

Guillermo Calderón en conversación: “Chile como nación puede acabarse”

Catalina Forttes Zalaquett
University of California, Los Angeles

El trabajo del actor, director y dramaturgo chileno Guillermo Calderón (1971) vuelve a creer en el poder transformador del teatro. En su última obra, *Diciembre*, el compromiso político con la realidad se articula a partir del espacio doméstico, que sirve de arena para el enfrentamiento de los aspectos más crudos de la vida nacional. La obra es un plato fuerte pero no indigesto y, al igual que sus obras anteriores, conmueve precisamente por la transparencia y la urgencia de un mensaje que, si bien se construye a partir de lo local, viaja con facilidad. *Diciembre*, junto a *Neva* y *Clase*, es la pieza más reciente de una trilogía de obras vinculadas a la contingencia política y social chilena, reconocidas tanto en Chile con premios de la categoría del *Círculo de críticos* (2006) y el *Altazor* (2007), como en el extranjero, dónde han participado en festivales internacionales como los de Cádiz, Módena y Nápoles.

Diciembre (2009) se montó en Los Ángeles en el bellissimo REDCAT, el teatro de Walt Disney Music Hall, el 24 de febrero del presente año, dentro del marco de una gira que contempló las principales ciudades de Estados Unidos. La obra transcurre la noche buena del año 2014. Dos hermanas gemelas se reúnen con su hermano menor, que está con veinticuatro horas de permiso en Santiago, lejos del frente en el norte andino donde pelea en la guerra contra Perú y Bolivia. La conversación se da alrededor de una mesa sin comida y bajo un candelabro de luces de navidad, que junto con viejas canciones de comedia musical emanadas de una notebook sobre la mesa, le proporcionan ambiente navideño a un decorado minimalista. Una de las hermanas (Trinidad) quiere impedir que el hermano (Jorge) vuelva al frente y quiere esconderlo junto con la resistencia que se encuentra en el sur del país, mientras que la otra hermana (Paula) está dispuesta incluso a denunciar a su hermano si éste no vuelve al frente a pelear

una guerra que ella cree necesaria y gloriosa. La guerra es el tema de conversación de los hermanos, en tanto que el secreto de la obra lo encierra el hecho de que ambas gemelas están embarazadas. La gravedad que en un principio pareciera desafiar la esterilidad de una guerra que ha despoblado las ciudades de sus hombres termina por confirmar el pesimismo de una dramaturgia que asume nuestras divisiones como parte de la identidad del país que llega al bicentenario. La obra actualiza una historia de heridas de guerra, que el país se ha esforzado por enterrar, por medio de un ritmo escénico que nos hace, al menos parcialmente, cómplices de todos los discursos que Calderón expone. De la xenofobia chauvinista y racista de Paula al idealismo ingenuo y evasivo de Trinidad no hay un trecho muy largo, y es un camino que la mayoría de los chilenos conoce bien.

Me reuní con Guillermo Calderón el 28 de febrero en el bar del REDCAT (el corazón cultural del centro de Los Ángeles) una hora antes de su última función. Dos noches antes había visto *Diciembre*—un “must see” según el crítico del *Los Angeles Times*—que no solo llenó todas sus funciones sino que el público (al menos el día que yo asistí) se quedó casi en su totalidad después de la obra a una sesión de preguntas y respuestas con el dramaturgo. Sin embargo, cuando nos vimos, nuestro primer impulso no fue hablar de la acogida del público o de la belleza del espacio, sino preguntar por la integridad de nuestras familias. Esa mañana ambos habíamos leído en la prensa que un terremoto grado 8,8 había sacudido al país. Las líneas telefónicas estaban caídas y aun cuando ambos habíamos recibido correos electrónicos tranquilizadores, no habíamos oído las voces de nuestros padres o hermanos ni visto imágenes que la prensa pronto publicaría. Por un momento me pareció casi frívolo ponernos a hablar de teatro ante la gravedad de los acontecimientos, pero cuando estaba lista para disculparme por malgastar su tiempo me di cuenta que la incertidumbre ante la crisis es precisamente el espacio en el que se sitúa la obra de Calderón.

