

Actos de memoria: entrevista a Guillermo Calderón

Júlia Morena Costa¹

Guillermo Calderón (Santiago de Chile, 1971) es director y dramaturgo y se mantiene como uno de los nombres más prominentes en el teatro chileno actual. Es autor de obras como *Neva* (2007), *Clase* (2008), *Diciembre* (2009), *Villa + Discurso* (2011) y *Escuela* (2013), que ya se han presentado en festivales de más de treinta países y recibieron premios en Chile, Europa y EEUU. Guillermo Calderón cuenta con una particular y potente forma de revisitar y elaborar la historia reciente chilena y consolida una obra que discute la memoria política de su país y de su generación.

El dramaturgo, muy amablemente, se dispuso a conversar conmigo sobre sus obras, su generación, el contexto chileno actual, sus procesos de escritura y la relación entre el teatro y lo político. Aclaro que la entrevista se concedió en formato video, y funcionó más bien como un diálogo, por eso, se perciben muchas marcas de oralidad, mías y de Guillermo Calderón, lo que decidí por mantener en la transcripción.

Esta entrevista se realizó en el centro de Santiago de Chile, en Londres 38, un inmueble especialmente significativo, pues sirvió como prisión clandestina y centro de brutales torturas en la capital chilena durante los primeros años del período dictatorial de Augusto Pinochet. Actualmente es patrimonio histórico de Chile y funciona como un centro abierto al público que mantiene las memorias de las barbaries que ocurrieron allí. En enero de 2011, Londres 38 fue escogido por Guillermo Calderón para montar su obra *Villa+Discurso*, que discutía los espacios de memoria en la transición democrática.

¿Cómo se dio tu encuentro con la escritura? Más específicamente con la escritura dramática?

Yo siempre he querido escribir desde chico, pero no me atrevía, no me sentía un escritor de verdad y cuando leía literatura, en general, me intimidaba más de lo que me empujaba a escribir. Entonces me transformé en actor, después en director, pero cuando uno dirige obras naturalmente surge la necesidad de buscar, de encontrar textos interesantes o motivadores para dirigir, pero cuando no están hay que escribirlo, hay que inventarlo. Entonces me dije “quizás tengo que escribir.” Además, había una generación nueva de dramaturgos que eran menores que yo y que estaban escribiendo. Entonces, si los más chicos estaban haciendo, tenían la libertad para hacerlo, quizás era mi turno.

¹ Doctora en Literatura y Cultura UFBA. Profesora de lengua española y literaturas hispánicas del Instituto de Letras de Universidade Federal da Bahia (UFBA). Correo electrónico: juliamorenacosta@gmail.com

¿Te parece que la escritura dramática es más democrática que la escritura literaria?

Bueno, en mi caso yo escribo para actores específicos. Entonces escribo para la puesta en escena. Entonces siempre hay una conciencia de lo que escribo en papel no es definitivo. Además, hay un proceso de dirección que es cuando la obra se dirige. Y yo he escrito obras que todavía no las dirijo y siento que todavía están incompletas. Por lo tanto voy a esperar dirigirla para efectivamente decir “esta obra está lista”. Por lo tanto es un proceso que se podría llamar más democrático porque se nutre mucho de lo que hacen los actores y de la discusión, porque los actores son personas muy críticas que leen un texto desde un punto de vista muy intelectual pero también muy emocional porque ellos lo van a interpretar y ellos siempre ven cosas que a mí me cuesta ver. “esto no es natural”, “este es un personaje que no lo entiendo bien”, van diciendo cosas que van aportando y uno va reescribiendo y va dirigiendo. Así que en muchos sentidos es un proceso abierto y a la vez más difícil pero que se nutre del apoyo de mucha gente.

