

Nuevos realismos para viejos discursos: las guerras prometidas y el fin del Chile neoliberal en *Diciembre* de Guillermo Calderón.*



Alicia del Campo
California State University, Long Beach

El estreno de *Diciembre* de Guillermo Calderón (Sala La Tía Norica, 25 de octubre, 2008) por el Grupo chileno Teatro en el Blanco en co-producción con el Festival de Cádiz fue el resultado de una productiva relación que se iniciara el año anterior con la muestra de *Neva* (FIT 2007), la primera obra de una trilogía que se completa con *Clase* (2008) y cuyos textos han sido publicados en España por Artezblai (*Neva*, 2007 y, *Diciembre* y *Clase*, 2008).

Esta reseña está basada en la primera muestra de la obra en el festival, el día 25, y en el registro videográfico realizado durante esa función. A pesar de la fuerte dosis de chilenismos y referentes históricos y culturales locales, la obra logró sorprender a un público que no dejó de reír con los absurdos y paradojas del texto, risas que a pesar de la frescura del diálogo dejaban entrever las amargas consecuencias de la guerra y la violencia en el seno de una familia, en tanto microcosmos de una familia simbólica mayor: la familia nacional.

Diciembre, cuya acción dramática se desarrolla en torno a una conversación de sobremesa de la cena navideña¹ de una familia chilena, aborda con absoluta maestría actoral, un ritmo impecable y un tex-

* Ver clip de la obra:

http://www.youtube.com/watch?v=UHo_lEgvfuc&feature=Playlist&p=80C4ED00F91A89A&index=22

¹ En Chile la cena de Navidad se realiza la noche del 24 de diciembre.

to plagado de guiños, la tensión entre dos hermanas, Trinidad y Paula, en torno al destino inmediato de su hermano Jorge que ha venido a celebrar con ellas. Sin embargo, al día siguiente éste debe regresar a su regimiento para seguir combatiendo en la hipotética guerra que Chile libra en el norte contra Perú y Bolivia en el año 2014, el futuro mediano de la obra. Chile se encuentra además enfrentado en el sur con las comunidades indígenas mapuches que se han levantado en armas contra el estado chileno reclamando su autonomía.

Es necesario pensar *Diciembre* en el contexto de la obra que la precede: *Neva*, con la cual a decir del propio dramaturgo y director Guillermo Calderón, hay una clara continuidad. Con *Neva* (2007), Calderón irrumpe en la escena nacional con un espectáculo que se distancia claramente de la estética predominante desde comienzos de los años noventa. Frente a una escena cargada de espectacularidad que había llegado hasta el extremo de hacer entrar un auto en marcha en medio de la escena, como ocurrió con el montaje de *Sala de urgencia* (de Alejandro Moreno y Teatro el Hijo, 2004; Sala Chucre Manzur 7), Calderón regresa a un teatro que se sustenta en la fuerza del texto y en un impecable trabajo actoral de corte naturalista. Si bien la estética de los noventa enfatizaba una espectacularidad con la que el director había pasado a ser el eje central de la producción teatral nacional, con *Neva*, Calderón apuesta por reinstalar el texto como eje supremo del teatro, en un escenario que sólo cuenta con unas pocas sillas y una estufa, única fuente de luz sobre la escena. *Neva* es un espectáculo que vuelve al sentido mismo del teatro. En la Rusia de 1905, en medio de las revueltas obreras contra el régimen zarista, tres actores, entre ellos Olga Knipper, viuda de Chéjov, intentan ensayar *El jardín de los cerezos*. Hacen caso omiso de la violencia que los rodea y juegan con múltiples formas de interpretación: improvisación, siendo actores y personajes a la vez, y acercándose metateatralmente al melodrama como género característico del discurso burgués.

