

Las zonas grises del habla política: desmontajes sobre *Discurso* de Guillermo Calderón¹

Mauricio Barría Jara

Cuando uno va a la escuela aprende a perdonar todo.
La violencia y la brutalidad.
Y esa es la escuela de la vida.
O por lo menos la escuela de mi vida.
Aprender a someterse. (Calderón 101)

De entre las formas de expresión política, sin duda, la marcha, la barricada y el discurso son las que comportan la más fuerte impronta teatral. Y de estas, quizás sea el discurso la que lleva la mayor carga dramática. Bastaría con recordar algunos famosos discursos como el que pronunciase Salvador Allende poco antes de que los militares bombardearan La Moneda o el recordado discurso de Martin Luther King en 1963 conocido como “Tengo un sueño”. No es extraño que el discurso sea un recurso habitual en muchos textos teatrales, particularmente en aquellos en que se tematizan la política y la cuestión del poder, como la inolvidable oración fúnebre de Marco Antonio ante el cadáver de Julio César en la obra homónima de Shakespeare. Es este, precisamente, el punto de partida de un breve texto del dramaturgo chileno Guillermo Calderón que lleva por título *Discurso* del que hablaré a continuación.

El lugar de *Discurso* en la obra de Calderón

Discurso —estrenada en 2011 junto a otro texto llamado *Villa*, por lo que suelen ser conocidos como *Villa+Discurso*— representa un giro en la poética que venía desarrollando hasta ese momento Guillermo Calderón. Sus trabajos anteriores constituyen una suerte de trilogía —*Neva* (2006), *Clase* (2008) y *Diciembre* (2009)— y se sostienen sobre una construcción dramática de corte más convencional, con personajes definidos y mundos ficcionales cerrados. Lo

notable de estos primeros trabajos se encuentra en la elaboración de diálogos muy fluidos, con una fuerte carga apelativa hacia el público. Todos ellos, además, proponen una lectura del Chile actual, pero a partir del anacronismo (Rojo 122), aludiendo al despertar social que experimentaba nuestro país en ese momento. La excepción, claro está, fue *Clase*, que aludía directamente al movimiento estudiantil. Sin embargo, la atmósfera algo apocalíptica de la trama colocaba la situación en una especie de futuro posible que la liberaba de una remisión obvia a la contingencia. Como bien ha observado Sara Rojo, hay en la poética de Calderón una tensión permanente entre realidad y ficción, que ella denomina “presencia” (114) y que activaría un sentido crítico, cercano a los objetivos del teatro de Brecht. Efectivamente, Calderón es, en gran medida, deudor de esta tradición, lo que se evidencia especialmente en su técnica de elaboración de diálogos en los que los personajes parecen estar en una permanente argumentación, dando razón de sus posiciones y convirtiendo, incluso, las descripciones de sus estados íntimos en premisas de esa argumentación. La fuerza apelativa de estos textos radica en que nosotros los espectadores de alguna manera también estamos involucrados en la trama o como testigos o como cómplices. Este rasgo se amplifica en sus montajes siguientes, en los que la presencia del espectador se activa formidablemente, lo que coincide con una decidida ruptura de la ficción, hasta bordear el límite de un teatro documental, como sucede en el caso de *Villa* (2011) y ya más decididamente, en *Escuela* (2014) y *Mateluna* (2017).

Desde un punto de vista textual, *Discurso* es un monólogo. Hay una indicación sobre el personaje, en la que se evita dar el nombre propio, pero el lector fácilmente puede inferir que se trata de Michel Bachelet. No hay separación de escenas ni episodios. Lo que sí precisa es que debe ser interpretado por tres actrices. El texto invita, entonces, a romper su carácter monologal e imaginarlo como una polifonía inespecífica de voces, que podrían construir la puesta en función de cánones, contrapuntos, síncope y otros recursos musicales. El recurso polifónico es habitual en el teatro de hoy para referirse a la fragmentación del sujeto en una época en que ya no podemos concebirnos como seres unitarios y estables. Esa fue también la opción del propio Calderón en su montaje, donde despliega el texto en tres voces femeninas que convergen como las voces disociadas de un sujeto fracturado por la historia.² Sin embargo, la sugerencia de esta rotura esquizoide se encuentra explícita en las primeras páginas del propio texto, cuando el personaje declara estar habitado por un otro, que habla por ella aprovechándose de su cuerpo (74). En la puesta en escena, el recurso polifónico permitió, también, trabajar la

