forma de encarar el entramado social. Los torturadores y la resistencia. En las etapas anteriores esta diferenciación era relativamente innecesaria, en tanto la ética estaba bien definida, dado que el régimen de personajes permitía una construcción más profunda de la psicología de estos. En tanto al pasar al régimen de roles, las definiciones son más complejas de concretar. El planteamiento se modifica ahí donde aparece la tortura como acto humano. Es asunto sabido que el estado torturó, que los muertos, muertos están y no podrán volver. El discurso ético oficial muestra sus fracturas y dobleces. El Antagonista que se cita en escena es el torturador y no existe la posibilidad de una revisión posible de sus actos. Refiero a rever las acciones de los violadores de los derechos humanos. La posición con relación a la tortura y muerte de los compañeros no es transable y es ahí donde se marca la distancia entre el *Ellos* y un *Nosotros*.

En la etapa 'niño', precisamente es el marco axiológico el que está siendo tensionado y con él, la particularidad. No se puede enjuiciar lo universal sin hacer lo propio con la particularidad. Con todo esto se da un fenómeno interesante: hay una complejión del contenido que es inversamente proporcional a la simplificación de las formas. Dicho todo esto de otra manera: en *Escuela*, *Mateluna* y *B*, se ha abandonado el lenguaje preciosista de las piezas más estéticas; pero, esto no implicó necesariamente que existiese un relajamiento proporcional en la reflexividad de la obra. Todo lo contrario, en tanto la ética deja de ser un marco definido y deviene un proceso constructivo, la escena se complejiza.

La escena se complejiza porque, en esta etapa, se pasa de tonos definidos –blancos y negros— a áreas pobladas de grises. Recordar, sucintamente, lo que ya había planteado en otro ensayo, aquello de que paralelo a la transición que va desde el momento estético de la ‘cárcel ciega’ al ‘lenguaje nuevo’, se pasa, igualmente, del montaje con personajes al montaje de las piezas con roles. Los personajes son espacios que se desarrollan de manera más profunda y acabada, hay un proceso que permiten el relleno de la forma con un aparataje psicológico, capaz de marcar a su vez diferencias pronunciadas. El personaje, en tanto forma acabada de desarrollo de un fragmento de la consciencia del fabulista, tiene una ética, un código de conducta y una forma de mirar el mundo que necesariamente lo constituye como un blanco o negro. Por otro lado, el actante, el rol tiene otro dinamismo que no permite necesariamente una exposición de sus motivaciones y el pasado que lo condujo hasta ese punto. Hay una urgencia, vértigo en lo que tiene que ser representado que impide ver un crecimiento en la escena misma. De tal manera, los roles son fragmentos cada vez más pequeños, donde aún es posible ver la función fabulista; pero, de manera más dispersa.

Marcas de esto que refiero se pueden encontrar en, por poner un ejemplo, *Escuela*. Cuando el personaje ‘María’, en la escena dos, le explica a Haydée (*sic*) sobre la explotación. En esta escena, María realiza un clase de economía política concentrando su explicación en supuestos y generalidades. En ningún momento plantea su ejemplo explicativo desde el punto de vista personal y/o el de su interlocutora. Habla con universales. Aquí no existe una profundización en el carácter del rol que pudiese tejer una historia particular; pero sí se presenta a ‘La clase trabajadora’ (Calderón. *Escuela*. Act I Esc 2), una idea de comunidad. Esto es entendible en la medida en que lo que se está

debatiendo es la ética, que es a su vez tenida como una reflexión en torno a absolutos, universales y/o valores imperecederos que emergen desde una clase distinta, desde el legislador.

El hecho de que en la creación misma la ética aparezca tambaleante se debe también a que, si en principio, es un periodo de reconstitución de los márgenes axiológicos; por otro lado, los realemas que operan a nivel de los roles están tanto o más presentes que en otros periodos más ficcionales de la obra calderoniana. Es decir, en la primera parte de la obra de Calderón, en tanto se desplegaba como ficción, la constitución de la verosimilitud corría por cuenta del fabulista. Esto era reforzado por el desarrollo de personaje que se daba en escena –piénsese en Olga Knipper, en Masha, otros personajes de este periodo—, lo que resultaba al fin y al cabo en personajes más estáticos, pero mejor definidos en cuanto a sus valores y los valores morales que pregonaban.

En el último periodo de la obra mayor de Calderón aparecen retratados –son retratos, roles, no ya personajes—, sujetos históricos. Sujetos históricos, con sus sombras y luces, y he ahí, en tanto es menester mantener el realema vigente. Calderón mismo nos señalaba en entrevista que la verdad es un punto de disputa no menor en este periodo de su obra, y esta afirmación se ve refrendada con el ingreso a la obra de documentos, grabaciones y videos. De resultante, y por una cuestión lógica, en tanto son ‘personas reales’ las que están sobre el escenario y no personajes ficcionales, es que no existe los blancos y los negros; existen una amplia gama de grises. El sujeto real, moderno, contradictorio; que, por más que viva en torno a una ética y esté impregnado de ideología, no está completamente determinado.

De tal manera se explica entonces que los roles en el proscenio del último periodo sean indeterminados. Ciertamente que decantan por la violencia, más allá de la sanción social que esta pueda tener; pero decantan por esta opción ahí donde se hace tangible la bancarrota de la ética. En el discurso que proponen, se clarifica el gesto de toma de opción de la suspensión de la ética social imperante y sancionada, por una propia. Una ética propia que pone en primer lugar la idea de comunidad. Como correlato formal, el decantarse por la forma comunitaria es lo que hace justifica con el trabajo de roles y no tanto de personajes individuales. También se da un planteamiento interesante ahí donde surge la comunidad en la obra, ello porque esta comunidad para poder determinarse se opone, o tiene como contrapunto a la Sociedad Civil. En la dialéctica *Afuera/Adentro*, la comunidad es el lazo que se forma entre los sujetos del *Adentro*, y la Sociedad Civil —con la cual la comunidad disputa— es la *Afueridad*.

