

Diciembre, de Guillermo Calderón: las complejas territorialidades de las celebraciones familiares

Soledad Lagos

Doctora en Filosofía y Letras y Magíster Artium por la Universidad de Augsburgo. Traductora Inglés-Alemán por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Dramaturgista y Profesora Titular de la Escuela de Teatro de la Universidad Mayor, Santiago de Chile.

Introducción

Ante todo, una aclaración: al hablar de *territorialidad*, pienso en la definición que proporciona Robert David Sack, en el sentido de entenderla como una conducta humana que intenta influir, afectar o dominar acciones a través de un control sobre un área geográfica específica: el territorio, que es un espacio, tanto en sentido concreto como en sentido metafórico. Si bien en los animales se observa un comportamiento de defensa y preservación de la propia territorialidad, en el marco del presente artículo me interesa abordar la territorialidad humana, que, de acuerdo a Sack, cumple cuatro funciones básicas: a) fortalecer el control sobre el acceso al territorio; b) reificar el poder a través de su vinculación directa al territorio; c) desplazar la atención de la relación social de dominación y, d) actuar como contenedor espacial de hechos y actitudes.

La territorialidad sería, de acuerdo con Sack, propia de un gran número de acciones humanas y solo a la acción por contacto él le adscribe una importancia similar. Es evidente que este concepto ha experimentado variaciones y, si seguimos a Sack, los dos momentos fundamentales respecto de decisivos cambios de paradigma, serían, el

primero, cuando las sociedades primitivas (carentes de clases sociales, según se afirma) mutaron a sociedades premodernas y, el segundo, cuando ellas pasaron a convertirse en sociedades capitalistas modernas. De acuerdo a esta comprensión de la territorialidad, la organización de la fábrica, la oficina y el hogar serían impensables sin la aceptación y la aplicación práctica de este concepto, por ejemplo.

En la definición misma del concepto, se encuentra contenido su rasgo más relevante: la territorialidad se construye socialmente. En toda relación de poder existe territorialidad, que es lo que crea y mantiene el orden social, a la vez que proporciona el contexto espacial en el que los individuos percibimos el mundo, tanto desde un punto de vista legal como desde un punto de vista simbólico.



Valentino Saldivar

Diciembre

de Guillermo Calderón, se estrenó el 15 de enero de 2009, en el Centro Mori, Bellavista

Compañía: Teatro en el Blanco

Dirección: Guillermo Calderón

Elenco: Paula Zúñiga, Trinidad González, Jorge Becker

Diseño integral: Teatro en el Blanco

Técnico: Tomás González

Coproducción: Festival Internacional Santiago a Mil Teatro en el Blanco



1. La dramaturgia como reacción a la cultura del olvido: el trabajo del duelo postdictatorial

La obra *Diciembre* es la tercera parte de una trilogía escrita y dirigida por Guillermo Calderón. Tanto en *Neva*, la primera, estrenada en octubre de 2006, como en *Diciembre*, estrenada en mayo de 2009, Calderón trabaja con el Teatro en el Blanco, compuesto por las actrices Trinidad González y Paula Zúñiga y el actor Jorge Becker.

En *Clase*, la segunda obra de la trilogía, estrenada en agosto de 2008, lo hace con Agrupación La Reina de Conchalí, grupo en el que actúan Francisca Lewin y Roberto Farías. En este sentido, se trata de tres obras actuadas por dos grupos diferentes y cuyo punto de encuentro es un original tratamiento del presente, ya sea mediante la estrategia de retroceder al pasado o situarlo en un futuro imaginario, para, utilizando el efecto de extrañamiento, reflexionar acerca de nuestra Historia como nación. 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. Sus montajes se caracterizan también por una ausencia casi absoluta de dispositivos escenográficos que distraigan de lo fundamental: el conflicto que se muestra en escena.

Cuando vi *Neva* por primera vez, percibí ahí una caligrafía personal, una escritura tan lúcida como incisiva, que, al mismo tiempo, opera como un receptáculo de miradas sobre lo que, como nación, nos sigue doliendo, aunque articulada esta escritura desde un lugar muy distinto al de las obras centradas en la fragmentación y en la desconfianza hacia la palabra, tan características de la década de los 90; en resumen, percibí una voz propia.