Mester: ¿Cuál es el proyecto de *Teatro en el Blanco*? ¿Cuán vigente es para ti entender el teatro como un agente de transformación social?

Guillermo Calderón: Para contestarte esta pregunta tengo que referirme necesariamente al contexto político y cultural del que

surgimos como grupo. *Teatro en el blanco* es un proyecto generacional. 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 filo 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.

M: *Diciembre* es una obra muy autorreflexiva con respecto a la forma en que Chile llega al bicentenario. ¿Cómo reaccionó el público chileno a la obra? Y ¿cómo viajan los temas que planteas en la obra?

GC: Mira, me encantaría recibir reacciones y sentir que mis obras dialogan con el público, pero lamentablemente las respuestas de la obra dentro de Chile no logran articularse. Yo creo que al público sí le interesan los temas que planteo, pero, por lo general, su respuesta es bastante formal. Yo no he leído una crítica u oído el comentario de algún espectador ilustrado que responda a los temas y las provocaciones de la obra.

M: ¿Crees que faltan críticos de teatro en Chile?

GC: Sí, de todas maneras. Es el aspecto más débil de la actividad teatral nacional. Tanto la dramaturgia como la dirección y la actuación son planos muy bien desarrollados en Chile, pero cuando se trata de la crítica siento que todavía hay un gran vacío. No digo que la crítica sea mala; por el contrario, es muy buena, pero muy pequeña. La *Escuela de espectadores* y la revista *Apuntes* publican cosas de calidad, pero lamentablemente estos son foros muy reducidos. Volviendo a la pregunta anterior, yo antes tenía la idea de que mi teatro podía ser transformador, y *Diciembre* fue escrita como una provocación anti-bicentenario. De hecho, cuando mostré *Diciembre* en España, el crítico chileno Juan Villegas me dijo que la obra iba a causar polémica en Chile por ser derechamente antipatriótica, pero no hubo polémica. El público en general hizo una lectura formal; es decir, encontró entretenido el texto y buenas las actuaciones, y evitó involucrarse en el discurso ideológico de la obra. Incluso los sectores de la crítica que pueden tener problemas políticos con la obra se quedan en lo formal, en tanto que la crítica más jugada, que podría enganchar y problematizar los temas de la obra, no posee los espacios de representación en los medios de comunicación como para generar un diálogo cultural. Yo quisiera gatillar un debate para que se escriban cartas a los diarios.

Envidia a las obras que logran ese tipo de respuesta al poner temas sobre la mesa y obligar al público y a los intelectuales a posicionarse. Yo creo que provocar este tipo de debate es responsabilidad de uno, pero también creo que es responsabilidad de la crítica no solo involucrarse intelectualmente con el teatro, sino proyectar su trabajo desde distintos espacios culturales. Ésta es una frustración que yo arrastro. Me encantaría que el esfuerzo que hago tuviera más repercusión. Por ejemplo, nuestra obra *Neva* fue un “súper éxito” a pesar de ser políticamente muy puntuda. *Neva* se contextualiza en la Rusia de 1905 y es una obra sobre la guerra y sobre la tarea de hacer teatro o arte en un contexto de violencia política. Yo juraba que esta obra sería muy provocadora, pero como era bonita y estaba bien hecha fue cooptada y se transformó en una especie de objeto de alta cultura. En ese momento perdió su filo político. Yo encontraba que *Neva* era la obra más política del momento, pero en la cima de su popularidad asistieron a dos funciones distintas dos ministros de Pinochet, y al verlos aplaudir y salir contentos obviamente pensé que la obra no era tan “heavy” como yo creía. Ahí me di cuenta que las obras pierden su potencial crítico al convertirse en objetos culturales. Y *Diciembre* ha tenido una suerte similar, porque si bien presenta temas explícitamente antipatrióticos como la sexualidad en la guerra, la desintegración de la masculinidad y el fracaso del ejército chileno, estos no repercuten a nivel general y se quedan en el tipo de conversaciones que estamos teniendo tú y yo.

