

Guillermo Calderón: Tres motivos para una poética casi trágica*

Isabel Baboun Garib

Actriz titulada de la Pontificia Universidad Católica de Chile (2008).
Cursa un MFA in Creative Writing in Spanish en la Universidad de Nueva York (NYU), U.S.A.

*“La vida es solo una errabunda sombra;
un pobre actor que en su hora
se pavonea y angustia en escena, y después nadie lo escucha más.
Es un cuento que un idiota nos cuenta,
lleno de estruendo y furia, que nada significa”.*

Macbeth

A partir del término “tragedia” y su aproximación, se intentará aquí desprender ideas o cuestiones que son posibles de aplicar a la dramaturgia y puesta en escena de Guillermo Calderón. No se pretenderá, entonces, definir o precisar el concepto y sus implicancias filosóficas al estudio que presento, ni abarcar aspectos relacionados con el problema que la tragedia en sí misma encierra y del que otros se han ocupado.

Serán tres las instancias de análisis para este objetivo: la primera, la metodología empleada por el dramaturgo en su trabajo, y cómo entenderla ayudará a profundizar y generar los vínculos con su escritura y el análisis en curso; en segundo término, el personaje y su tratamiento discursivo, zona concreta donde se aloja y configura *lo trágico*, espacio posible para cada conflicto. Y por último, su trabajo de escritura, entendiendo la palabra como operación de discurso, como instancia de exceso y desborde en la acción, representación, ligamento eficaz en las cuestiones relacionadas al concepto en estudio. La teorización empleada aquí será única y a partir del

análisis que hizo Juan Claudio Burgos sobre el tema en cuestión: *Indagación sobre lo trágico*, del que tomaré algunos rasgos, instalando el concepto y su problema directamente en los puntos antes mencionados.

Con respecto a las obras en análisis, en *Neva* (2006) nos encontramos con un teatro de Rusia en 1905 y en plena revolución, donde tres actores, entre ellos Olga Knipper, viuda del fallecido Antón Chejov, ensayan y representan para sí mismos escenas de obras de la vida de su difunto esposo, al tiempo que Olga lamenta su decadencia como actriz. En *Clase* (2007), aparece el intento frustrado de un profesor por dictar su clase acerca de la tragedia, materia que termina enseñando a la única alumna presente en la sala, ansiosa por presentar a su vez la disertación acerca del Buda, mientras sus compañeros marchan en las calles por mejores condiciones de educación. Y *Diciembre* (2008) muestra cómo en la noche de Navidad del 2014 dos mellizas reciben a su hermano, soldado que ha estado en guerra contra Perú. Ambas entran en conflicto. Una quiere convencerlo para que abandone la batalla, y la otra lo alienta a seguir su lucha. Así, las frustraciones y planteamientos complejos, urgentes por resolverse en cada personaje, se perfilan como la posible tragedia en cada uno, lo que pretende aquí develarse.

* Este artículo es producto de la conversación sostenida con el dramaturgo Guillermo Calderón (2009) para su posterior estudio y aplicación en el análisis directo de las obras *Neva*, *Clase* y *Diciembre*.

El trabajo en teatro de Guillermo Calderón es un complemento de distintas disciplinas. Estudió actuación en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile, en la Escuela de teatro físico Dell'Arte en California, e hizo además un postgrado en el Actor's Studio. Profundizó en áreas aledañas como la estética cinematográfica, con estudios de cine en la City University of New York, instancia fundamental para la estética visual que ha venido implementando en cada trabajo. El *Cancerbero*, compañía de teatro de la que fue parte, se formó en el año 1994 con un grupo de actores también de la Universidad de Chile: Daniel Alcaíno, Andrés Céspedes y Paula Zúñiga. Para el segundo montaje se integraron Trinidad González y Paulo Meza. Según Calderón, "el objetivo del grupo era hacer el teatro que a nosotros nos interesaba. Había un énfasis en hacer un trabajo de calidad, pero esto no necesariamente elaboraba un discurso que lo unificara todo".