contradicción, como voces que habitan simultáneamente en un personaje que se encuentra realmente disperso en tres cuerpos. Por tanto, no son niveles de una misma corriente de la conciencia, que aludirían a un proceso de degradación. Por el contrario, la disociación es el estado natural o permanente del personaje; ella son tres, o más. El personaje es su propia paradoja, y esta no es simplemente la de un doble monstruoso, sino la de una multiplicidad de identidades conviviendo en el presente de la escena, metáfora elocuente de nuestras propias paradojas políticas.

Como ya lo anunciábamos al inicio, la situación que propone la obra es la de un posible último discurso de Bachelet como presidenta, justo antes de dejar el poder. Hay por ello un tono testamental, el deseo de legar una impresión, saliendo al paso de todas las críticas que se le hicieron durante y posterior a su gobierno. Este gesto se agrava cuando el personaje decide dejar el discurso oficial y opta por una suerte de elocución improvisada. Entonces nosotros mudamos de espectadores a invitados especiales que han venido a escuchar un discurso único de despedida, y nos convertimos en testigos de una confesión; pasamos de ser auditores a cómplices. ¿Y qué hay que confesar? ¿Por qué la primera presidenta de Chile escoge dirigirse a este selecto grupo de invitados, sus cuasi amigos, en formato de confesión? ¿Qué culpas hay que expurgar? Por su contigüidad con *Villa*, esta breve pieza ha tendido a ser leída como un ejercicio de memoria y como una continuación natural del potente argumento de *Villa*, en la medida que efectivamente Bachelet estuvo detenida en Villa Grimaldi, que es el referente de esta última. En este caso, sería una memoria revisitada por el presente inmediato de la exmandataria, quien, dejando su rol oficial, compartiría con nosotros lo nunca declarado: el lado B de su mandato, lo que algunos describen como la exposición del lado humano del poder, la esfera privada del gobernante (Piña, 181-82). Hay en la mirada de Piña un sesgo redentorista, que supondría entender la política como un ámbito de alienación del sujeto, de inautenticidad, y por lo tanto, la identidad genuina del individuo se encontraría fuera de ella cuando ha dejado el poder, cuando se aleja de él. Representa esta posición, a mi modo de ver, un enfoque moralista de la política y una idea naturalista del texto.

Lejos de este sesgo, desde el primer momento el montaje nos sorprende y descoloca con lo que se percibe como una ironía o incluso una parodia del personaje. A veces, no sabemos si Calderón desea hacer un panegírico que expone el injusto trato del que ha sido víctima Bachelet, o si desea simplemente “funarla”, jugando a poner en duda la realidad de su tortura en Villa Grimaldi. Es en esa ambigüedad donde reside la potencia de la obra, la que

todavía hoy, cuando se revisa desde la lejanía de un registro en Youtube, sigue pareciendo un texto y un montaje ejemplar. Pero, ¿de qué?

La constitución del mito

En marzo del 2006 asume la primera mujer presidenta de la historia de Chile, y una de las pocas en el mundo occidental. La expectativa que se armó en torno a su figura, sin embargo, inicia años antes, cuando, como Ministra de Salud y luego Ministra de Defensa del gobierno de Ricardo Lagos, Bachelet ganó una insospechada popularidad. Poco a poco la fueron perfilando como la candidata indiscutible que podría suceder a Lagos y transformarse así en la primera presidenta de la postransición y del Bicentenario. Conforme a su condición de género, se confiaba que con ella se revertirían determinadas prácticas naturalizadas del poder, asociadas a una óptica patriarcal, especialmente la relación entre autoridad y autoritarismo tan cara a nuestro régimen presidencialista. Por otro lado, se fundaban en ella las esperanzas de que se convirtiera en el auténtico primer gobierno de izquierda desde que fuera depuesto Salvador Allende.