M: ¿Crees que este fenómeno que describes tiene que ver con una política gubernamental con respecto a la cultura y en especial al teatro? Crees que hay una relación entre el amplio apoyo gubernamental al teatro y el hecho de que se coopten los mensajes ideológicos de las obras?

GC: A nosotros nos dan harta pelota, es decir, doy muchas entrevistas y salgo en el diario. Yo creo que los medios sí me dan un espacio, pero ese espacio es para mí—la persona, el autor—no para los temas que mis obras exponen. Pero yo no le echaría toda la culpa a las políticas de gobierno, sino a una tradición cultural que inhibe la discusión pública de la cultura. A veces hay atisbos de debate; por ejemplo, cuando salieron a la luz las cartas lésbicas de Gabriela Mistral hubo una posibilidad de abrir una discusión sólida, a pesar

de sus tonos amarillistas. Sin embargo, hay temas o debates urgentes que no se discuten desde todas las posiciones. Por ejemplo, el gobierno acaba de inaugurar el Museo de la memoria, lo cual fue un gesto importante de las políticas de la concertación con relación a los derechos humanos. Pero la gran discusión en la prensa es que, al parecer, el museo presenta una visión sesgada de los hechos históricos, ya que supuestamente no aborda la “verdadera historia”, una historia que describe la dictadura como resultado del gobierno de Allende, por tanto, las violaciones a los derechos humanos serían consecuencia del gobierno de Allende.

M: ¿Estás diciendo que según los medios chilenos el museo es la arena sobre la cual se expone una logia falsa que redime a la dictadura?

GC: Exactamente, y lo fuerte fue el desparpajo con que se expuso esta postura. Yo me sentí profundamente ofendido con este pseudo-debate iniciado por los medios. Pienso que este tipo de cosas serían impensables en los países europeos que sufrieron las consecuencias del fascismo, pero en Chile esto sí ocurre. Este tipo de hechos revela que en nuestro país el tema de los derechos humanos no se discutió culturalmente. Sí se publicaron informes como el *Rettig* o el *Valech*, pero estos nunca lograron transformarse en un discurso cultural serio y profundo que lograra definir una ética social en su sentido más amplio. Es por eso que siento que las discusiones realmente fundamentales no se dan.

M: *Diciembre* pareciera decirnos que una de las discusiones que tenemos pendientes como país es la de la inmigración. Un fenómeno cada vez más visible y que repercute sobre nuestra identidad nacional.

GC: Pienso que el fenómeno de la inmigración peruana es inédito en Chile y que es necesario discutirlo, porque no veo que hayan políticas que se estén haciendo cargo de esto. Obviamente, yo juro que es la cultura la que debe iluminar el tema. Creo que la novela chilena que aun no se escribe tendrá que dar cuenta de este súper fenómeno. Yo no seré el que la escriba pero estoy seguro de que ocurrirá.

M: Quizás una de las claves de la obra es que ninguno de los discursos sobre la guerra que se presentan por medio de los personajes de Paula y Trinidad escapan al juicio ético. El discurso patriótico y bélico de Paula es, tal vez, igual de reprochable que el pacifismo escapistista y casi *new age* de su contrapartida ideológica, Trinidad. ¿Hay en *Diciembre* una crítica a la falta de compromiso de una generación de chilenos que quiso ser buena pero que primero fue buena consigo misma?

GC: Yo tengo otra obra que se llama *Clase*, que es sobre la revolución pingüino [la revolución de los estudiantes secundarios del 2006]. La obra consta de dos personajes: un profesor que llega a hacer su clase y la única alumna que se quedó en la sala, mientras todo el alumnado está en las protestas para hacer su disertación. El profesor está muy angustiado y decide hacerle a la alumna una clase especial en la que expone sus dramas personales y sus ideas políticas con respecto a la revolución de los pingüinos. El rollo de él es que siente que su generación también tuvo una revolución, pero fue mucho más politizada y más conciente. Él piensa que la revolución del presente es mucho más gremial que política porque, a diferencia de su generación, los estudiantes de ahora no quieren cambiar el mundo; lo que quieren los pingüinos es básicamente una mejor educación para poder integrarse mejor al sistema.