En la actualidad, elabora sus puestas en escena en conjunto con dos grupos de trabajo: Teatro en el Blanco,

integrado por Trinidad González, Jorge Becker y Paula Zúñiga, quienes han interpretado *Neva* y *Diciembre*; y por otro lado, la Agrupación La Reina de Conchalí, responsables de la puesta en escena de *Clase*, conformada por Francisca Lewin y Roberto Farías. Ambas compañías responden a similares planteamientos escénicos y metodológicos—a los que más adelante haré referencia—, y son esos planteamientos los que han instalado a Guillermo Calderón como punto de fuga imprescindible en la escena nacional, propuesta metodológica inagotable, dotada de una poética lúcida y concreta, que trasciende a lo que sería un acierto repentino o un azar pertinente.

Metodología para el actor, actor para el personaje

Pensar la tragedia como zona exclusiva y particular en las obras de este dramaturgo sería aquí absurdo, considerando que una ilimitada cantidad de obras artísticas, de cualquier orden, asumen aproximaciones o



Valentino Saldívar

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

se apropian en parte de lo que podríamos definir como trágico. Juan Claudio Burgos menciona al respecto: “todo material artístico, por tanto, puede contener elementos trágicos y plantear una resolución fausta” (55). Ahora bien, no se tratará, como he mencionado antes, de evidenciar la tragedia como elemento imprescindible, sino más bien como mecanismo que potencia, incluso al ubicarlo dentro de las obras en estudio, la construcción y articulaciones de sentido alrededor del trabajo de Guillermo Calderón. Esto casi podría operar como una re-definición del término, incorporando ciertas alusiones del mismo al trabajo del dramaturgo. Es por esta razón que para comenzar con este análisis se debe entender primero la metodología en Calderón, que es casi un pie forzado, pues ciertas directrices o preguntas en torno a la relación de lo trágico en sus trabajos, se desprenden del “cómo”, del procedimiento de escritura y de la puesta en escena.

La conversación sostenida con Calderón tuvo aquí un

propósito definido: evidenciar las formas de construcción del proceso escritural y escénico, más que intentar urdir de manera premeditada lo trágico en su poética:

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 budismo; y en Diciembre, las guerras, la idea de patria, cosas que parecen 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, pueden haber cosas que a ellos no les resuenan mucho,

Trinidad González y Jorge Becker en *Neva*.



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.

El ensayo parece convertirse en una actividad de prueba donde la materia prima o primera sustancia corresponden al actor, como un sí mismo indisoluble entre texto y escena. Es el actor quien instala preguntas, conflictos y oposiciones entre el primer paso o traspaso de la escritura, siendo el carácter y reacción del propio intérprete esencial para nuevas texturas y decisiones de estilo.

A su vez, aparecen intersecciones comunes, donde quizás nos enfrentamos no a tres obras, sino a las tres partes de una misma puesta en escena. Como se quiera determinar, Calderón alude a partir de su teatro a nuevas y otras posibles interpretaciones para su poética:

Hay una intención de crear una relación, un vínculo que opere casi a nivel inconsciente, porque no necesariamente todo el texto funciona así, concientemente. La idea es crear densidad narrativa, hacerlo entre las tres obras, relacionarlas a nivel de palabra, de texto. Con esto, se entiende finalmente que las obras no se construyen solas: lo hacen en contextos, en relaciones que van más allá de sí mismas.

Podemos advertir con esto cómo el texto, en cada trabajo, adquiere una memoria, una capacidad de recordarse a sí mismo. Podemos incluso identificar sin realizar un difícil rastreo, palabras y formas del decir en los personajes, acusando un metalenguaje que posibilita todavía más la relación de ellas entre sí. Algunas frases operan como injertos muy precisos, iluminando ciertas esquinas del texto, posibilitando la relación concreta entre un trabajo y otro. Para Calderón, sin embargo, el metalenguaje se convierte además en un escenario inevitable para el teatro inserto en un hoy, que en sí mismo adquiere cada vez nuevas características:

En el teatro contemporáneo es casi inevitable metalenguajear, hacer referencia al propio lenguaje de una forma autorreferente, irónica. No puedo plantearme tan ingenuamente frente al medio en el que estoy inmerso, tengo que referirme a él. Y hacerlo no es pensarlo como algo vanidoso, sino mas bien como una reflexión necesaria al propio trabajo. Ponerlo en crisis, enfrentarlo al escenario, cuestionarlo como un elemen-

to dentro de una totalidad y no como algo fundamental, que muchas veces ocurre donde la obra entera está definida por una relación conflictiva del lenguaje escénico, lo que puede ser interesante, pero que a mí no me parece tanto como para definir así una obra entera.

La metodología se convierte en parte de la propia poética de montaje. Funciona casi como creación paralela de lo que está sucediendo en la escena que se escribe, en los cuerpos que dan figura a los personajes que se narran en la hoja. Hacer referencia al propio teatro no es sino extender el problema de lo *contemporáneo* al detalle biográfico de los personajes que en escena viven los conflictos, entendiendo la autorreferencia del oficio como pregunta abierta al problema mismo de la condición humana.

Ha sido a partir de esta entrevista, en que se logran establecer los rieles principales los propios intereses del entrevistado como creador, que surgieron las partes que modelan este análisis: su escritura, procedimiento y vínculo de un lenguaje que interrelaciona representación y puesta en escena; y el actor, capaz de sostener y colocar la crisis del personaje desde los cuestionamientos que nacen durante el proceso de ensayo y montaje, producto de la dirección, creación casi conjunta. Ambas preocupaciones, escritura y actor (en tanto personaje), quedan colocados como lo importante por analizar, impulso para las relaciones que se atienden a continuación.

Lo trágico, casi un personaje

La configuración de lo trágico sujeto a los personajes, al cuerpo de estos como forma de diálogo entre el término en cuestión y las fuerzas fallidas o intenciones persistentes de comprenderse a sí mismos, transgrede incluso la ficción que representan. Así, en el trabajo de Guillermo Calderón aparece un esfuerzo, una necesidad extremadamente profunda por pensar la condición humana, y reconstituirla, reencarnarla, representarla.

Hay que plantear, sin embargo y enseguida, el problema de lo trágico para entender cómo este interviene de manera eficaz en la construcción de personajes dentro de la obra del autor. Según Pavis, "el conflicto trágico es aquel inevitable e insoluble (que surge) a causa de una

fatalidad que se encarniza sobre la existencia humana” (Burgos 54). Dicha fatalidad que *irrita y embrutece*, es en la obra de Calderón la que, por sobre todo (y lo veremos ya citado en su propio trabajo), recae en los propios personajes; en otras palabras, me refiero a que esa fatalidad casi espeluznante de la que habla Pavis, estalla como existencia en el cuerpo del sujeto-individuo incluso más que en la humanidad misma. Lo que para mí ocurre con cada una de estas obras es una fatalidad que arrastra al personaje a partir de su individualidad más intrínseca.

Esta fatalidad se desarrolla, además, en casi perfecta consonancia con el término “intimidación”, cercana a la que se figura desde la individualidad del sujeto que la percibe, siendo factor principal en el personaje, ser humano al fin y al cabo. Para entender mejor aún, lo siguiente, extraído del artículo de Juan Claudio Burgos, aparece para mí como cita pertinente:

Lo trágico es lo que te convierte en individuo frente a la masa, porque lo trágico tiene que ver con la intimidación. En la intimidación todos somos monstruos, y yo quiero trabajar con esos dos conceptos, el concepto de tragedia y el de monstruosidad, porque quiero devolverle al hombre lo que es propio del hombre, que no es solo su situación aparente en la sociedad sino aquello negativo que lo convierte en humano (De Francisco 131) (52).