¿Y cómo funciona para ti escribir sobre otra cultura o escribir en otro lugar?, porque el teatro tiene mucho que ver con su contexto... (Guillermo Calderón estaba, en este momento, escribiendo una obra en Nueva York y había escrito la obra Kuss, en Alemania)

Sí, me gusta, es liberador. A veces cuando uno escribe mucho acerca del mismo tema y del mismo lugar, desde Chile, a veces es inevitable entrar en un callejón donde es difícil salir, así que he tomado la oportunidad de escribir para otros lugares como una oportunidad de abrir la forma que tengo que trabajar para ver si puedo descubrir otros ángulos desde el cual escribir.

¿Vas a escribir en español o en inglés?

Voy a escribir en español y en inglés. Ahora hace poco hice otra obra, que se llama *Kuss* o beso, en Alemania. Y la escribí en inglés y la tradujeron después al alemán y se hizo en alemán. Eso es otra cosa interesante también porque encontré que escribir en otro idioma es una experiencia liberadora porque no hay perfeccionismo posible, no es posible ser tan detallista como lo soy en mi propio idioma. Entonces el trabajo apunta hacia la idea más que hacia un énfasis en juegos de lenguaje, por ejemplo, que muchas veces ha definido lo que he hecho antes.

Tú ya has trabajado en la labor del teatro en muchos campos: Ya has sido actor, director de obras ajenas, y pasaste a escribir las obras, para el grupo con el cual trabajabas y para otros, incluso escribiste para grupos extranjeros. ¿Cómo percibes la diferencia entre todos estos espacios de actuación en el teatro?

Esto es interesante. Escribir es un espacio de mucha libertad. Pero dirigir es un espacio mucho más duro. Porque como director edito y tomo decisiones. Y son decisiones muchas veces dolorosas. Porque hay cosas buenas en el texto pero que simplemente en el escenario no funciona. Entonces es un proceso más doloroso que escribir. Enfrentarse con los actores es difícil porque muchas veces tienen una pregunta difícil que es “¿por qué?” y eso es complicado de transmitir porque la escritura es muy instintiva, espontánea, irracional, entonces no siempre traen respuestas claras. Entonces dar una respuesta insatisfactoria para un elenco de actores es muy decepcionante. Cuando el grupo es creativo se toma como un estímulo y una posibilidad llenar los vacíos del texto. Hay muchos escritores de ficción en general que simplemente se niegan a explicar su obra. Pero cuando soy director y soy autor dramaturgo, el ejercicio de dirigir la obra es explicar la obra una y otra vez. Y eso es un proceso muy difícil y traumático también.

Tus obras siempre traen el presente a partir de un punto político. ¿Es esa presencia una parte determinante de sus obras o son determinantes para la estructuración de tus obras? ¿Cómo funciona esta relación de creación de las obras con estas particularidades socio-políticas?

Lo político tiene que ver con la experiencia de crecer en dictadura. Siempre esta necesidad de pensar la dictadura, elaborarla, discutirla y encontrarse con otras personas que vivieran la misma experiencia. En Chile el dolor de la dictadura, el trauma se ha heredado a los hijos y a los nietos. Entonces sigue siendo un tema muy presente. El tema también es presente para mí, por lo tanto mi obra de teatro sigue explorando este tema. Y seguramente todo este trauma y toda esta historia seguirá siendo fuente de inspiración por mucho tiempo más. Una de las experiencias de crecer en dictadura es la experiencia del silencio. La experiencia de no decir lo que uno realmente piensa, sino que reprimirlo o transformarlo en un secreto. Entonces cuando yo me puse a escribir una de las ideas con la que yo trabajé fue con la idea que los personajes hacia el final de la obra dijeran lo que realmente piensan. Porque eso es justamente la experiencia que yo no había tenido y que finalmente quería tener por último en la ficción del teatro. Por lo tanto, eso me permitió hacer un juego simple con una idea de teatro que es que el teatro tiene un clímax, como toda historia, la obra tiene un momento en que la confrontación llega a un punto de intensidad que solo se puede resolver con un gran enfrentamiento y después de este enfrentamiento, esto se resuelve. Esa es la estructura natural histórica de narración de ficción. Pero mi idea era que la resolución no fuera una resolución del conflicto, sino que el conflicto no se resolviera, que la gran resolución del conflicto se transformara en el momento en que los personajes digan lo que realmente piensan. Este es un ejemplo simple de como yo puse el tema histórico-político personal como una especie de elemento que define el trabajo mismo de la escritura y la puesta en escena.