Este renovado realismo con el que Calderón se acerca a la escena nacional continúa en el montaje de *Diciembre* con una escenografía



foto: manuel fernández

también bastante mínima: un comedor con cinco sillas y una iluminación que proviene únicamente de los objetos que conforman la puesta: blancas ampolletas colgantes, ampolletas de colores navideños que cuelgan bajo la mesa, la pequeña luz roja del gorro de Santa Clos (sic), el computador portátil desde el que se tocan las

canciones de la obra—“Jingle Bells,” “Let it Snow”—, son claras referencias a la colonial visión de una Navidad articulada en torno a signos del primer mundo: Santa, las luces navideñas, etc. La “noche de paz” referida en el habla de los personajes como motivo recurrente, subraya la temática central: la guerra y la paz, y las oposiciones binarias que emergen de los discursos que construyen la nación a partir de las retóricas bélicas y excluyentes, tanto hacia fuera como hacia el interior de la nación.

Si bien la anécdota nos remite de inmediato al conflicto limítrofe que desde fines de la Guerra del Pacífico (1879) se ha mantenido latente en las relaciones diplomáticas entre Chile, Perú y Bolivia, la obra es mucho más que eso. Con un texto preciso, en el que nada está demás, y un ritmo dinámico, *Diciembre* hace un recorrido por las consecuencias de la guerra como tópico universal; pero también por la identidad nacional chilena en tanto constructo cultural que se apoya en una serie de mitos, discursos y retóricas que buscan avalar múltiples prácticas de exclusión desde un estado que se ve a sí mismo con un eje fundamentalmente militar. La relación entre las familias, los estados, los países, las clases sociales y los grupos étnicos, aparecen como relaciones entre bandos irreconciliables que apoyan su sentido último en prácticas simbólicas que ejercen sobre el cuerpo social y geográfico las

marcas de un territorio que, más que constituir proyectos colectivos humanizadores, se define a partir de la exclusión y de las marcas de superioridad.

Calderón intenta encontrar a través de *Diciembre* el lugar de enunciación de su generación, una generación que creció en dictadura; pero que ha desarrollado su producción dramática durante la transición democrática (1990-presente). *Diciembre* habla de una generación a la cual, si bien le pesa la historia y las retóricas de carga política de la generación de sus padres; tampoco encuentra su lugar en el discurso teatral de los noventa que optó por refugiarse en un no querer enunciar desde lo político y en poéticas mucho más intimistas y desprovistas de pretensiones críticas abarcadoras de lo social. Con *Diciembre* Calderón busca desarrollar una poética capaz de expresar el desencanto con lo que se ha construido dentro de la fase democrática: “Mi teatro se posiciona como muy generacional, en el sentido de una generación que creció en dictadura e hizo su trabajo en democracia, por lo tanto hay una visión política con mas experiencia respecto a la generación que viene después, es decir los de treinta años que son muy activos, muy creativos y muy ‘directores,’ pero que para mi gusto carecen de valores políticos” (Torello 2). Frente al desencanto con una transición democrática que “simplemente se ha dedicado a administrar el modelo neoliberal impuesto por Pinochet” (Torello 2), Calderón se plantea la búsqueda de un nuevo lenguaje que, desde el arte, pueda reflexionar sobre los resul-



tados de este proceso histórico cultural que él ve como una preocupación colectiva.

La natural actuación de los actores va aparejada con la opción del director de que portaran sus propios nombres sobre la escena: las hermanas, Trinidad (Trinidad González) y Paula (Paula Zúñiga), y Jorge (Jorge Becker), el hermano de ambas. Los tres actores se alternan sobre el escenario para representar a los otros tres personajes de la obra: Jorge es el Tío León, Trinidad, la tía Yuli, y Paula es María, la novia de Jorge que vuelve con la esperanza de reencontrar su amor. La obra consta de un solo acto en que los hermanos entran y salen de la escena manteniendo, sin embargo, la continuidad de este diálogo de sobremesa, en el que, como en Beckett, se espera la inminente llegada del Tío León. Éste llevará a Jorge de vuelta a su regimiento, según cree Paula, pero en realidad ha prometido ayudarlo a desertar. A pesar de ello, hacia el final de la obra, el tío León no hace lo uno ni lo otro y entra la escena vestido de Santa Clos para renunciar a su cometido.