Lo íntimo, ligado a lo interno e individual, aparece escenificado, trasladado a cada puesta en escena. Pensarlo desde aquí, intimidación ligada a la escenificación, permite un nuevo sentido, una relación que amplía todavía más el vínculo en relación con lo trágico: el despojo. El término resulta para mí perfecto, pues en la estética de cada obra aparece tangible. Calderón, en este sentido, dice en torno a *Diciembre*:

Escénicamente, se exponen los cables, el escenario está vacío, pelado, es un teatro, no hay intención de crear una ficción escénica, es todo burdo, es evidente que es una peluca, evidente que son guatas falsas, es todo una intención que va más allá de lo estrictamente verbal.

Si nos detenemos en *Neva*, por ejemplo, asistimos a la conservación de un escenario reducido, en el que participan solo tres actores casi invitándonos a subir a escena, dada la cercanía y naturalismo que generan,

convirtiendo el espacio escénico en una miniaturización, pieza de colección, parte de alguna esquina o rincón posible de encontrar en nuestra casa.

Ahora bien, estas relaciones de lo íntimo y lo individual, de la fatalidad común a causa de la propia existencia, determinan la reacción o revelación de los cuerpos ante esa imposición –fatalidad asumida casi como un rol consciente–, determinando la propia visión de mundo, incluso como defensa o anticuerpo ante el rol que se asume para interpretar. Así, lo siguiente sirve de acople para lo que he venido articulando hasta aquí:

Profesor: La tragedia...

Claro.

La tragedia, es una visión extrema de la experiencia humana.

Porque, claro.

Uno llega a clases y existe el tiempo (Calderón 2).

La mención del tiempo en la cita, de inmediato induce a pensar en la participación activa de este como mecanismo presente en las tres obras, como punto de conflicto en los personajes. *Neva*, primera en escribirse y representarse, lo aborda directamente desde la estética y problematización que el autor premedita con el acucioso estudio de Chejov, en tanto tiempo y ubicación histórica, además de intereses políticos y de argumentos inscritos como parte de la acción dramática misma. *Pero existe el tiempo*, dice el profesor, factor determinante en el conflicto mismo del personaje: “No, vamos a dejar tu disertación para el final de la clase, porque antes te voy a enseñar. Porque me extingo. Me extingo” (Calderón, 3). El extinguirse como idea de desaparición, en algún sentido aparece como falta o ausencia, por ejemplo, ya sea del resto del elenco en *Neva* para comenzar el ensayo o los alumnos en la sala de clases para que el profesor dicte su clase sobre la tragedia; o el soldado en *Diciembre*, indeciso en cuanto a volver o no a combatir en la guerra, haciendo casi abandono de esta.

Pero regresemos al tiempo, a Chejov, y a lo que Calderón añade al respecto:

Hay muchas formas de acceder a Chejov. Por ejemplo, en sus obras los personajes se detienen y conversan, lo cual podría traducirse como algo antiteatral; y por otro lado, está la acción de esperar, lo cual es conflictivo para el teatro, porque es una

no-acción. Así, la espera cumple una función política en el caso de Chejov: ¿por qué esperan los personajes? Lo hacen porque son pasivos, porque el proyecto que ellos tienen está decayendo con ellos también, que es el mundo de una Rusia que perdió el destino y todos los que estamos aquí vamos a desaparecer porque viene otra Rusia. Entonces el reconocimiento de que hay un mundo que se acaba deviene una espera que reconoce totalmente esa fatalidad. Y es en ella donde hay una suerte de autoconciencia política; lo digo porque esto se conecta directamente con Beckett y Esperando a Godot. Sin embargo, en esta obra es una espera mucho más existencialista y tiene que ver con una especie de angustia frente al pasado y también frente al futuro, con el drama de la postguerra mundial europea. Entonces, hay una intención evidentemente política, y otra que es antidramática, abriendo con esta la posibilidad de un drama de conciencia.

La falta o ausencia a la que antes hice mención, de las expectativas aquí referidas por Calderón, o el problema de un dios y su búsqueda, aparecen de distintas maneras en el trabajo del autor. En *Clase*, por ejemplo, la alumna asume al Buda como rol en su disertación, mostrando la necesidad de un maestro, de un camino. Esta búsqueda aparece en la tragedia como condición imprescindible: “La superación de la tragedia (condición trágica) ocurre con la presencia y la respuesta de Dios al hombre. En su ausencia se está en la tragedia (...). Dios es una ausencia siempre presente en la tragedia” (Burgos 59).