Todavía pensando en esta relación de lo político con el teatro y de este trauma de la dictadura incluso, ¿cómo funciona una obra políticamente comprometida con el

humor que también está presente en tus obras? ¿Cómo funciona para ti esta relación?

Me gusta jugar con el humor porque siento que uno de los valores de la experiencia teatral es el placer. Lo que tiene que ver con la experiencia emocional completa. Y el humor es parte de eso también y me gusta. Pero el humor es diferente cuando las personas se ríen separadas a cuando se ríen en colectivo. Cuando hay una sala llena con cien personas y cien personas se ríen al mismo tiempo, el humor sobrepasa su función personal íntima y se transforma en una especie de manifestación colectiva pública, principalmente si tiene que ver con una comprensión colectiva de un contenido, por ejemplo político, de la obra. Eso suena como una gran aspiración. Pero en la hora y media que dura la obra de teatro, hay un momento colectivo, y es un momento que me encanta porque rompe con la atomización que nos impone la vida de trabajar separado por la sobrevivencia propia, y crea un espacio de colectividad política de la risa que va en contra lo que nos impone este mundo en que vivimos. Por eso me gusta. Pero eso cuando la risa entra en conflicto con el contenido de la obra. Por ejemplo, hoy estamos aquí en Londres 38, que fue un centro de tortura. Y nosotros acá hicimos la obra *Villa+-Discurso*. En la obra *Villa* hay tres mujeres que discuten qué hacer con la Villa Grimaldi. Y cuando discuten hay todo un momento absurdo, un momento de conflicto que puede dar risa también. Y está puesto intencionalmente para provocar la risa. Pero reírse aquí en Londres 38 es difícil porque es un lugar que tiene una historia y es difícil reírse aquí en el contexto de una obra de teatro. Por lo tanto el humor está puesto justamente para crear esa contradicción, para plantear el problema de si es posible o no reírse en un lugar como Londres 38. Porque justamente la obra *Villa* discute el problema de la Villa Grimaldi y uno de los problemas que hay ahí, según la obra, es que hay flores y es un lugar lindo. Y eso crea obviamente una fricción con la historia de la Villa Grimaldi y esa fricción entre belleza, optimismo o la idea de triunfo sobre la muerte obviamente que entra en contradicción con la historia. Entonces en este caso de la obra *Villa*, la risa está hecha para crear fricción con el tema de la obra.

Volviendo en eso que me hablabas del teatro como un espacio de colectividad: me parece que el teatro tiene un papel especial en relación a las demás artes como un espacio colectivo y social...

El teatro junta gente con actores y actrices en vivo. Yo por lo menos voy al teatro y ese es el único momento en que estoy junto con otra gente. Porque cuando voy en metro estoy separado de la gente. No los miro, no me miran, escucho música, la gente habla por teléfono. La experiencia de la calle es una experiencia colectiva sin serlo. Pero cuando estoy en el teatro, hay una obligación de crear un colectivo. Hay que seguir ciertas reglas de silencio, de respeto, de proximidad, de crear un silencio por mucho rato junto, como una especie de un espacio de meditación, un espacio cultural extraño. Y no el cine, porque en el cine se apaga la luz y uno está más en una situación de silencio con uno mismo, como una especie de posición onírica. Pero el teatro tiene otra idea. Es una

idea colectiva, un lugar donde se necesita una reacción, mi cara, mi presencia para que el teatro exista. Por lo tanto sí el teatro crea comunidad. Y este espacio es un espacio que tiene que cuidar porque ya no quedan muchos espacios así en nuestra cultura.

El teatro sería como una resistencia a la cultura individualizante...