Calderón creció en los difíciles años 80 en nuestro país. Se podría decir que el marco o contexto en el que se plasma su imaginario es el de la rebeldía, el de la rabia y la impotencia por ver cómo el proceso de redemocratización del país ha conllevado una serie de pactos en ámbitos en los que se esperaba una postura más clara por parte de los cuatro gobiernos de la Concertación; por ejemplo, en el ámbito de las violaciones a los Derechos Humanos, en el que los partidos políticos han insistido en la necesidad de mirar hacia el futuro, contribuyendo, de este modo, desde el discurso público, a una *cultura del olvido* más que a una *cultura de la memoria*.

No obstante, estos dos tipos de cultura, la *del olvido* y la *de la memoria*, se encuentran en fricción permanente, como bien nos hacen ver Elizabeth Lira y Brian Love-



Cristián Soto

Neva

de Guillermo Calderón, se estrenó en octubre de 2006, en el Centro Mori, Bellavista. Recibió el Premio Altazor 2006 como Mejor Dramaturgia, Mejor Dirección y Mejor Actriz (Trinidad González).

Compañía: Teatro en el Blanco

Dirección: Guillermo Calderón

Actuación: Trinidad González, Paula Zúñiga, Jorge Becker

Diseño escenografía: Pilar Landerretche, Jesús González

Diseño vestuario e

iluminación: Jorge "Chino" González

Música original: Tomás González

Asistente de dirección: Catalina Lyon

Producción: Jenny Romero

mann¹, quienes, centrándose en la época posterior a la Independencia y en la fase de consolidación de la nación republicana, abordan la tradición de pactos, amnistías y disposiciones legales que han permitido regular la convivencia ciudadana en la Historia de nuestro país, con el fin de evidenciar que la *cultura del olvido* ha constituido más bien una constante que una excepción.

Por otro lado, al trabajo de Calderón se lo podría inscribir en lo que Idelber Avelar denomina el *trabajo del duelo*, propio de los trabajos de ficción nacidos en un contexto postdictatorial, donde el paradigma vigente es el de la mercantilización, que:

... niega la memoria, porque la operación propia de toda nueva mercancía es reemplazar la mercancía anterior, enviarla al basurero de la Historia... Borrar el pasado como pasado es la piedra angular de toda mercantilización, incluso cuando el pasado se convierte también en mercancía, negándose así en tanto pasado al ofrecerse –ya convertido en mercancía reificada– como reemplazo de todo lo que hubo en él de derrota, fracaso, miseria. En términos benjaminianos, el mercado llega a transformar incluso los más brutales documentos de barbarie en radiantes testimonios de la riqueza de la cultura (285).

Avelar enfatiza el hecho, por cierto, llamativo, de que en el tipo de memoria que un sistema mercantilizado propicia, no existen los restos y que, en ella, el pasado se concibe "como tiempo vacío y homogéneo y el presente, como mera transición" (14).

En este sentido, el ejercicio que hace Calderón en sus obras se constituye en un gesto creativo disidente, puesto que el presente entendido como transición, del cual habla Avelar, que sería una concepción propia de la lógica mercantilista que favorece el olvido borroneando la memoria, es cuestionado en forma activa en *Neva*, *Diciembre* y *Clase*, mediante la estrategia concreta de situar la acción en un pasado remoto, en un pasado reciente o en un futuro imaginario, respectivamente, con lo cual Calderón adscribe más bien a la premisa benjaminiana de la Historia como un continuo, una eterna serie o sucesión de catástrofes, que a la aceptación de la mercantilización de la memoria o la cultura del olvido.

1. Lira, Elizabeth y Lovemann, Brian, *Las suaves cenizas del olvido – Vía chilena de la reconciliación 1814-1932*, Santiago de Chile 1999: LOM Ediciones.

2. Cartografías emocionales de la orfandad: territorialidades en fricción

Este año 2009 he tenido el privilegio de coincidir con el Teatro en el Blanco en dos de sus giras internacionales: la primera vez en abril, a Sao Paulo, Brasil, y la segunda en junio, a Montreal, Canadá. A mí me habían invitado en las dos ocasiones a hablar de la producción teatral chilena de los últimos cinco años, lapso en el que tanto la escritura de Guillermo Calderón como su propuesta de dirección marcaron un hito en la escena local. En Montreal pude comprobar cómo *Neva* y *Diciembre* les *hablan* a seres provenientes de culturas aparentemente tan lejanas a la nuestra desde el lugar de la emoción: no volaba una mosca en el Teatro *Prospero* de esa ciudad cuando los tres actores, prescindiendo de todo despliegue escénico, generaban la magia de la representación teatral apelando solo a sus propios recursos corporales y gestuales, para contribuir a que la poderosa escritura de Calderón fluyera en el escenario.