También se da en esta etapa que la sociedad civil ingresa al espacio de la obra sin gradaciones. La grabación de la ronda de reconocimiento, o la declaración del oficial de carabinero que inculpa a Mateluna, en la obra homónima, son formas en que ese *Afuera* se dialectiza con el *Adentro*. De igual manera, estos documentos funcionan como relemas del tiempo histórico y de la existencia del rol que se está desplegando en escena. Tanto más, funcionan precisamente dando cuenta de aquel marco axiológico en contra del cual el fabulista y su despliegue —la pieza teatral— antagonizan. Porque, claro, este periodo el antagonista ya no se encuentra en el Hado y/o en el discurso generado desde la institucionalidad. La radicalización en este punto de la obra mayor de Calderón encuentra su antagonista en la ética misma que se genera desde la institución.

VII

Una constante en las piezas de Calderón es la de presentar un reparto coral. En la mayoría de sus piezas –con las honrosas excepciones que pueden constituyen *Clase* y *Discurso*— es un grupo balanceado el que se presenta en el foco del fenómeno teatral. Igualmente, esta característica como otras tantas del teatro calderoniano, se condensa en la última etapa de esto que hemos denominado ‘Obra Mayor’. A esta condensación de ese reparto coral es lo que, en la forma, representa la idea de comunidad. Cuando arribamos a la tercera triada que conforma la obra de Calderón: *Escuela*, *Mateluna* y *B*, asistimos a la instalación concreta de Comunidad²⁰¹.

En esta instalación de Comunidad es donde aflora, pletórica, esa genealogía estética-ética de la izquierda chilena, Víctor Jara/Violeta Parra/Brigada Ramona Parra, que anteriormente señalaba. Sobre el escenario es posible entonces ver la misma composición que en los murales de la BRP; con la comunidad en el centro. También en estas piezas es posible de ver aquello que señalaba sobre la heredad de esa estética de la izquierda chilena de la década de 1960 y 1970, presentándose como valor ético en Calderón. La forma en que estos valores estéticos perviven en la obra calderoniana es necesariamente a través de la abrasión, corrosión de su materialidad. Insisto, los colores sólidos y vibrantes de los murales de la BRP no tienen un espacio en esta dramaturgia; sí el sentido de composición artística.

²⁰¹ Es interesante la manera en que, en la primera escena de *Kiss*, entre los personajes Youssif y Hadeel se da una conversación en torno a lo que significa esta construcción comunitaria y el rol del amor como núcleo aglutinante de un grupo humano. Cfr. Calderón, Guillermo. *Kiss*. Düsseldorf: Düsseldorfer Schauspielhaus, 2014. 8-12.

La instalación de la idea de comunidad trae aparejado consigo, necesariamente, la constitución o re-constitución de un *ethos* para dicho grupo humano. Esta instalación en el espacio de lo discursivo teatral tiene la implicancia de obligar al fabulista, a quien genere el texto, a tomar una posición y expresarse a través de la pieza; por fin, involucrarse. Será el dramaturgo, o fabulista, quien tenga que dotar a su reparto coral de roles de un sentido por el cual están todos involucrados y en sincronía dentro de la escena. La demanda de un marco conductual por parte de los roles implica entonces que el dramaturgo tiene que realizar una repartición de valores, reasignación de estos a los roles y en un sentido más general proponer una nueva repartición de lo moral: de lo que será tenido como “Bueno” y lo aquello “Malo”.

En esta reasignación de parámetros morales es que Calderón desanda la historia y retoma esa genealogía de la izquierda tan anunciada en este ensayo. Los valores éticos que retoma Calderón son esencialmente los mismos; pero, modificados en el tiempo, de acuerdo con la individualidad de cada generación. Esto último tal vez pueda ser pensado como un ejercicio de establecimiento de la veracidad. La izquierda que plantea Calderón es una izquierda que está conectada con una visión más humana del mundo. Jóvenes revolucionarios que ponen como valor supremo ante sí la vida. No dejan de pecar de ingenuidad y de tal manera se presenta un choque generacional que se puede, de manera general, apreciar como la aporía en la que se funda la pieza *Mateluna*, y que se hace evidente en un dialogo del fragmento ‘Vaca’ de dicha pieza, cito *in extenso*:

Camila: Nosotros te pedimos específicamente una bomba de ruido.

Francisca: Un queso.

Camila: Un queso de ruido.

Carlos: Sí.

Camila: ¿Entonces por qué ahora nos estás obligando a poner una vaca que mata gente?

Carlos: Una vaca de ruido también puede matar gente.

Pola: Oye, nosotros ponemos como setenta vacas al año y nunca hemos matado a nadie.

Carlos: ¿Tú crees que hay vacas malas y vacas buenas? Todos los quesos son iguales. Todos son quesos de guerra. Así que si vas a poner vacas de ruido tienes que estar dispuesto a matar.

Pola: Pero tú no puedes obligarme a matar cambiándome la bomba. [...]

Camila: (A Carlos) Además nosotros no tenemos porqué cargar con tu amargura y poner tus quesos vietnamitas. [...]

Carlos: Ustedes no entienden. Me piden un queso de ruido pero yo les traigo un queso de guerra. Porque mi lucha continúa. Yo quiero derrotar un ejército. ¿Qué tiene? ¿Por qué no? Yo soy de otro siglo. Yo soy un joven, hermano compañero. ¿Saben lo que me pasó? Metieron preso a un amigo. Y yo quedé libre. Igual que tú. Terrible. Entonces me fui a la playa. Por un fin de semana. A sacar choros zapatos. Y fue como una máquina de tiempo. Cuando volví no había poder popular. Ya no había partido de vanguardia... (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 7).