Muchos de los que crecimos en dictadura y que vivimos nuestras infancias en contextos altamente politizados, con la democracia perdimos la agencia política de la que antes gozábamos como sociedad civil, cuando ésta fue asumida por el gobierno. Creo que ante esta pasividad optamos por dos alternativas de vida. Hay quienes se refugiaron en el trabajo y se obsesionaron con el ascenso profesional y quienes se concentraron en el desarrollo de los planos afectivos o en la evasión tipo sexo, drogas y rock and roll. Para mí era importante que Trinidad, el personaje idealista de la obra, tuviera esa falla de fábrica. Paula, por otro lado, es un personaje con el que no queremos simpatizar pero que a la vez presenta un discurso ideológicamente coherente y comprometido con el que muchos chilenos se identifican. Es decir, ella apoya la idea de nación asociada al estado y aboga por una noción de paz asociada a la confrontación y la derrota del enemigo. El resguardo de la paz por medio de la agresividad es una idea

que, al menos en Chile, ha sido parte de nuestra identidad nacional por los últimos cien años.

M: *Diciembre* presenta un palimpsesto de nuestra historia bélica y una superposición de todas nuestras fronteras, tanto nacionales como culturales. ¿Por qué uniste estas alusiones a supuestos avances históricos para representar la esterilidad de un proyecto nacional?

GC: Lo que pasa es que todos estos supuestos avances en la historia crean una identidad que se asocia al trauma. Por ejemplo, la pacificación de la Araucanía es un trauma no resuelto que se aparece como un fantasma; el triunfo de la Guerra del Pacífico es también un trauma del que heredamos una incapacidad de relacionarnos con nuestros vecinos del Perú, además de un terror que nos obliga a ser los malos de la película, lo cual afecta nuestra autoestima. Y hablando de autoestima, nuestra relación con Argentina siempre ha sido como de hermano menor, ya que siempre hemos sentido que es un país superior en todos los sentidos a Chile. En la obra, Argentina apoya la resistencia contra el estado chileno, porque Chile quiso aprovecharse de las circunstancias y quitarle un pedazo de Patagonia. Entonces, la idea es que la identidad es trauma y la gran fantasía (quizás algo nihilista) de la obra es la rendición de Chile. En otras palabras, que la idea de Chile como nación puede acabarse. Así como el imperio inca dejó de existir, lo mismo podría pasar con Chile, y esto no es sólo posible sino deseable en el marco de la obra. Si los mapuches se tomaran las tierras del sur y ganaran la guerra, Chile podría desaparecer como idea, y esto, si bien es una fantasía liberadora, también es el resultado de un resentimiento que emana de la herida aún no cicatrizada de la dictadura. En mi caso, nunca me he recuperado del trauma y siento que es un problema sin solución. En los veinte años de concertación no he podido reconciliarme con la idea de Chile. Entonces, en lugar de esforzarme por sanar la relación, prefiero desecharla o auto eliminarla. Es por eso que la obra incluye esta fantasía de esterilidad. A veces me da lata que esta fantasía sea tan desencantada, y esto es algo que en el montaje intento balancear mediante el privilegio de una vitalidad escénica. El escenario es un lugar de placer y de valoración del rol de la cultura y el arte en la sociedad, a pesar del pesimismo del mensaje. Quiero que la obra sea popular, accesible, que tenga humor, que sea contradictoria y que tenga buenas actuaciones. Esta vitalidad estética

es también parte del mensaje, un mensaje que problematiza los temas de la nación desde la vida y el dinamismo de sus habitantes.