En *Diciembre*, que estuvo en cartelera en agosto de 2009 en Santiago en el Teatro Mori de Bellavista, Calderón se ocupa de un problema ficticio, que sucede el año 2014: Chile está en guerra con el Perú; los mapuche han dejado el sur y se dirigen a la capital, para reconquistar la ciudad y el movimiento guerrillero Sendero Luminoso se ha unido a las Fuerzas Armadas del Perú. Dos hermanas mellizas (Trinidad y Paula) y un hermano (Jorge) celebran Navidad: él es soldado y ambas esperan un hijo. Sus embarazos están muy avanzados. Trinidad no quiere que su hermano regrese al frente, en tanto Paula considera que es un honor pelear por el país. Se contraponen ambas visiones, a su vez, a la de Jorge, quien ha encontrado en el Ejército su lugar en el mundo y lo único que ansía es regresar a la guerra. Intervienen, además, y muy brevemente, dos personajes femeninos: María, la novia de Jorge y la Tía Yuli, mujer del Tío León, de quien Trinidad espera ayuda para ocultar a Jorge en casas de seguridad, sacarlo del país y lograr que vuelva después por el sur. El Tío León aparece solo casi al final



Valentino Saldivar

Trinidad González, Jorge Becker y Paula Zúñiga en *Diciembre*, de Guillermo Calderón.

de la obra para manifestar su temor a que los padres de los niños que esperan sus sobrinas sean extraterrestres y para confesar por qué la ayuda que a él se le ha solicitado no podrá concretarse:

Tío León: Déjame hablar. Yo soy de otra época. Yo ya perdí una guerra. Yo nací en el siglo pasado. Todavía les tengo miedo a los autos negros. No quiero que me persigan. Siempre ganan. Había mujeres mucho más valientes que yo y las quemaron. Había niños con banderas. Yo no podría soportar que entraran a mi casa de nuevo. No podría soportar su olor a fiesta. Los gorilas ganaron. Los gorriones perdimos. Los terrícolas podemos ser terribles. No puedo hacerlo, Trinidad (57).

Bajo un manto realista, la acción se va entremezclando con escenas delirantes, en las que las visiones que cada uno de los hermanos tiene de los conceptos de patria y amor o traición a la patria, pertenencia a un territorio geográfico y emocional, consecuencia entre el pensar y el actuar, entre otras, se van presentando en una obra de singular intensidad, cuya textura permite echar un vistazo al entramado en el que se sustentan las negociaciones o transacciones que dan pie a estas visiones en pugna.

En respuesta a la pregunta de Jorge, quien quiere saber dónde están los hombres en esa atmósfera de destrucción y soledad, Trinidad es clara:

Trinidad: Ah. No. No hay... Están todos en la guerra. Y los pocos que vuelven llegan fallados.

Paula: Trini.

Jorge: ¿Como yo?

Trinidad: No. Llegan sin piernas y diciendo que cambiaron para siempre.

Jorge: Yo cambié para siempre.

Paula: La Trini tiene un amigo al que le sacaron un ojo.

Jorge: ¿No se lo tapa?

Paula: No. Tiene un hoyo.

Jorge: Todos tenemos un hoyo.

Trinidad: Sí. Claro.

Jorge: Claro.

Trinidad: Claro.

Jorge: (Tocándose el pecho.) Aquí.

Paula: Su amigo se arrancó del Ejército.

Jorge: Sí. Cuando pillamos a uno de esos que se arrancan del Ejército, le sacamos un ojo.

Paula: Bien hecho (15–16).

En *Diciembre*, el dispositivo lumínico (una lámpara con ampolletas de colores que cuelgan sobre la mesa en torno a la cual se reúne esta familia sin padres) dialoga con los parlamentos de cada uno de los personajes y permite asociaciones entre los colores y el mundo interior de cada uno de los hermanos. Subraya las contradicciones entre el pensar, el comportarse de un modo determinado y el actuar, visibles en cada uno de ellos, e invita a los espectadores a reflexionar acerca de las propias contradicciones y acerca del tipo de sociedad en que las mismas se perpetúan y transmiten de generación en generación.