El militante viejo, en este caso Carlos, comporta una experiencia vital substancialmente diferente que la de los jóvenes revolucionarios con los cuales ahora trabaja. Esta experiencia lo distancia, de cierta manera lo ‘amargó’ –como el personaje de ‘El Profesor’ en *Clase*—²⁰². La década de 1980, destruyó la esperanza y el comunitarismo que estaba patente en la década de 1960 y 1970.

Es en la misma pieza donde este nuevo joven revolucionario comunitario hace su patente su condición en la pieza, cito:

Francisca: Yo renuncio a la violencia porque mataron a mi amigo Martín. Lo reventaron con una bomba. Y es cierto que la bomba era suya. [...] Estaba lleno de música. Se sabía la letras de las canciones. Como las mujeres. Se sabía los nombres

²⁰² Cfr Fragmento del Act I Esc 22 de *Escuela* citado en el acápite anterior de este ensayo. Como un interesante anacronismo se puede interpretar ese monólogo como continuidad de lo que aquí se está expresando en cuanto a los militantes revolucionarios de la década de 1980.

de las flores. Como las mujeres. [...] Yo le decía, Martín, Martín, Martín [...] Eres así porque saliste pobre. Saliste infeliz. [...] Porque cuando me hablas de matar con una bomba en el centro comercial, Martín, siento que ya no tienes corazón, Martín. Siento que tienes un reloj despertador en el pecho. Siento que no tienes sentimiento [...] Te venían siguiendo de la semana pasada. Sabían que andabas con la maldad. Que en cualquier momento ibas a poner una bomba en el centro comercial. Y cuando ibas llegando te dispararon en la espalda. Para que explotara la bomba. Y la bomba explotó, Martín [...] Y da pena. Porque nosotros estamos hechos para vivir cien años. Cualquier muerte antes de eso es una tragedia. (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 10)

El revolucionario nuevo que se configura renuncia a la violencia porque su experiencia vital está relacionada con un mundo distinto al revolucionario viejo. Es decir, la explotación, el conflicto con un modo de producción basado en la explotación y depredación de recursos naturales es el mismo; pero el sujeto nuevo se reinserta en la tradición truncada chilena. En la tradición de esa generación cuyos nombres propios tenía una relación diferente con la revolución, como señala el fragmento citado, una izquierda que valida los afectos.

Resulta interesante de ver que esta repartición valórica que propone Calderón en su obra mayor no está del todo terminada. Como ya se había indicado con anterioridad, si bien en la Obra Mayor calderoniana están estipuladas y trabajadas todas las características de su teatro; en las piezas que quedan fuera de ésta —obra menor— se desarrollan características, se ensayan formas y se presentan complementos que ayudan a determinar y delimitar de mejor manera los elementos presentes en la Obra Mayor. En el caso de la repartición valórica, esto es particularmente importante. Lo anterior en el sentido de que en la obra mayor si bien existe un antagonista, el Hado, el discurso y finalmente la misma ética; existe en otro trabajo del dramaturgo un engranaje que da la sensación de completar la mitología del teatro calderoniano.

Ese trabajo que viene a completar la repartición valórica de Calderón es el guion de la película *Araña* (Wood 2019. Bossa Nova Films – Magma Films – Wood Producciones). Si en el teatro de Calderón se renueva la nostalgia por un militante de la década de 1970, es en el cine donde por fin aparece la contraparte de este militante de izquierda. Refiero, por supuesto al extremista de derecha. *Araña* narra en dos momentos históricos la vida de un grupo de jóvenes de la organización terrorista de extrema derecha ‘Patria y Libertad’. Hay que apuntar prontamente que en ningún momento y/o instancia, el terrorista de Patria y Libertad entra a la disputa por el antagonismo en el teatro calderoniano. Dicho de otra manera, no porque exista *Araña*, se anula todo lo que Calderón ha constituido en su teatro; antes bien, se presenta como una exploración, una corporización, encarnación de aquellos valores en contra los cuales se erigen los militantes de izquierda de sus piezas.

Araña ha recibido críticas mixtas, así por ejemplo la página especializada en cine y crítica *Internet Movie Database* (IMDb por sus siglas en inglés) le otorgó una calificación de 6,3 sobre 10²⁰³ y, otra página especializada tal como *Rotten Tomatoes* le asigna una calificación de 7 sobre 10²⁰⁴. Allende al trabajo cinematográfico de la película y otras particularidades que contempla la crítica especializada, me parece interesante de ver en esta película la forma en que es retratada esa otredad que amenaza con quebrar la comunidad que surge desde el discurso que cotejan los personajes y roles de Calderón. Un punto

²⁰³ Disponible en https://www.imdb.com/title/tt6131414/?ref=ttco_co_tt

²⁰⁴ Disponible en https://www.rottentomatoes.com/m/spider_2019

importante, y en el que es menester reparar, es que en *Araña* el antagonista toma un papel proactivo, es decir contrataca el modelo comunitario de Calderón.

Si la izquierda, los jóvenes revolucionarios, aparece como comunitaria —más comunitarista que comunista, en realidad—, por su lado la extrema derecha, encarnada en Gerardo, Inés y Justo en la película *Araña*, aparece como una conjunción de individualidades. La derecha entonces, y tal como parece planteado, es antes bien individualista. La película en ese sentido carece de un desarrollo de personaje que ahonde en sus motivaciones personales y que cimiente su posición política. Más allá de apuntar que Inés y Justo son jóvenes de clase alta que por azar se encuentran con Gerardo, un trastornado, ex militar, la película no ahonda en sus motivaciones políticas: la derecha es un vacío del espíritu, pura reacción. En la obra calderoniana una separación que existe entre Izquierda y derecha es que la gente de izquierda presenta emociones y la de derecha simplemente sentimientos.