Durante los primeros meses de gobierno, el apoyo a Bachelet se acrecentó. Durante los dos siguientes años, sufrió una importante merma, pero esta comienza a remontar en un continuo ascenso desde octubre del 2008, llegando al final de su período con un apoyo inaudito e histórico mundialmente: 74% de aprobación. En efecto, Bachelet impuso un modo más distendido de mando, impuso la sonrisa en la cara del soberano y la cercanía de trato, logró mantener durante sus cuatro años de presidenta un alto nivel de credibilidad, a pesar de la crítica a su gestión y a los partidos que la apoyaban. De hecho, el respaldo a su persona fue inversamente proporcional a la pérdida de credibilidad que comenzaba a afectar el sistema político en su globalidad. Este talante “relajado” y simpático, este carisma, contrastaba con la carga de su propia historia personal y con las expectativas que giraban en torno a ella: como mujer, socialista, víctima directa de la violencia política de Pinochet, hija de un general torturado y asesinado, exiliada en la ex República Democrática Alemana,³ mujer profesional y clase media. De alguna manera, Bachelet encarnaba los discursos en deuda que dejó la transición clausurada por Lagos. En ella se depositaron las promesas de cambio en el ámbito de Derechos Humanos y justicia social, en el campo de la salud y la educación. Su gobierno sería el gobierno de los que habían quedado al margen del desarrollo. Fue así que se fue construyendo, de forma premeditada u oportunista, una imagen de Bachelet con una fuerte connotación redentora, la

que prontamente fue asimilada a la figura de una madre.⁴ Entre Virgen María y madre adoptiva,⁵ la imagen de Bachelet resistió el embate de la realidad (una crisis económica mundial, el Transantiago,⁶ una revuelta estudiantil, un terremoto y un tsunami) y salió bien parada.

La asociación de la Soberana con la imagen de una madre puede leerse como una teatralidad gestada por el poder para asegurar su adhesión. El poder político es indisoluble de formas de teatralidad que le garantizan su reproducción en el tiempo (Balandier). En este sentido, el poder y el teatro están íntimamente imbricados, y no sólo en términos de una metáfora poética. En efecto, la fuerza del poder radicaría en su capacidad de ponerse en escena, de hacer visible bajo la estrategia de una representación (una performance) la legitimidad de su ejercicio. Entre los dispositivos teatrales que Balandier identifica, el mito del héroe tiene un lugar central, pues “La autoridad que engendra es más espectacular todavía que la teatralidad rutinaria y sin sobresaltos. El héroe no es en principio apreciado por ser ‘el más capaz’, ni [...], por ser quien asume la carga soberana. Es por su fuerza dramática por lo que el héroe es reconocido” (19).

La fuerza dramática que caracteriza al héroe es definida por Cassirer en su clásico *El mito del Estado* como fuerza moral: “es la rara y feliz unión de todas las fuerzas creadoras y constructivas del hombre. Y entre todas estas fuerzas, la fuerza moral es la que obtiene el rango supremo y ejecuta el papel preponderante” (258). Este fondo o reserva moral que constituye la imagen del caudillo no desaparece en la época de lo *post*, más bien se transforma. Según Balandier, los poderes actuales no han eliminado la investidura mítica, pero han cambiado sus valores de uso. Si en otros tiempos era la valentía, el arrojo o la consecuencia los valores que realizaban la figura de poder, hoy parece ser la competencia, la habilidad de solucionar y administrar los problemas. Lo que ha ocurrido, como lo indica el sociólogo, es el tránsito “entre un arte político más bien teatral, que se ajusta mejor al tipo de poder ilustrado por el héroe, y un arte político que se constituye a partir del cine y la televisión, es decir, hacia un modo de representación organizado a la manera del *star system*” (119). Lo que importa hoy es precisamente la cercanía del soberano que comparte el mundo banal de sus votantes, que no siente vergüenza ni distancia de este mundo, y que está dispuesto, no solo a participar, sino a contribuir en su perpetuación: “[E]l poder ya no se halla asociado a una figura lejana, perfilada por el mito inicial, lo imaginario colectivo y la tradición, sino por una elaboración que otorga a los responsables presencia y celebridad, haciendo de ellos personajes capaces de atraer hacia sí la más