Por supuesto. Me gusta como lo dices tú. Sobre todo en el sistema que vivimos hoy en Chile, que es un sistema que es lo contrario de lo colectivo. Es una cultura que nos obliga a trabajar para nosotros, a sobrevivir y a prosperar por la conveniencia personal exclusivamente y se abandona en el proyecto colectivo. El teatro es prácticamente el único espacio que queda para resistir a esa cultura. Ahora, no es el único, hay otros espacios, por ejemplo la marcha. Las marchas de los estudiantes por ejemplo. Pero cuando yo marchó voy expresando, pero la experiencia en el teatro es más como un pensar y sentir junto en grupo, entonces es distinto.

Estás viajando mucho y presentando en varios territorios, teniendo respuestas de tus textos en otras partes, académicamente y de público, y estás viviendo experiencias en otros lugares y sigues escribiendo sobre Chile. ¿Cómo este diálogo con otros lugares y otras culturas influyen en tu obra?

Esto es interesante. Cuando yo presento las obras de Chile en otras partes la gente se acerca porque el teatro es una forma muy buena de entender otro país otra cultura. Entonces la gente se acerca no solo a la obra pero también para conocer Chile y lo que se está pensando allá. Pero el público es el mismo en todo el mundo. Pero me doy cuenta que la gente que va al teatro es la misma gente en Chile que en EEUU y que en Europa y en Brasil etc. por lo tanto se transforma un poco en una especie de producir siempre lo mismo para la misma gente. Así que es necesario forzarse un poco para salir de eso, para salir del encierro, de hablar siempre de las mismas cosas con la misma gente.

Y buscar otras colectividades...

Exactamente

Y en relación a eso que me hablaste un poco ya sobre como funcionó para ti crecer, nacer prácticamente en dictadura. Tú naciste aún con Allende, pero cuando estabas un poquito más grande estabas en dictadura hasta tus dieciocho, veinte años. Entonces me gustaría que me hablaras un poquito sobre cómo fue esta experiencia de vivir por toda tu juventud en dictadura, de crecer en eso. ¿Y cómo se da tu relación

con tu propia historia y la de tu generación y con las generaciones más jóvenes también?

Es interesante porque uno crece en un mundo que es terrible pero es el único mundo que uno conoce. Entonces es un mundo espantoso pero a la vez uno es adolescente, uno es joven, y quiere vivir la vida con libertad, con felicidad. Y uno lo hace como lo puede. La generación anterior te habla de la democracia que fue y desde la dictadura ese pasado se ve muy lindo y no hay otro referente. Entonces cuando la dictadura termina viene una decepción muy grande porque obviamente lo que viene como transición a la democracia no se parece a la democracia que uno se imaginó a partir de lo que le contaron a uno que la democracia era. Además la dictadura no se termina cuando llega la democracia, sino que la dictadura se perpetúa por años, por décadas, hasta ahora. Por lo tanto, el fin de la dictadura es un gran anticlímax, es una gran decepción, una gran tristeza. Y eso es muy apabullante o demoledor, porque la nueva democracia no es una explosión de libertad y alegría sino más bien una especie de implosión de tristeza y decepción. Y una de las cosas importantes es que el colectivo que se había creado en contra la dictadura se dispersa, se atomiza y pierde todo sentido de posibilidad de generación, de colectividad. Entonces, cuando yo me pongo a escribir teatro más adelante, una de mis ideas es de poder encontrarme con esta generación o con la persona que era yo como era antes. Y creo que hasta cierto punto lo logro, porque logro encontrar con la persona que yo era pero también me encuentro con la generación más chica, la que viene después. Porque la generación más chicas también vive las cosas de la dictadura desde otro lugar y ellos quieren también un vínculo con la línea histórica de la dictadura. Cuando un estudiante hoy marcha por mejorar la educación este estudiante sabe que el origen de los problemas viene de las reformas que se hicieran durante la dictadura. Por lo tanto, existe una conexión práctica no solo emocional con el tema. Yo veo en la generación joven una gran preocupación por el tema de la dictadura. Siento que a veces cuando esas personas más jóvenes van a ver mi obra me siento un poco en el privilegio de que puedo servir humildemente de puente. Porque el arte sirve mucho de puente porque el vínculo emocional es el más importante, que está la familia de la tradición oral y el teatro permite una tradición oral más abierta, más colectiva.