El absoluto de la ausencia, entonces, además de funcionar como un cuestionamiento que apunta al origen mismo del ser humano, se advierte también como

modelador de la exacerbación del mismo término, sin descanso posible. “Según Aristóteles, ocurre o deviene lo trágico cuando hay una falta. La falta intelectual de lo que es correcto, un fallo de la inteligencia humana en el embrollo en el que se encuentra nuestra vida” (Burgos 56). Con esto quiero decir que el término traslada el significado mismo, aludiendo al traspaso de un límite, a la exageración de algo nuevo; lo ausente que no aguanta ni resiste intermedios, se presenta como otra idea sobre lo trágico, donde:

El uso del término trágico (se vincula primero con lo solemne y lo desmedido en cuanto al uso del lenguaje. Más adelante lo trágico es adjetivo que da cuenta de lo terrible y espeluznante, de lo ampuloso y exagerado. En ambos casos, el término trágico siempre alude a algo que traspasa los límites de lo normal. (Burgos 54).

Esto último es, quizás, el germen principal para construir la relación de las tres puestas en escena: el término trágico como traspaso y desmesura de un límite, desborde y desmarque. Lo fatal es lo que arrastra a los personajes al conflicto, lo que les permite, como vimos, convertirse en individuos a partir de lo interno, de lo que



Roberto Farías en *Clase*, de Guillermo Calderón.

tiene que ver con la esencia propiamente de lo íntimo, del tiempo y su imposición, de la búsqueda de un dios que devuelva expectativas.

La reinstalación o restauración de la palabra como mecanismo que tensiona y distiende el tiempo en escena es, sin duda, operación adecuada del traspaso de lo normal a lo “anormal”, entendiéndose con esto cómo el uso del lenguaje llevado hasta el máximo de sus posibilidades –discursivas en los actores dada la extensión de monólogos, por ejemplo– expresan y modelan los cuerpos como un cuerpo adicional al de cada personaje.

Con la boca abierta

Lo siguiente pretende instalar la palabra, a partir de la escritura de Calderón, como posible desborde y exceso, último apunte en las ideas en torno a lo trágico. Ubicar el verbo y su relación con lo trágico permite articular aquí la desmesura o rebase (no olvidemos a Burgos y lo que articula: “lo trágico es adjetivo que da cuenta de lo terrible y espeluznante, de lo ampuloso y exagerado”) como punto quizás de encuentro para las tres obras:

*Profesor: El amor empieza por la boca.
Hay que comer.
Hay que besar.
Para amar hay que tener una boca maravillosa.
Por eso los que no tienen dientes aman desesperados.
Y hay que hablar, ojalá cantar.
Tienes que contar tu infancia.
Ojalá las historias tristes.
Y mostrar tus cicatrices (Calderón 19).*

En este sentido, podríamos construir la imagen de cómo la vida es la que se acaba –primero– en la boca, antes de haber comenzado en ella. Es la narración, el placer por el decir y el dolor al mismo tiempo por el contar la historia, por narrativizar la fatalidad, ser conscientes de que la ausencia es posible y se encarna, como lepra al cuerpo. Agotar la lengua, activar la saliva casi contra el tiempo, extendiendo, desplegando, multiplicando los segundos en espacios más largos, resistiendo la idea de un término. Hablar para representar. Y la repetición, como imposibilidad de ese fin, quizás porque no se puede

decir lo que realmente se intenta articular. Calderón, al respecto, ejemplifica el problema del verbo o su exceso, convirtiéndolo en una posibilidad estética a partir de la experiencia:

Hay intencionadamente un exceso en lo que se dice, porque hay cosas que se podrían decir en dos palabras y se dicen en cuatro. La idea es crear un apabullamiento mental. En Neva, en el monólogo final de Paula, donde ella habla y habla cada vez más rápido, son muchas palabras, pero la experiencia política desde mi punto de vista tiene un lado racional, obviamente donde uno piensa y organiza, donde el componente revolucionario es profundamente irracional, es una emoción. Lo que yo quise enfatizar en ese monólogo, es que la experiencia no fuera estrictamente racional, que uno en un momento dejara de percibir lo que ella dice como discurso lineal, y entrara en una actitud o posición emocional. Y esta situación, que es una especie de crisis en la que yo me quiebro y abro a una experiencia tal, que en vez de juzgarla melodramáticamente, aparece un drama de personalidad que casi se conecta con una irracionalidad surrealista que apela al contraste, de una obra que se plantea melodramática, pero también realista.

Siempre en relación directa con la palabra, se advierte en las tres obras cómo los actores narran una y otra vez pequeñísimas anécdotas. Una de ellas, por ejemplo en *Clase*, a causa del amor fallido por una alumna, o la historia del tipo tuerto de la calle en *Diciembre*, o los fragmentos de los momentos previos a la muerte de Antón Chejov, los cuales su esposa, Olga Knipper, pide que se representen. La acción de contar y contar una historia, o bien la repetición creciente de que otro interprete con el cuerpo la anécdota que se está narrando, configuran la constante de un ensayo o práctica actoral, como la necesidad no solo de narrar evidenciando con esto el exceso de texto, sino que también de ir traduciendo con el cuerpo la copia o imitación casi exacta de lo que se dice en medio del transcurrir dramático:

*Trinidad: Repite ese gesto.
Jorge: ¿Cuál?
Trinidad: Ese.
Paula: Igual.
Jorge: Oye, pero...
Trinidad: No, Jorge, no te muevas.
Paula: Impresionante. No muevas los ojos.
Jorge: Ya.
Trinidad: Hola papá.*



Valentino Saldivar

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

Paula: *Hola papá.*

Trinidad: *¿Cómo estás?* (Calderón 40).

Esta cita de *Diciembre* corresponde al momento en que Jorge consigue copiar o interpretar a su padre a través de gestos que para las hermanas resultan evidentes y casi exactos al modelo que imita. Entonces, los intentos de los personajes por representar, traer a escena un pasado o memoria a partir de la palabra que rompe con la ausencia o falta a la que ya me he referido antes, ¿podría instalar a la tragedia –o su idea– a través de lo hecho por Calderón, como la imposibilidad de representar, tomando en cuenta los casi infinitos intentos por traducir en representación lo que se dice, lo que se cuenta? Si pensamos en *Neva*, los actores intentan representar y restituir la muerte de Chejov, pero les resulta imposible establecer la representación como un continuo, siendo entonces la tragicidad –contención inmersa en la propia representación– la que opera interrumpiendo.

A esto cabe agregar la frustración de Olga Knipper en su exacerbado conflicto como actriz, cuestionándose a sí misma su capacidad o incapacidad como intérprete, al decir:

Tengo menos verdad que Rasputín. Y ahora tengo pánico. Ya sé lo que va a pasar. (...) van a llegar todas las mujeres sanpetersburguesas a verme. Y las otras actrices a verme. A verme caer, a ver caer a Olga Knipper. A verme desafinar y decir estas palabras hermosas sin alma (Calderón 1).

Aparece otro elemento, la caída, que no es sino la manifestación desde el verbo del desgarramiento de quien siente que ha fracasado, como derrota de la propia idea del héroe en el carácter del sí mismo, en este caso de los personajes que la padecen. Palabra como fracaso, caída en lo que para los personajes significa. “El sujeto que padece el devenir trágico, el que yerra y hace suya su culpa, debe poseer un carácter medio. A causa de esto y de su falta o caída, el personaje fracasa” (Burgos, 56), y explica luego que lo anterior es resultado de que el

personaje no ha estado a la altura de sus determinadas misiones. Si hurgueteamos un poco en *Clase*, también encontramos la desazón de quien padece la culpa de una falla en el propio carácter, de la derrota que abunda principalmente en los textos del profesor:

Profesor: Y si se equivocan por querer que se los trague el cachalote, es en parte por mi culpa.