El individualismo extremo de la derecha, en la película, es apreciable en la escena número 169, donde un Gerardo viejo irrumpe en un rito religioso de la comunidad haitiana y dispara contra el pastor, luego de esto suelta el arma y es linchado por la congregación presente en el rito. Hay una imposibilidad patente de generar comunidad en la derecha. Gerardo, Justo e Inés nunca fueron capaces de generar una comunidad equilibrada y cuando el combustible de su reaccionariedad se agotó, la clase alta dejó simplemente de lado su pasado extremista y se concentró en re-asumir su papel histórico. A diferencia de Carlos, el militante viejo del fragmento ‘Vaca’ de *Mateluna*, que sopesando su diferencia quiso

devolverse a un espacio comunitario, Gerardo busca realizar un último gesto grandielocuente como la irrupción en el rito religioso.

Este gesto de Gerardo da cuenta también de otra característica del antagonismo. Si la izquierda que se configura en *Escuela*, es una izquierda que tiene una admiración y respeto profundo por la Vida, como lo deja apuntalado el fragmento ya citado en este ensayo: “Porque nosotros estamos hechos para vivir cien años. Cualquier muerte antes de eso es una tragedia”. (Calderón. *Mateluna*. Act I Esc 10), el extremista de derecha se presenta como contrario a esto y con una relación morbosa con el dolor, al menos en la discursividad:

INES JOVEN: Mira. En este momento hay gente que está peleando en una guerra – muchas guerras. Y yo... aquí, en este país de mierda. *Así que tuvimos que inventarnos una guerra porque hay que morirse luego. Que vergüenza ser vieja*²⁰⁵. Y esta vida corta la quiero vivir enamorada. De verdad. De ti. Ya lo decidí. [...] Gerardo, esto es en serio. [...] ²⁰⁶ Justo tiene la piel suave, delicada... Ya no lo soporto. En cambio, tú... -- a mi me duele estar contigo... ¿No te duele estar conmigo? (*Araña* Escena 84. Página 58).

Esta característica que provee el guion, la relacionalidad del extremista de derecha con la muerte, se extiende a todo su planteamiento y da cuenta del vacío ideológico –más allá de la mera defensa de sus intereses— de la derecha. Dicho de otra manera: la derecha en la obra de Calderón no busca construir, solo destruir.

Efectivamente, *Araña* no ocupa el mismo espacio que tienen piezas como *Escuela* y/o *Mateluna*; tanto más, cronológicamente el guion de la película es muy posterior a las piezas

²⁰⁵ El resaltado es propio.

²⁰⁶ Omite las didascalias del guion.

del último periodo de la obra mayor de Calderón. Inclusive resulta más cercana a piezas como *Dragón* de (2019) en los aspectos formales, estéticos-éticos-lingüísticos; pero el anacronismo de refractar a través de ella toda la obra mayor, ayuda a la mejor comprensión de los aspectos éticos de las piezas calderonianas. Visto por el prisma *Araña*, es posible captar los puntos cardinales que van configurando la repartición axiológica de la obra, en las distintas piezas que la componen.

La película dirigida por Wood aporta un elemento no menor que no puede quedar fuera de consideración: si bien, los terroristas no comparten ninguno de los valores que están siendo propuestos por el fabulista; no carecen de valores y/o escala axiológica propia. En relación a esto último, apunta el novelista y guionista Roberto Brodsky:

Pienso que no se puede filmar ni narrar de la misma manera la inocencia que la culpabilidad, las víctimas que a los victimarios. Lo que sirve para *Machuca*²⁰⁷ no sirve para *Araña*. Ese espíritu ecuménico no conviene al arte, y menos al arte político, que es punto de vista, opción interpretativa, ampliación del entendimiento sobre episodios del pasado. Patria y Libertad fue un grupo terrorista de ultraderecha que no estaba formado por jóvenes idealistas y equivocados, sino por los hijos de la burguesía armada contra un gobierno elegido en democracia. Si se va a hacer una película sobre las camisas pardas en la Alemania del 33, pero sin complicarse el mate con la política antisemita de los nazis, y centrado sólo en el hecho sorprendente de que los fascistas también se enamoran, entonces no veo diferencia con la banalidad del mal. Me enoja pensar además que profesionales de excelencia como Calderón y Altunaga²⁰⁸ no advirtieran estos temas en el trabajo de guión. (Brodsky entrevistado por Díaz s/p)²⁰⁹

²⁰⁷ Las itálicas son propias. Brodsky refiere la película *Machuca* de 2004 dirigida por Andrés Wood, cuyo guion fue elaborado por el novelista. La película relata la historia de tres niños amigos de distintas clases sociales *ad- portas* del golpe de estado militar de 1973.

²⁰⁸ Eliseo Altunaga es un guionista cubano de renombre que colabora en la corrección y elaboración de guiones con muchos realizadores del continente, entre ellos el mismo Wood, Julio Rojas y Pablo Larraín.

²⁰⁹ Brodsky, Roberto entrevistado por Antonio Díaz Oliva. “Araña me dejó un gusto agrio”. En *Culto*. 30 de septiembre de 2019. Recuperado el día 30 de septiembre de: <https://www.latercera.com/culto/2019/09/30/roberto-brodsky-el-arte-de-callar/>

Esta reflexión de Brodsky me parece interesante por la constatación que hace: coincido con él cuando señala —aunque de manera implícita— que el arte que desarrolla Calderón es un arte político, con un punto de vista bastante diáfano y que efectivamente converge en la búsqueda de ampliar el conocimiento no solo de episodios del pasado; sino también de episodios presentes —La formación de guerrilleros en *Escuela*, la persecución política contra Jorge Mateluna—.