En un artículo que escribí sobre la obra *Neva* el año 2007², me refería a una *estética de las lágrimas*, entendida ella como elemento concreto y metafórico a la vez de la poética de Calderón, estética que opera como subtexto de lo que se ve en el escenario: se muestran ahí los ejes en que se sustenta la práctica del oficio de la Actuación, junto al ámbito de las relaciones entre los actores y su propia historia personal como uno ligado indisolublemente a la Historia de su nación. La *estética de las lágrimas* evidencia la necesidad de una reflexión aún no concretada ni concluida sobre las razones y los efectos de nuestros dolores históricos recientes como nación.

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. Si en *Neva* ese pasado eran las primeras revueltas que luego desatarían la Revolución Rusa y en *Clase* se superpone el concepto de pasado que maneja un profesor desencantado del Chile de hoy con el de la única alumna que llega a clases, a disertar sobre Budismo, mientras sus compañeros marchan protestando en las calles para exigir reformas al sistema educacional, en *Diciembre*, el pasado opera como referencia encubierta a la Guerra del Pacífico y a la denominada Pacificación de la Araucanía, como hechos históricos insertos en ese nuevo conflicto bélico imaginado para 2014, con lo cual queda en evidencia que en la Historia las guerras irrumpen, se hacen o se fomentan solo para demostrarnos

2. Lagos, M. Soledad, "Neva: El río de la Historia", en: Revista Apuntes N° 129, Santiago de Chile 2007, p. 13-18.



Clase

de Guillermo Calderón, se estrenó en agosto de 2008, en el Centro Mori, Bellavista.

Compañía: Agrupación La Reina de Conchalí

Dirección: Guillermo Calderón

Actuación: Roberto Farías, Francisca Lewin

Diseño integral: Loreto Martínez

Producción: Andrea Pérez de Castro

a los seres humanos que el límite entre un estado de constante pesadilla, como es el estado propio de los conflictos bélicos y el de la tranquilidad de los tiempos de paz, es un límite frágil e, incluso, aparente, acerca del cual todos los ciudadanos de todos los países del mundo deberíamos tener una opinión clara y decidida que, además, tendría que traducirse en comportamientos acordes con esa opinión.

3. La compleja búsqueda del *topos* propio: el anhelo y la territorialidad

Esta celebración navideña es el pretexto para poner sobre la mesa la temática de las divergentes identidades de tres seres que, a pesar de sus diferencias, se reconocen en cierta tristeza o melancolía disfrazada de sobriedad que caracteriza a una antigua clase media chilena, hoy en extinción, que duda del lugar que le corresponde en una Historia donde para entender quién se es, al parecer hay que alejarse de lo que se cree conocer: mientras Jorge ha llegado a comprender que su lugar está con los soldados junto a los cuales se cree un profeta y cuyo olor extraña, a raíz de una guerra que lo ha obligado a salir de su casa y abandonar todo lo que le es conocido, Trinidad ha absorbido costumbres y tradiciones de países lejanos cada vez que ha emprendido un viaje. La guerra le ha enseñado a Jorge a descubrir y asumir su identidad sexual y se ha constituido en un *topos* añorado. Por su

parte, Paula continuamente parece echar de menos el pasado de un país que no existe y, en ese sentido, su ausencia de desplazamiento físico a otros lugares es la búsqueda del propio lugar o *topos* en un territorio tan desconocido como amado, que es el territorio del paisaje familiar de esta tríada de dos hermanas mellizas que actúan como madres del hermano menor y de unos tíos que introducen el componente de adultos incapacitados de comportarse como seres protectores, o bien porque se encuentran inmersos en sus propios problemas personales, como es el caso de la Tía Yuli y su añoranza por vivir su sexualidad en un entorno poco propenso a cobijar ese anhelo, o bien porque están conscientes de que confesar sus limitaciones es el único acto posible de sinceridad en un mundo que se ha vuelto despiadado, como es el caso del Tío León.