La construcción visual de la escena reafirma el tema de la obra desde una poética del espacio; la mesa de comedor es el metafórico campo de batalla que representa, en su territorialidad, a la nación. Así esta mesa rectangular nos remite al mapa nacional: un largo y angosto territorio cuyos límites quedan salvaguardados corporalmente por los comensales. La computadora portátil en una esquina de la mesa, a la cual se acercan los distintos personajes para buscar alguna música en particular, sirve como único referente de conexión con un mundo exterior. Esta presencia inscribe la incorporación de la tecnología a la cotidianidad de la familia de clase media, y la adopción de nuevos modos de conducta y comunicación. Cada vez que se acercan a ella, los personajes miran la pantalla azul con naturalidad, como si fuera una parte de su conciencia, de su mirar, de su estar en situación mientras continúan la conversación de sobremesa. La otrora cena navideña en que se comía sin parar, a decir de la Tía Yuli, se transmuta ahora en una en que la comida se resume a unas papas fritas y panes en platos de papel,

una Coca-Cola y unas botellas de pisco. El iconográfico vino se troca aquí en Pisco y Coca-Cola, dejando a la pisco como el combinado que define más adecuadamente al Chile neoliberal: el pisco (peruano o chileno) y la Coca-Cola, marca paradigmática del capitalismo transnacional.

Sobre la mesa cuelga un racimo de ampolletas blancas que sustituye al elegante candelabro de la típica familia de clase media ascendente, mientras, bajo la mesa, una hilera de ampolletas de colores alterna sus opciones para representar el clima navideño (rojo y verde) y los colores de la bandera nacional (rojo, blanco y azul). El verde y rojo navideño, impuestos desde el imaginario del consumo, así como el rojo y blanco de la Coca-Cola y el mantel y del traje de Santa logran reunir, en su bicromía, patria y consumo, patria y marca multinacional. Así, el colorido navideño de las luces nos ofrece en sus varias alternativas, la posibilidad de derivar unos de otros; el rojo, blanco y azul de los emblemas nacionales pareciera fundirse con el blanco y rojo que se impone como marca cromática del imperio: el blanco y rojo de Santa Clos y el blanco y rojo de la Coca-Cola.

La acción de la obra se inicia con los personajes alrededor de esta mesa en la que la antigua gala navideña ha devenido en algunos platos blancos y servilletas de papel rojas y azules, y una computadora con unos parlantes portátiles en un rincón de la mesa. Es ya el momento de la sobremesa y Jorge mira el computador mientras Paula inicia la acción con un parlamento que define, desde el primer instante, sus coordenadas de sentido: la chilenidad en tanto constructo discursivo que se apoya sobre una visión etnocéntrica y patrioterica de los chilenos frente a los bolivianos y peruanos: “Todavía creo que ser chileno es mucho mejor que ser peruano o boliviano. Se ganan guerras. Es mucho mejor” (59). Es desde allí que los discursos que van definiendo lo chileno, desde un marco autoritario, se suceden unos a otros mezclando la historia, el mito, los lugares comunes, la mitología popular y todo tex-

to que permea y constituye ese silabario entreverado del ser nacional desde las mas diversas instancias históricas.

Trinidad, la hermana que está contra la guerra, reúne en sí una serie de rasgos que parecen mezclar las marcas de la generación del exilio que vuelve para hacer transformaciones políticas claves y configurarse como agente social dominante a pesar de que, como le grita su hermana Paula: “Aquí hay *stress* y depresión en el agua potable. Pero hay familias que se quedan y aguantan. ¿Por qué no nos salvas a todos?” (67). La acusación de Paula remite a las tensiones recurrentes en la izquierda entre los que se fueron y pensaron la resistencia desde afuera y los que se quedaron y vivieron la dictadura organizando la lucha por la democracia. Aquí, el tema de la frontera, una vez más revela su potencial de sentido. Está la división interna de las familias que se gestó durante la Unidad Popular y la dictadura en torno a la posición política respecto de ese particular momento histórico entre el que se queda en el Chile actual, y lo asume, y el que se extranjeriza, se va y vuelve con mirada de héroe romántico a imponer visiones y prácticas foráneas (i.e. la ecología, el reciclaje). El discurso paródico desde el cual se habla de estas prácticas, las evidencia como modelos foráneos y modos de conducta producto de un mercado capitalista internacional y no como respuesta orgánica a las necesidades del espacio local.