Concuerdo igualmente con Brodsky ahí donde señala que los jóvenes de *Patria y Libertad* no eran precisamente idealistas y sí terroristas,²¹⁰ y que de tal manera deben de ser narrados en el espacio de la pieza calderoniana y tanto más, en la historia de Chile. Ahora bien, Brodsky se queda corto ahí donde plantea que no es posible narrar, el ejemplo que propone es el de los camisas pardas en la Alemania de 1933, a los terroristas/victimarios. Contrario a esto creo que sí se puede narrar sin el antisemitismo ese período histórico; o la historia de *Patria y Libertad*, puede ser narrada sin necesariamente dar cuenta de su fascismo inveterado. Esto último en el sentido de que las marcas que asignan los juicios valóricos —antisemita, fascista— pertenecen a determinado marco axiológico que no es precisamente el de los sujetos representados.

²¹⁰ A diferencia de Brodsky si creo que la caracterización de los personajes como verdaderos terroristas está suficientemente lograda en la película, por ejemplo en las escenas número 157 y 158 (páginas del guion 108-109), donde Gerardo joven tiene que asesinar a un edecán de la armada; y/o las escenas 38 y 39 (páginas 24-25) donde sin mediar provocación los protagonistas, Inés, Justo y Gerardo atacan a jóvenes militantes de izquierda que estaban pintando consignas alusivas a la revolución y realizando un mural, la escena es bastante cruda y sangrienta. La alegoría que se presenta en este caso episódico funciona de mejor manera en el teatro, es cierto; pero, aún en el cine es plausible leerse de tal manera. No veo la necesidad de un extensísima épica para establecer un punto como este.

La respuesta a la interpelación de Brodsky puede ser encontrada en la misma obra de Calderón, cuando este escribe en la pieza *Escuela*: "...[H]asta un torturador necesita contarse un cuento para encontrarse bueno" (Calderón. *Escuela*. Act I Esc 4). *Per se*, los personajes de Patria y Libertad no se van a determinar como fascistas, ponerse del lado errado de la historia; tal es así que en un momento de la película se da un diálogo entre uno de los jóvenes de Patria y Libertad y un documentalista alemán:

Documentalista Alemán: ¿Usted le reconoce algún mérito a este gobierno marxista?

Antonio: Su espíritu revolucionario. Al igual que nosotros soñamos con una revolución. El pueblo tiene que decidir: o la revolución socialista, izquierdista, sometida al imperio soviético, o la nuestra, la revolución nacionalista, popular, anti-imperialista, antioligárquica y pro mapuche (Calderón. *Araña*. Esc. 61[40])

El guion de la película narra una ética diferente para el terrorista. Le da un posibilidad —no pienso que sea necesariamente darle una voz para exculparse— de narrarse y narrar su propio marco axiológico y de creencias que no está siendo determinada por el fabulista. Existe un gesto diametralmente opuesto a la ‘caricaturización’, ahí donde se plantea que efectivamente los fascistas pueden enamorarse; pero, se enamoran en su propia noción de amor.

Hay que señalar finalmente que Brodsky incurre en el error de toda crítica artística, al menos, en su estado actual: intenta hacer calzar el fenómeno estético en su propio marco axiológico, leerlo desde sus presupuestos éticos. Con esto gesto oblitera completamente eso que a estas alturas del desarrollo artístico es innegable: cada obra inaugura su propio marco valórico en cada instancia de presentación. El arte político, el arte de narrar a víctimas y victimarios no escapa a esta norma.

Epílogo.

Para los grandes, las obras terminadas resultan más livianas que aquellos fragmentos en los que el trabajo se extiende a lo largo de su vida. Pues sólo el más débil y disperso se alegra incommensurablemente al terminar algo y siente que vuelve a tener la vida en sus manos. El genio carece de cualquier tipo de cesura, los duros golpes del destino caen como suave sueño sobre el sudor del taller. Y traslada su influjo al fragmento, 'El genio es sudor'²¹¹.

Walter Benjamin

Epílogo: *Epi* (sobre) *logos* (discurso). He preferido denominar a este discurso final como Epílogo. Lo anterior, en el entendimiento de que las conclusiones a un trabajo implican una clausura. El epílogo, por su parte, es en sí una continuidad y, a su vez, da cuenta del potencial de continuidad de la palabra desplegada. La reflexión filosófica no puede —o no debiese— cancelarse, encontrar un final: ningún final le hace justicia al pensamiento. El discurso filosófico siempre será entonces un fracaso: aún cuando cumpla su cometido, y pueda apreciar la verdad en la cercanía, fracasará rotundamente. El oficio del pensamiento obliga a la hidalguía de enfrentar la derrota en cada palabra de cierre, en cada punto final. Deberá comprender el buen lector que las 310 carillas que anteceden a este texto son un fracaso más en el camino del entendimiento.

²¹¹ Benjamin, Walter. *Calle de Mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014. 46-47

Este epílogo no es un intento de rescate al fracaso que le antecede. Antes bien, estas palabras son el principio de una arqueología entre las ruinas que son los ensayos de esta biblioteca. Ahora bien, la ruina siempre tiene proyección, la riqueza de la ruina es su potencialidad. Invirtiendo aquello que señala Walter Benjamin, se podría decir entonces que toda crítica –literaria— es destrucción (2014 73). De tal manera, la ruindad y lo paupérrimo de mis ensayos no debiesen ser sino tenidos como praxis crítica. Y, en tanto configuración de praxis, rescatar de ella la potencialidad conceptual y metodológica que la habita.