Porque no les alcancé a enseñar de verdad.

Porque llegué tarde.

Porque no estuve aquí para enseñar como hoy te voy a enseñar a ti. (Calderón 5).

(...)

Fracasé.

Fracasé en todo.

Sobre todo en la guerra popular.

¿Sabes lo que se siente ganar una revolución? (Calderón 25).

Tal y como lo experimenta Olga Knipper, para el Profesor es su rol el que está dañado. Si la falla o caída en estos personajes configura la desavenencia de su propia tragedia, hablamos entonces de cierto heroísmo consciente, pero que ha sufrido algún tipo de malformación o desgarró al no cumplir con el modelo que cada personaje ha mantenido de sí mismo. Nuevamente cito a Burgos, quien se refiere a lo anterior: "Para abundar en lo trágico, es necesario hablar de la dignidad de la caída (...) quienes están a merced del sino trágico o *fatum* son los héroes, porque la idea de lo trágico se fragua en el mito" (56). Casi como el ideal de un hombre común en una cotidianidad que se enfrenta a sus propios idilios, lucha que cada uno busca vencer, guerra que tal vez no acaba con la derrota de un otro, sino con la de sí mismo.

El profesor, la actriz de renombre, el soldado que es parte de un grupo que lucha, no son héroes en sí mismos según concepciones antiguas o "trágicas"; son tal vez *casi* héroes, potenciales de un hoy que enrostra la negativa de ese deseo, de esa imagen por alcanzar.

Jorge: Pero no sé si pueda irme al sur. Ya no puedo cambiar de nuevo. Llegó un momento en que dije, este soy yo. Y me resigné. Soy un ex joven. Me siento profeta. Los soldados tienen sabor a caldo y aliento a comida casera. Aquí en Santiago echo de menos el desierto. Y la luz. Pero cuando vuelva al frente quiero morir leal a mi tropa defendiendo Santiago del ejército de Michimalonco. Porque a pesar de que mi ejército va a desaparecer yo voy a la gloria de la derrota. (...) Lo único que quiero es volver a dormir con mis soldados (Calderón 60).

Hemos visto entonces lo *casi* dentro de lo trágico como extremidad conforme a la cual se define la poética de Guillermo Calderón. Su escritura se nos presenta como objeto concreto de características acordes con ciertos aspectos que acotados al tema en cuestión, potencian el significado de su trabajo. La palabra, tratada desde su exceso, da cuenta del fracaso que padece cada personaje frente a la caída de ideales, del proyecto de una desgastada heroicidad. Hablar para representar, la acción imposible pero ininterrumpida de esta condición, la de la representación; lo "terrible y espeluznante, lo ampuloso y exagerado" como dice Burgos, dan cuenta de una estética apta para el encuentro del sujeto con su tragicidad.

Me quedo con apuntes que, si bien podrían ampliar las expectativas del presente escrito, desequilibrarían las ideas ya planteadas. Mejor dejar lo *casi* trágico como posibilidad abierta, sugerente e indeterminada, más que como una prueba concluyente, rígida.

La metodología, procedimiento de escritura y trabajo actoral, lo íntimo y ausente como parte en la construcción trágica de los personajes, y la palabra, que modifica al ser humano por completo en su más originaria sustancia, son los elementos que configuran aquí un "otro" personaje, posible caracterización alternativa, problema radical y absoluto que en ningún caso agota otras posibles lecturas, por el contrario agita el surgimiento a nuevas interpretaciones. ■

Bibliografía

Burgos, Juan Claudio. "Indagación sobre lo trágico". *Revista Apuntes* N° 129. Santiago: Pontificia Universidad Católica, 2007. 51-61.

Calderón, Guillermo: *Neva*. Santiago: inédito, 2006.

Clase. Santiago: inédito, 2007.

Diciembre. Santiago: inédito, 2008.

Conversación con el dramaturgo Guillermo Calderón, realizada en julio del año 2009. (Entrevista realizada por la autora).