El tío León y la tía Yuli representan, paradigmáticamente, aristas de esos sectores sociales, cuya experiencia se asoma fragmentariamente a través de sus diálogos. El tío León, a quién Trinidad le ha pedido ayudar a Jorge a desertar llevándolo hasta una casa de seguridad, reconoce con tristeza y amarga nostalgia un tiempo ido, una visión de mundo que pareciera no tener cabida en el Chile actual y cuyos protagonistas han quedado marcados por el trauma: “Yo soy de otra época. Yo ya perdí una guerra. Yo nací en el siglo pasado. Todavía le tengo miedo a los autos negros. No quiero que me persigan, Siempre ganan. Había mujeres mucho mas valientes que yo y las quemaron” (64). El tío León se asume así como un heredero de la cultura del miedo,

haciendo directas referencias a las prácticas represivas del estado militar, dibujando a un personaje que parece haber quedado desvinculado de toda acción política a partir del trauma.

La tía Yuli, por su parte, condensa en su personaje las profundas contradicciones que se revelan en su insistencia por mantener las formas sociales: es una mujer madura y decadente, alcoholizada y confusa, que mezcla sus expresiones de afecto hacia sus sobrinos con otras de una profunda violencia sin que haya en el discurso mediación alguna. Es un personaje tipo de un sector de clase decadente, racista y clasista. En la tía Yuli se asoma, por sobre todo, el profundo pragmatismo de un sector que se repliega frente al poder. La guerra no es algo frente a lo cual ella se sitúa como sujeto crítico, sino un hecho que se acepta, y con ello sus consecuencias. El objetivo de su visita es despedirse de Jorge: “Yo me vengo a despedir, ¿no ve que en cualquier momento me matan a este huevón?” Cuando le pregunta a Jorge por su edad, la tía Yuli se conforma: “¿Treinta? Ah. Está bien vivir treinta años. Si la vida tampoco es para tanto. Además después de tener los treinta es puro corazón roto. Ya. Besito. Feliz Navidad.” Con este evidente sinsentido se apunta a la complicidad de los sectores medio burgueses con la violencia de la dictadura, con la represión, tortura y desaparecimiento de jóvenes militantes y se hace un guiño a la complicidad benevolente de los que se negaron a cuestionar la violencia del régimen y aceptaron pasivamente el discurso ideológico del orden y la paz social con que se legitimaba la extrema violencia. *Diciembre* desenmascara, a través de la parodia, la facilidad con la que importantes sectores sociales se acomodaron al discurso autoritario, estuvieron dispuestos a colaborar con el disciplinamiento castrense en pos de una paz social fundada, como lo propone Paula, en su pragmática apología de la violencia: “Ganando la guerra vamos a conseguir la paz.”

El binarismo que subyace a la configuración de un mundo marcado por los intereses económicos de los sectores de poder, queda claramente registrado en el lenguaje de los personajes y el ritmo de los

diálogos en que se repiten segmentos de oposiciones irreconciliables: parlamentos en que la afirmación obstinada y la no negociación sirven como eje de la construcción de sentido y afirmación de subjetividades. Cuando Trinidad afirma haber dejado de creer en Santa porque no acaba con la guerra, Paula insiste en su existencia:

Trinidad: Sí, por eso. Parece que no existe.

Paula: Sí, existe.

Trinidad: No.

Paula: Sí.

Trinidad: No.

Paula: Sí.

Trinidad: No.

Paula: Sí. ¿No has pensado que quizás muchos mas niños pedimos que ganáramos la guerra?