El gran tema de la territorialidad de cada uno de los personajes se traslada al plano de un conflicto bélico, en el que, por supuesto, uno de los principales elementos en disputa es la lucha por el territorio. Al decir territorialidad, pienso en pertenencia a un lugar físico, pero también a un ideario, a una cosmovisión, a un código de comportamientos compartidos. Los tres hermanos, cuyas relaciones familiares más cercanas son unos tíos disfuncionales y no unos padres visibles que podrían haberles servido de modelo o, al menos, de apoyo, sugieren la existencia de un país donde todos somos huérfanos de adultos y donde los adultos visibles

aún se comportan como seres que no han superado la pubertad: el Tío León es incapaz de decirle a Jorge que no lo puede ayudar y le manda el recado con Trinidad; la Tía Yuli, con unas copas de más en el cuerpo, se queja ante sus sobrinos de una relación de pareja sin deseo sexual. En los tres hermanos se alternan los roles de un hombre por momentos protector de sus hermanas y, por momentos, de un hombre que actúa como un hijo de unas mujeres que tratan al hermano como si fueran su madre o su padre, o bien para socializarlo hacia un patriotismo autoritario y patriarcal (es el caso de Paula), o bien para intentar salvarle la vida escondiéndolo (es el caso de Trinidad, quien actúa tratando de preservar una vida, como lo haría cualquier madre).

En este sentido, las interrelaciones personales reproducen los esquemas característicos de las cartografías emocionales de una nación que no favorece las relaciones entre adultos o entre pares, sino que propicia la perpetuación de un estado de inmadurez emocional, en el que, además, a los hombres se les permite ser niños hasta una edad muy avanzada y a las mujeres se las obliga, de modo inconsciente, a volverse adultas muy rápido. Volverse adultas significa asumir una condición de madres antes que de mujeres, por sobre todas las cosas³.

En *Diciembre*, el comportamiento de Trinidad, quien busca algo parecido al amor, ocasiona un juicio drástico en Paula, quien no puede entender a una mujer que se entrega por puro placer a desconocidos. Se afirma que Paula está dispuesta a denunciar a sus seres más queridos y cercanos por diferencias ideológicas que terminan siendo, en última instancia, desavenencias en el ámbito valórico, situadas en el campo de una moral muy *sui generis*, que es la que ella detenta como la única válida para todos. El discurso de la intolerancia en Paula presenta aristas de alta complejidad, por cuanto ser capaz de alta traición hacia los propios familiares por un ideal que se decreta como más alto que cualquier lazo filial o emocional, constituye la subversión de un código aparentemente inviolable, el de la sangre:

Paula: Esconde gente. De esos incas que se meten a nuestro Ejército.

Jorge: Sí. Los Arieles.

Paula: Sí. Ésos. ¿Cómo se llaman?

Jorge: Arieles.

Paula: ¿Y qué hacen?

Jorge: Se reclutan, se roban sus fusiles y se arrancan al sur.

Paula: Sí. Arieles. Arieles. Arieles. Y se acuesta con todos.

Jorge: ¿Todos? ¿Cuántos?

Paula: No sé. Como mil.

Jorge: ¿Mil?

Paula: Sí, mil. Y se ha pegado infecciones. Aquí.

Jorge: Bueno, quizás se enamora de todos.

Paula: ¿De mil?

Jorge: Sí.

Paula: No creo. Y vienen todos rasguñados.

Jorge: ¿Tú los viste?

Paula: Sí, con varios. Una vez iba por el centro y la vi en una esquina dándole besos a un tuerto.

Jorge: ¿Y cómo supiste que era tuerto?

Paula: Porque le faltaba un ojo.

Jorge: Claro.

Paula: Sí. Y cuando se despidieron ella le metió el dedo en el ojo (23–24).

4. Cuerpos-soporte: cuerpos que portan lo que no pueden soportar

La idea de territorialidades se puede aplicar asimismo a los cuerpos *ocupados* por vidas que se anuncian en los vientres de las hermanas mellizas de la obra, territorios que terminan siendo *ocupados* de un modo ficticio, ya que al final de *Diciembre* queda claro que los embarazos son un recurso teatral. En la última escena de la obra, Trinidad y Paula dejan salir los porotos que rellenan sus falsos vientres, a modo de regalo de Navidad para el hermano que se había alegrado con la perspectiva de tener sobrinos. Las expectativas de Jorge se ven frustradas, pero también las de Paula y Trinidad, pues es evidente que un hermano homosexual difícilmente les garantizará la posibilidad de convertirse en tías. Asimismo, que los falsos rellenos estén compuestos por porotos, alimento característico del mundo indígena, mundo que opera como amenaza para Paula y como territorio idealizado para Trinidad y que, en tiempos de guerra, constituyen la nutrición diaria o, al menos, frecuente de las tropas que defienden el territorio patrio, permite inferir un guiño irónico a un sustrato identitario reprimido o ne-