Uno de los aspectos más interesantes que se desprenden de la biblioteca es el que atañe al marco metodológico. La metodología utilizada en esta investigación implicó un desplazamiento del marco teórico desde lo literario hacia el campo de lo filosófico. Este desplazamiento se fundó en la consideración de que tanto filosofía como literatura son dos semblantes posibles del mismo espacio de unicidad. Dicho de otra manera, en el espacio ideal de la verdad, la filosofía y la literatura se hermanan eventualmente. Ahora bien, en el espacio de lo tangible/concreto se da una simbiosis entre la reflexión filosófica y lo literario.

La literatura carece de contenido *per se*; pero, sí comporta una forma exterior comunicable: el lenguaje. Por su lado, la filosofía está pletórica de contenidos e ideas; pero, carece de forma exterior comunicable. De tal manera la literatura se nutre del contenido de la filosofía y la filosofía, para ser comunicable, se nutre del lenguaje que desarrolla la literatura. Tomando este simbiote y fracturándolo es que genero las herramientas para aproximarme al fenómeno literario/dramático que implica la obra de Guillermo Calderón.

Por todo lo ya expuesto y fundamentado en el proceso de desarrollo, en cada ensayo de forma individual, la aproximación propuesta dialoga con la obra objeto de estudio.

La relación entre Literatura –dramaturgia, para el particular— se ha modificado substancialmente en el eón histórico modernidad. Lo que al principio de la modernidad era una relación cuasi-incestuosa, en el siglo XX y principios del XXI ha mostrado su verdadero rostro. Se ha desembarazado de las convenciones que prescribían la ocultación de dicha simbiosis y el arte dramático, al menos en su forma más vanguardista, desenfadadamente muestra sus vertientes, pone en primera plana las contradicciones desde donde se funda. Mostrar la Aporía fundacional en escena, la contradicción del fabulista, de los actores, ha puesto los clavos al ataúd de la idealización de armonía, del tanpreciado gusto burgués.

De tal manera, una pieza no es solamente una pieza: es sus circunstancias: su contextualización, su genealogía, su propuesta de problematización con la verdad que disputa. El texto actual, el creativo-artístico, es un agenciamiento²¹² epistémico-afectivo que solo guarda la forma exterior de artefacto lingüístico. Ahí está su victoria y ahí mismo también la derrota del texto crítico. La metodología desplegada en la realización de esta investigación y en la escritura de cada uno de los ensayos apuntaba, como idealidad, a dejar el espacio de fracaso; no se pudo. No obstante, mostró ser pródigo para el análisis de una obra tan reciente como lo es la obra del dramaturgo chileno Guillermo Calderón.

²¹² Se piensa la idea de Agenciamiento como lo plantea Kojève en su lectura de Hegel; no en el sentido más posmoderno del término.

El objeto escogido para trabajar como punto material de esta investigación resultó de una riqueza tal que me condujo a entender que tiene mucha potencialidad para ser extendido. Dicho de otra manera, la obra calderoniana está poblada de recovecos, vueltas y facetas que resultan inaprensibles en un único esfuerzo. Uno de los grandes logros de este trabajo fue precisamente entender y dar cuenta de esta complejidad, y de las proyecciones que puedan surgir como campo de investigación.

Como se ha señalado en el capítulo II, una de esas proyecciones a trabajar es aquella que analiza la presencia del Performance en la obra de Guillermo Calderón. En el señalado ensayo, se ha podido dar cuenta de la rotación que existe en la obra calderoniana desde una noción más dramática del teatro hacia una más performativa. Igualmente, se buscó dar un sustento en la teoría del performance –Hans Ties Lehmann, Erika Fischer-Lichte, Diana Taylor— al trabajo de esa segunda etapa; no obstante, existen indicios que el performance calderoniano tiene su propia complejidad que lo acercan y alejan con relación a una teoría más unificada del performance.

Ha quedado establecido también que, en las piezas de Calderón, la cita juega un rol capital. Ahora bien, por motivos de evitar un crecimiento anarcoproliferante del texto, no he ahondado mayormente en la cita como un problema filosófico, que es el verdadero rol, intuyo, que juega en la obra calderoniana. La cita se despliega en disímiles dimensiones dentro de la obra; así opera como ‘Cita de autoridad’, como ‘catalizador de tiempo’, como ‘archivo afectivo’. A través de un método inductivo, es posible de ver que la forma de la cita en el trabajo de Calderón es extrapolable a la cita en general, más allá de su mera textualidad.

En la biblioteca que se presenta, el estudio se centró de manera preminente en lo que se denominó “Obra Mayor”. El criterio utilizado para este trabajo, como ya ha sido explicitado, fue un criterio centrado en dos puntos: el montaje de las obras en el circuito teatral nacional y un segundo criterio que fue el editorial. Así mismo, las piezas fueron consideradas ahí donde describen un arco argumental, una continuidad. Por otro lado, quedaron las que considero ‘Obra Menor’ un conjunto de obras más heteróclitas: guiones de largometraje, como de cortometrajes y otras piezas literarias que no circularon por las salas teatrales de nuestro país.

De tal manera, se presenta como una necesidad imperiosa el trabajo con esto que denomino “Obra Menor”. A través de la investigación realizada, he podido constatar que en ese espacio se da experimentaciones estéticas que impactan en la “Obra Mayor”. Calderón, en tanto moderno, trabaja sobre una noción de totalidad. Esta escisión entre “Obra Mayor” y “Obra Menor” tiene fecha de caducidad. Esto último en tanto que el dramaturgo sigue produciendo piezas teatrales que se ubican después de la fecha de corte cronológico estipulado para la investigación. Ello arroja entonces la necesidad de replantearse la investigación para incluir las piezas que están surgiendo y que no necesariamente se relacionan con las categorías que los ensayos de esta biblioteca esbozan.