M: Otro de los temas del Chile que entra al siglo XXI es la presentación de una masculinidad en crisis. Situación que *Diciembre* escenifica por medio de la ausencia de hombres y la homoerotización de la institución militar, la institución quizás más tradicionalmente asociada a la autoridad masculina. ¿Querías que la obra incitara a la reflexión sobre la necesidad de reinventar una masculinidad que se ajuste a los tiempos?

GC: Bueno, para empezar, *Diciembre* incluye la experiencia autobiográfica de los actores en su entramado temático, ya que los diálogos están escritos pensando en ellos. Por ejemplo, en el caso de las actrices, quise articular una queja que ellas, como mujeres ya con sus años e historias, tienen con respecto al hombre chileno. Me cuesta generalizar, pero hay ciertas expectativas femeninas a las que no responden los hombres. Éstas tienen que ver con el hombre que no es capaz de crecer, comprometerse o simplemente estar a su altura en un sentido amplio. A ellas les cuesta encontrar con quien embarazarse porque no aparece el igual o el complemento, y quise incluir esto en la obra. Yo he escuchado mucho esta queja, y me intriga, aunque no terminé de entender el problema porque siento que este tema está fuera de mis ligas.

M: Pero en *Diciembre* hay un acercamiento al tema. Aun cuando tus actores te sirvan como puente hacia temas quizás no tan personales.

GC: Lo que pasa es que cuando uno es víctima de otro hombre o, en mi caso, la dictadura, uno se siente anulado masculinamente. Mi tranca es similar a la del niño distinto que en el colegio sufre los abusos de sus compañeros más fuertes o más integrados.

M: ¿Sientes que tienes pares o hermanos dentro de la escena teatral chilena?

GC: Mira, yo más que hermano soy hijo de dramaturgos como Manuela Infante, Alexis Moreno, Alejandro Moreno. Ellos comenzaron a escribir antes que yo, aun cuando sea 15 años mayor que ellos. Me

gusta sentirme asociado a ellos y su trabajo me parece buenísimo. Hay quienes me asocian a Luis Barrales debido a lo explícito de nuestros temas, pero yo no siento que compartamos una misma dramaturgia. Sin embargo, tengo una gran distancia con esta generación, y es que yo también soy hijo de la dictadura y arrastro esta marca de fuego. Ellos son hijos de la democracia y, tal como lo ha dicho Manuela Infante, no les interesa o prefieren no trabajar temas políticos de forma directa. Yo insisto en lo político y por lo mismo quedo al margen de este grupo que admiro y al cual me gustaría pertenecer.

M: ¿No crees que ellos también trabajan temas políticos pero desde perspectivas más íntimas que privilegian el espacio doméstico, lo familiar o lo individual?

GC: Mira, creo que hay una fuerte influencia del teatro argentino. Si vas a Buenos Aires te darás cuenta que casi todas las obras utilizan a la familia como la gran metáfora y que su representación psicoanaliza a la nación. Todo, pero absolutamente todo pasa por la familia; y esta insistencia agota. Por ejemplo, cuando llevamos nuestras tres obras—*Neva*, *Clase* y *Diciembre*—nos agradecieron el hecho de que hablaran de política porque sentían que ellos estaban ahogados en una autorreferencia casi autocompasiva. Yo creo que en Chile aún no estamos en eso, pero podría llegar a ocurrir. Es por eso que si bien me interesa resaltar el espacio doméstico, como en *Diciembre*, me preocupo de que mis obras representen lo que está pasando afuera en la calle. Cuando uno pierde el contexto político termina haciendo teatro psicológico o de conciencia. Teatro que, si bien me gusta, no representa todas las potencialidades del trabajo teatral.

M: A propósito de la familia sentada alrededor de la mesa una noche de Navidad, ¿cuál es la función de la insistencia en un imaginario cristiano?

GC: Lo que pasa es que a mí me llaman mucho la atención las asociaciones que se hacen entre lo religioso y lo militar. Sobre todo en Estados Unidos. El resultado es un imaginario muy apocalíptico. En *Diciembre* quise contrastar la celebración del nacimiento con la figura de un cristo crecido y estéril, para representar la paradoja de una noche de paz dentro de un contexto de guerra.