amplia adhesión” (Balandier 119-20). Pero al mismo tiempo es un pragmático capaz de administrar y resolver sin dilación. El héroe pierde aura, pero gana en efectividad material. En este sentido, el mito de la primera presidenta se elaboró social y premeditadamente “como un oportunista que se aprovecha de mi cuerpo” (Calderón 1), bajo el signo de la maternidad. Es una forma de entender eso que algunos analistas políticos llamaron el “enamoramiento” por la figura de Bachelet, o de entender cómo un país con un índice tan alto de femicidios haya votado por una mujer como presidenta. Tal vez porque una madre no es una mujer. Tal vez porque el mito de la maternidad resultaba ser el mejor fármaco para una política de la consolación del trauma, que permitiría quitarle inquietud a las zonas grises de nuestra historia reciente.

Lo que sostengo entonces, es que la obra de Calderón busca desmontar la articulación del mito o relato mediático y de esta forma devela el funcionamiento del propio aparato político, es decir, de la manera en que la política actual genera la construcción simbólica del poder como espectáculo. Esto lo hace Calderón apropiándose del aparato del discurso político mismo, lo que le permite dismantelar el fetiche mediático y toda la red de juegos de deseo que lo sostienen.

Discurso político y aparato

Cabe preguntarse entonces, ¿en qué sentido un discurso político sería un aparato? Podríamos decir que el poder del discurso reside en su capacidad persuasiva, es decir, que por medio de argumentos logra construir una realidad posible tan palpable a los ojos de los otros que esta se aparece con plena evidencia, e incluso, anterior al discurso mismo. Lo que se juega en el discurso no es la verdad, ni la mera descripción de una situación de la realidad, sino la capacidad de producir esa realidad. El discurso es también una acción y, cuando este se pone en escena, constituye el espacio público e incluso la idea misma de lo político de acuerdo a la tesis de Arendt.⁷

Pero este vínculo entre acción y discurso o discurso como acción se clarifica cuando volvemos sobre lo que Austin denomina en términos amplios enunciados performativos.⁸ Un discurso político, bajo el foco de lo performativo, no busca solo formular un significado o ser el transporte de una idea (lo que sería su función locutiva). Lo que persigue ante todo es la transformación de una realidad posible en un hecho determinado (ilocución), cosa que se realiza en el mismo acto de la enunciación, o la producción de un efecto de realidad en un otro que se constata en una modificación de la conducta del interlocutor (perlocución). De esto se sigue que, un “discurso político” no es reducible a

una mera categoría de la lingüística o un subgénero de ella, reconocible por su particular articulación retórica. Cuando pensamos el discurso político como práctica performativa, por una parte, intensificamos la presencia de los cuerpos enunciantes, y por otra, acentuamos el carácter de cosa del discurso, o más precisamente, de *aparato*, en el sentido que Deotte lo define, es decir, una mediación material y técnica que determina nuestra manera de registrar (o percibir) la realidad (81). Entonces, un discurso político funda realidad desde la palabra, pero no porque las palabras sustituyan algo en un sentido poético, sino porque configuran los marcos de la percepción de ese algo. El discurso político como aparato induce modos de ver, de escuchar, de sentir y de ser afectados. El discurso político es, ante todo, un modo de producción de sensibilidad, y en ello radica su poder: no en ser medio para un convencimiento (persuasión), sino una maquinaria operante de afectos que producen su propia evidencia. El discurso político es por ello un *aparato performativo* que cuenta con el cuerpo (y no solo con las palabras) como su lugar de ocurrencia. En tanto, está tensionado por un doble movimiento; es al mismo tiempo un recurso crítico y la descripción más palpable del funcionamiento real de la política.⁹ Y es ese doblez el que se percibe en la presente obra cuando se escoge, como forma dramática, parodiar un “discurso político” para desmontar la construcción de este mito mediático del soberano y con ello hacer aparecer las zonas grises de nuestra historia reciente.