Bibliografía

- Adorno, Theodor. *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Akal, 2007.
- . *Prismas: La crítica de la cultura y la sociedad*. Barcelona: Ariel, 1962.
- . "Dirección Única de Walter Benjamin". En Adorno, Theodor. *Notas sobre la literatura. Obras Completas 11*. Madrid: Akal, 2013. 661-666.
- Agamben, Giorgio. *Idea de Prosa*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2016.
- Arendt, Hannah. «Beyond personal frustration: The poetry of Bertolt Brecht.» *The Kenyon Review* 10.2 (1948): 304-312.
- . «The Modern Concept of History.» *The Review of Politics* 20.4 (1958): 570-590.
- . *Walter Benjamin, Bertolt Brecht, Hermann Broch, Rosa Luxemburg*. Barcelona: Acantilado, 1971.
- Aristóteles. *Poética*. Madrid: Alianza Editorial, 2017.
- . *Ética a Nicómano*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Baboun Garib, Isabel. «Guillermo Calderón: Tres motivos para una poética casi trágica.» *Revista Apuntes*. 131 (2009): 20-28.
- Badiou, Alain. *Rapsodia por el teatro. (Breve tratado filosófico)*. Málaga: Editorial Librería Ágora, 1993.
- Baudelaire, Charles. *Le peintre de la vie moderne*. Edición digital: S/f.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura*. México D.F.: Siglo XXI editores, 1973.
- . *El placer del texto y Lección Inaugural de la cátedra de Semiología Literaria del Collège de France*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, 2003.
- . *Ensayos Críticos*. Barcelona: Seix Barral, 2018.

- . *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Paidós, 2009.
- . *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2015.
- . *Mitologías*. México D.F.: Siglo XXI editores, 2019.
- . *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2015.
- Bataille, Georges. *Una libertad soberana/ Georges Bataille*. Seleccionado por Michel Surya. Buenos Aires: Paradiso, 2007.
- Bayer, Raymond. *Historia de la estética*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2017.
- Benjamin, Walter. *Calle de mano única*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2014A.
- . *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus , 1989.
- . *Diario de Moscú*. Buenos Aires: Esperando a Godot, 2015.
- . *El autor como productor*. México D.F.: Ítaca, 2014B.
- . *El capitalismo como religión*. Madrid: La llama, 2014C.
- . *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo Alemán*. Barcelona: Península, 2000.
- . *El París de Baudelaire*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.
- . *Historia desde la soledad. Y otras narraciones*. Buenos Aires: El Cuenco de plata, 2015.
- . *Illuminations*. New York: First Mariner Books edition, 2019A.
- . *Iluminaciones*. Madrid: Taurus, 2018.
- . “La bella durmiente”. En Walter Benjamin: *Obras completas. Libro II. Vol 1*. Madrid: Abada Editores, 2007A. 9-13
- . “Karl Kraus”. En Walter Benjamin: *Obras completas. Libro II. Vol 1*. Madrid: Abada Editores, 2007c. 341- 376
- . *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago: Lom editores, 2014C.

- . *La obra de arte en su época de reproductibilidad técnica*. México D.F.: Ítaca, 2003.
- . *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal, 2016.
- . *Mediaciones*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 2017.
- . «Para una crítica de la violencia.» Benjamin, Walter. *Iluminaciones IV*. Madrid: Taurus, 2001. 23-46.
- . *Parque Central*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2014D.
- . *Reflections*. New York: First Mariner Books Edition, 2019B.
- . «Trauerspiel y Tragedia». En Walter Benjamin: *Obras completas. Libro II. Vol I*. Madrid: Abada Editores, 2007b. 137-141
- . «Was ist die epische Theater. Eine Studie zu Brecht.» Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften II.i*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1977. 519-531.
- . «Zur Kritik der Gewalt.» Benjamin, Walter. *Gesammelte Schriften, vol. II.1*. Frankfurt a. M. : Suhrkamp, 1999. 179-204.
- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general II*. México: Siglo XXI editores, 2007.
- Bloom, Harold. *Shakespeare. La invención de lo humano*. Bogotá: Norma Editorial, 2000.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre. The development of an aesthetic*. Ed. John Willet. Trad. John Willet. New York: Hill and Wang, 1992.
- . *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2015.
- . *Petit organon pour le théâtre*. Paris: L'Arche Éditeur, 2013.
- Burke, Edmund. *De lo sublime y lo bello*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.
- Butler, Judith. *El género en disputa*. Santiago: Paidós, 2018.
- Calderón, Guillermo y Wood, Andrés. *Araña*. Guión inédito. Gentileza del autor.
- Calderón, Guillermo. *B*. Trad. William Gregory. Londres: Obregón Books Ltd, 2017.

—. “Clase”. Calderón, Guillermo. *Teatro I. Neva – Diciembre – Clase*. Santiago: Lom Editores, 2012a. 115-167.

—. “Diciembre”. Calderón, Guillermo. *Teatro I. Neva – Diciembre – Clase*. Santiago: Lom Editores, 2012b. 55-114

—. “Discurso”. Calderón, Guillermo. *Teatro II. Villa – Discurso – Beben*. Santiago: Lom Editores, 2012c. 73-112

—. *Escuela*. Manuscrito Inédito. Gentileza del autor.

—. *Kiss*. Düsseldorf: Düsseldorfer Schauspielhaus, 2014.

—. *Mateluna*. Manuscrito Inédito. Gentileza del autor.