Al final, la mayoría de estos dinámicos intercambios entre los personajes no se resuelven dialécticamente en una síntesis sino en el cambio de tema, en el desvío semántico de la discusión signando la imposibilidad de una reconciliación. *Diciembre* es también una obra sobre la memoria histórica chilena reciente y un documento generacional. Una obra que desmantela los discursos a través de los cuales se han configurado las luchas sociales y políticas de las últimas décadas en Chile. Es una obra sobre Chile como nación, en tanto constructo cultural discursivo que se apoya en referentes históricos, y en mitologías populares y en el modo en que esos lenguajes y retóricas nos sirven para delinear las relaciones sociales en el Chile de hoy. Es una obra sobre las utopías fallidas de varias generaciones de chilenos y el sistema de valores sobre los que se sustentaba el imaginario de la clase media chilena en los años cincuenta y los sesenta.

El texto reúne de manera irreverente los múltiples discursos que conforman el imaginario de la chilenidad: el dieciocho de sep-

tiembre, las empanadas, los próceres patrios, los hitos de la historia, en un discurso, que en su propio y gradual desenmascaramiento, va siendo despojado de todo sentido y quedando reducido a una serie de máscaras y dichos, de fórmulas ideológicas, de maneras de contar la historia y la utopía que los personajes usan en un discurso cargado de citas históricas y de lenguaje popular. Los referentes se mezclan así en un discurso que hace constantes guiños al espectador (el abrazo, el aboraje), de manera que el carácter de constructo ideológico se hace cada vez más evidente, especialmente en su incapacidad para gestar, en la práctica, una comunidad armónica. Es la configuración del otro la que se evidencia como la esencia del mecanismo discursivo: el otro como ajeno, como amenaza, como abyecto contaminante. La construcción del peruano, el boliviano, el pobre y el revolucionario, apuntan a un discurso plagado de segmentaciones y dislocaciones que impiden la inclusión y reafirma la abyección. *Diciembre* es precisamente una obra sobre la práctica de la exclusión y el etnocentrismo, en que la patria, la frontera y la propia definición del ser están fundadas en ese dejar fuera.

Por ello es que el parlamento final de Jorge resulta tan desconcertante cuando confiesa que él ya no quiere regresar a su regimiento para ganar o para seguir la guerra sino para dormir con sus soldados. En el gesto de Jorge, el cuerpo femenino de sus hermanas embarazadas- de padres desconocidos- en tanto depositarios de la maternidad, extensión simbólica de la madre patria, madre de huachos e hijos sin padres, deviene- en Jorge- en cuerpo sexuado, encuentro amoroso, cuerpo que se completa en el otro, cuerpo que acepta, que integra, que abre su frontera, que vive lo liminal en el encuentro erótico amoroso de soldados que se ponen una peluca de mujer para simular el acto amoroso. Es esa convivencia entre soldados la que le permite a Jorge experimentar por primera vez el afecto y un sentido de pertenencia.

Si bien el cuerpo femenino aparece como depositario de la nación en el acto simbólico de la maternidad, ésta es, al final de la obra,

revelada como una maternidad fallida, por medio del desenmascaramiento de los recursos teatrales del gesto final que se vuelve no sólo un gesto cargado de metateatralidad, sino de sentido casi literal. Las barrigas, de Trini y Paula, están hechas de un relleno de porotos (frijoles) y remiten no sólo a las frecuentes referencias a los porotos como base de la dieta nacional (especialmente del regimiento) sino a la manera en que el lenguaje popular ha signado la esencia de lo nacional-popular en la adjetivación: : “más chileno que los porotos.” En la última escena, Trini y Paula, deciden darle a Jorge su regalo de Navidad: revelar el artificio teatral de sus embarazos dejando caer lentamente su relleno. Este derrame de porotos sobre la escena final no sólo deshace la máscara, sino que se deshace además de esa maternidad falsa. En ese simbólico desmoronamiento de porotos se condensa visualmente el carácter de máscara teatral que comporta la definición de lo nacional y la esterilidad que representa a la hora de asegurar la continuidad de la comunidad nacional.

Bibliografía

Calderón, Guillermo. *Neva*. Bilbao: Artezblai, 2007.

-----, *Diciembre. Clase*. Bilbao: Artezblai, 2008.

Torello, Georgina. “Nuevo realismo chileno.” *Dossier 14* (Montevideo). 1 Mayo 2009:

<http://www.revistadossier.com.uy/content/view/335/154>.