Y cuando escribes una obra, de alguna manera piensas en una propuesta más generacional de esta obra, de hablar con tu propia generacional o en estas últimas de hablar con una generación más joven, como cuando escribiste Clase...

Cuando escribí *Clase*, era muy generacional en verdad. Porque en *Clase* hay un profesor y una alumna. Y lo que él hace es una clase a la alumna porque todo el resto del curso está allá fuera en una marcha. Y esta obra está hecha en respuesta a la Revolución Pingüina² de años atrás, no del último movimiento estudiantil. Estamos hablando del

² La Revolución Pingüina o Revolución de los pingüinos corresponde a una movilización estudiantil responsable por una serie manifestaciones y marchas en Chile en el 2006. Su nombre se debe al tradicional uniforme de los estudiantes

2006. El profesor no entiende a esta generación pingüina que está haciendo estas marchas, porque él siente que ellos no están peleando la verdadera lucha contra el sistema que él dio cuando él era pingüino a fines de los '80. Entonces es una contradicción entre generaciones. Y este es el origen de su frustración y de su necesidad de hablar por una hora sin parar. Así que sí, es muy importante la idea de generación. Y obviamente también cuando escribí la obra *Escuela*, que es la obra que escribí en el contexto de los 40 años del golpe. Cuando me levanté la idea de escribir acerca de los 40 años del golpe no quise apuntar al origen del golpe en el '73 sino que quise irme al '87, '88 que es el fin de la dictadura. No sólo porque encontraba que era más interesante este momento sino que porque además era algo de lo que yo podía hablar y me parecía que era un discurso que no estaba muy presente en la historia colectiva de la dictadura. Por lo tanto este es otro ejemplo en que la idea generacional jugó un rol importante en la elaboración de la idea de escritura de la obra.

Incluso porque tu generación no siempre es la más mencionada cuando estamos hablando de la dictadura. Generalmente se trata de la generación que tenía 20 años cuando comenzó la dictadura, no la que contaba los 20 años cuando se terminó la dictadura.

Exacto. Y ninguna generación quiere ser borrada de la historia. Por ejemplo, hay personas que crecieron en los años '90. Y en esta época hubo muy poca actividad política. Y la que hubo fue muy discreta. Toda esta gente que creció en esta época yo creo que se siente muy incompleta porque no tuvieron su oportunidad de ejercer su fuerza política, como sí lo tuvieron los estudiantes del 2006 o los estudiantes de ahora. Aunque sea una lucha llena de decepciones y de frustraciones. Entonces esa gente de los años '90, de esta década como media maldita en la historia, debería producir algo y a completarse y en abrirse en el futuro. Yo estoy impaciente por ver que teatro, que literatura, qué va a salir de esa época.

En relación a tu contexto actual, político, social, cómo te parece que está Chile en este momento. A partir de tu experiencia y de la experiencia de tu generación, ¿cómo evaluarías este momento en Chile?

Es interesante, es un momento especial. Es un momento distinto, todo el mundo lo dice. Pero hay una mezcla interesante entre fatalismo y optimismo. Hay optimismo porque hay movimientos sociales y fuerzas políticas que parece que están alineadas para hacer cambios importantes, pero también parece que nada va a cambiar porque nada nunca cambia. Es como nos enseña la historia reciente del país. Por lo tanto esta contradicción es aterradora pero también es motivante porque me obliga a mantener los ojos abiertos y ver lo que está pasando. Yo creo que estoy con un pie un poco inclinado hacia el lado del fatalismo, pero no quiero aceptar simplemente que todo el esfuerzo que se haya hecho por años se vaya a disolver nuevamente.