—. “Neva”. Calderón, Guillermo. *Teatro I. Neva – Diciembre – Clase*. Santiago: Lom Editores, 2012d. 9-54

—. “Villa”. Calderón, Guillermo. *Teatro II. Villa – Discurso – Beben*. Santiago: Lom Editores, 2012e. 9-72

Cleary, Patricio. “Cómo nació la pintura mural política en Chile”. En *Araucaria de Chile*. Madrid: Ediciones Michay, nro 42. 1988 193-195.

Corominas, Joan. *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1987.

Cosío Ramírez, Iyazú. «Aproximaciones a Hacia Una Crítica de la Violencia de Walter Benjamin.» *Murmillos filosóficos* 2.2 (2012): 110-129.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXII Editores, 1998.

Dostoievsky, Fiodor. *Los Hermanos Karamazov*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1975.

Eagleton, Terry. *La estética como ideología*. Madrid: Editorial Trotta, 2006

—. *Introducción a la teoría literaria*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica Argentina, 1998.

Fenves, Peter. *Walter Benjamin entre filósofos*. Santiago: Palinodia, 2017

- Fischer-Lichte, Erika. *The Routledge Introduction to Theatre and Performances Studies*. New York: Routledge, 2014.
- . «Walter Benjamin's 'Allegory'.» *The American Journal of Semiotics* 4.1 (1986): 151-168.
- Forttes, Catalina. «Guillermo Calderón en conversación: "Chile como nación puede acabarse".» *Mester* 39.1 (2010): 59-66.
- Freud, Sigmund. *El malestar en la cultura*. Madrid: Alianza Editorial, 2016.
- Foucault, Michel. *Vigilar y Castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- Gramsci, Antonio. *Antología*. México D.F.: Siglo XXI Editores, 1970.
- . *Cuadernos de la Cárcel*. Vol. II. México D.F.: Ediciones Era, 1981.
- Hamacher, Werner. «Afformative, Strike.» *Cardozo Law Review* 13.4 (1991): 1133-1158.
- Haraway Donna. «La promesa de los monstruos: Una política regeneradora para otros inapropiados/bles.» *Política y Sociedad* 30 (1999): 121-163.
- Hegel, Georg. *Estética. Introducción. Tomo I*. Buenos Aires: Leviatán, 2012.
- . *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Itsmo, 2005.
- Holz, Kofler y Abendroth. *Conversaciones con Lúckacs*. Madrid: Alianza Editorial, 1969.
- Kant, Immanuel. *Crítica del juicio. Seguida de las observaciones sobre el asentamiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Librerías de Francisco Iruveda, Antonio Novo, 1876.
- Kierkegaard, Soren. *Temor y Temblor*. Madrid: Alianza editorial, 2016.
- Kojéve, Alexander. *La dialéctica del amo y del esclavo en Hegel*. Buenos Aires: Leviatán, 2006.
- Kraus, Karl. *Apocalipsis*. Buenos Aires: Esperando a Godot, 2014.
- Lagos, Soledad. «Diciembre, de Guillermo Calderón: Las complejas territorialidades de las celebraciones familiares.» *Apuntes* 131 (2009): 12-19.

Löwy, Michael. *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de la historia"*. México: Fondo de cultura económica, 2012.

Mandesltam, Osip. *Coloquio Sobre Dante*. Barcelona: Acantilado, 2004.

Marx, Karl y Friedrich Engels. *Obras Escogidas en tres tomos* (Tomo II). Moscú: Editorial Progreso, 1974.

—. *Manifiesto del Partido Comunista*. La Habana: Editorial Política. 1982

Monteleone, Jorge. «El deseo de narrar. (Prólogo).» Benjamin, Walter. *Historia desde la soledad y otras narraciones*. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2013. 5-38.

Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Gredos, 1996.

—. *El origen de la tragedia*. Barcelona: Austral, 2013.

Opazo, Cristián. «Las renunciaciones de Guillermo Calderón: Fragmentos de una conversación.» *Programa Dragón 72* (2019): 7-11.

Opitz, Michael y Erdmut Wizila (editores). *Conceptos de Walter Benjamin*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2014.

Oyarzun, Pablo. "Introducción". En Benjamin, Walter. *El Narrador*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados, 2016. 7-44.

Pseudo-Longino. *De lo sublime*. Santiago: Ediciones Metales Pesados, 2007.

Riffaterre, Michael. *Semiotics of poetry*. Indiana: Indiana Press University, 1978.

Rimbaud, Arthur. *Iluminaciones. Seguidas de las Cartas del vidente*. Madrid: Hiperión, 1995.

Rodríguez, Silvio. *Cancionero*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008.

Rodríguez-Plaza, Patricio. "El Chile de la Unidad Popular: Una mirada a la visualidad urbana de aquel tiempo". En *Revista Aesthesis*. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile. v., n° 36, (2003), p. 124-137

Rojo, Sara. «Teatro político actual: La dramaturgia de Guillermo Calderón.» *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 0.5 (2015): 109-129.

Salas-Sanahuja, Pablo. «Prólogo a la edición castellana.» Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires: Paidós, 2015. 11-26.

Taylor, Diana. «Introducción. Performance, teoría y práctica.» Taylor, Diana y Marcela Fuentes (Editoras). *Estudios Avanzados de Performance*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2011. 7-30.

VVAA. *The New Princeton Encyclopedia of poetry and poetics*. New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Vega Ramírez, Carolina. «La Tribu No y CADA: neovanguardia y (e)utopía como preámbulo del devenir.» *Taller de Letras* 62 (2018): 49-67

Vernant, Jean-Pierre y Pierre Vidal-Naquet. *Mito y tragedia en la Grecia Antigua. Volumen I*. Buenos Aires: Paidós, 2002

White, Hayden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. México: Fondo de cultura económica, 1992.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-philosophicus*. Madrid: Alianza Editorial, 2018.