3. El tema está por lo demás ampliamente estudiado. La obra icónica para ello es: Montecino, Sonia, *Madres y huachos – Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio-CEDEM, 1991.

gado por una clase media empobrecida, que debe hacer milagros para hacer cundir su presupuesto mes a mes en una sociedad que se ha vuelto muy cara, como la del Chile actual. Las legumbres son un alimento mucho más barato que la carne, el pescado o el pollo y entregan las proteínas necesarias al organismo. El hecho de dejar caer los porotos del falso relleno al piso del escenario le adscribe un nivel performático al acto de las mellizas, que, a su vez, se inscribe en la idea de que es en el cuerpo donde quedan las huellas de la memoria colectiva⁴. En este caso puntual, además, se trata de una memoria colectiva genérica, de mujeres que no cargan nuevas vidas, sino solo falsas esperanzas.

Por otra parte, las celebraciones familiares, como la Navidad de esta obra, responden a rituales prefijados, en los cuales el lugar que ocupa cada uno de los miembros de la familia queda en evidencia durante la consumación misma de la celebración: una re-definición de las territorialidades siempre estará condicionada por juegos de dominación y poder o de sujeción a esa dominación y ese poder por parte de quienes participan en estos juegos. Las negociaciones o transacciones efectuadas para redefinir o revertir los territorios y las territorialidades de las complejas tramas afectivas propias del campo de las relaciones existentes entre los integrantes de una familia de hijos sin padres, que, por momentos en la obra, juegan a apropiarse de la voz de esos padres

4. Véanse los lúcidos trabajos de Diana Taylor para este ámbito, quien ha indagado en las conexiones entre trauma, *performance* y política desde una óptica de género. En tiempos de guerra, las mujeres embarazadas por violaciones constituyen la norma y, en ese aspecto, el falso relleno apela a un dolor genérico, inscrito en el cuerpo de las víctimas de la violencia.

muerdos y a perpetuar así un discurso heredado más que aprendido (en el sentido de experimentado) por sí mismos, presuponen renunciar a lo que, en primera instancia, se puede percibir como no susceptible de ser transado: el propio lugar en el mundo.

El *topos* propio termina constituyéndose en una búsqueda perpetua y debido a que, en épocas que despojan a los individuos de toda certeza, como lo son las épocas de guerra, su principal característica radica en la absoluta imposibilidad de encontrarlo, las territorialidades en juego trascienden los meros límites geográficos de un país. El territorio de una nación de huérfanos es el falso relleno teatral de madres que no pueden portar nuevas vidas, porque en sus cuerpos lo único que puede cargarse es el alimento que garantiza la supervivencia de quienes han nacido ya. Lo que está inscrito como memoria colectiva genérica en esos cuerpos femeninos que no dejarán hijos en un territorio a punto de desintegrarse es la función irrenunciable de servir como proveedores de alimento, aunque el mismo deba circunscribirse a la ficción teatral.

Es evidente que en este texto el poder es móvil, por cuanto rota o circula de personaje en personaje, pero también es evidente que cada uno de los hermanos lo define para sí mismo desde un lugar diferente: a la visión inclusiva de Trinidad se contraponen la excluyente de Paula y el único poder al que Jorge aspira es al del goce del equilibrio entre sus deseos más profundos y la concreción de los mismos, el cual, por paradójico que sea, solo se puede llevar a efecto en medio de la guerra, un escenario que subvierte casi todos los valores de los tiempos de paz. ■

Bibliografía

- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2000.
- Calderón, Guillermo. *Diciembre* (texto tipografiado e inédito, gentilmente proporcionado por su autor como material de consulta para este artículo en mayo de 2009).
- Costantino, Roselyn / Taylor, Diana. *Holy Terrors: Latin American Women Perform*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Lagos, M. Soledad. "Neva: El río de la Historia". En: *Revista Apuntes N° 129*, Santiago: Pontificia Universidad Católica, 2007.

- Lira, Elizabeth y Lovemann, Brian. *Las suaves cenizas del olvido – Vía chilena de la reconciliación 1814-1932*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 1999.
- Montecino, Sonia. *Madres y huachos – Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio-CEDEM, 1991.
- Sack, Robert David. *Human Territoriality: Its Theory And History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Taylor, Diana. "Fantasías masculinas: El teatro y los discursos autoritarios de la Guerra", en: *Teatro – Revista de Estudios Teatrales N° 2*, Madrid, 1992. 147-156.