Retórica y lugar común

Una de las estrategias que utiliza insistentemente Calderón es el lugar común.¹⁰ Esta figura retórica nos permite comprender esa ambigüedad en el trato al personaje de la presidenta, pues ya no estamos hablando de aseveraciones autobiográficas, sino de imágenes o saberes de dominio público. A lo largo del texto, el personaje refiere a aspectos de su vida: su posición política, su vida juvenil, su familia. De manera rápidamente reconocible hace alusión a sucesos históricos y a la contingencia de su gobierno en relación a los logros y deudas que los diarios de la época remarcaban en relación a salud, educación y la violencia policíaca sobre el pueblo Mapuche.¹¹ Las auto-alusiones a su alegría, su simpatía o inocencia, su descripción de joven soñadora y revolucionaria de izquierda, que va a la playa y canta en fogatas, también son materiales de un imaginario común. Así, lo que en una primera lectura podría parecer como el esbozo de una auto-confesión íntima representa en realidad afirmaciones que cualquier persona del público podría haber tenido de la presidenta —porque era aquello que se comentaba permanentemente— o son representaciones colecti-

vas de una generación o de una clase social. En realidad, nada de lo que se dice en *Discurso* resulta sorprendente (excepto los lapsus, de los que hablaremos luego). El discurso se construye jugando con el reconocimiento inmediato que hace el espectador de la situación enunciada. Es difícil que alguien pueda decir que la obra sumaba un nuevo dato, un conocimiento diferente de lo que ya todos sabíamos. Por eso, más que atisbos documentales, el texto trabaja sobre lugares comunes (*topoi*), contruidos por retazos de declaraciones de la propia presidenta aparecidas en medios de comunicación (la secuencia sobre Ana Frank, por ejemplo) o por la bruma que representa eso que llamamos la opinión pública. Pero Calderón logra, a mi modo de ver, desplazar la figura retórica y convertirla en un recurso crítico que desmantela la producción de ese propio lugar común. Esto lo consigue, por un lado, obligando al simulacro autobiográfico a comparecer sobre un horizonte de comprensión histórico. De tal manera, las contradicciones que representa o confiesa Bachelet —ser socialista y defender un sistema neoliberal, ser sobreviviente de la violencia política y convivir con naturalidad con los perpetradores o sus cómplices y negociar con ellos, ser mujer, es decir, un sujeto marginalizado y tener que asumir el modelo patriarcal dominante de poder— corresponden también a las del propio conglomerado gobernante: La Concertación de Partidos por la Democracia, que mantuvo el poder ininterrumpidamente por 16 años. Por otro lado, los lugares comunes se tensionan frecuentemente con un recurso al absurdo o con la utilización de la ironía: el personaje afirma enfáticamente “soy hija de la izquierda” y al mismo tiempo declara “ya no creo en la retórica de la izquierda izquierdista” (88). O cuando dice: “Mal que mal me eligieron para administrar ese modelo” (86); o “El sistema produce libertad” y al mismo tiempo también, “un valle central entre ricos y pobres” (87); o cuando afirma: “Mucha gente cree que puede abusar de mí porque soy simpática./Se aprovechan de mi nobleza” (90), aludiendo al cliché del Chapulín Colorado.¹²

Especialmente explícita resulta la secuencia en la que ella declara haberse hecho consciente de la pobreza:

Cuando yo era chica vi a un hombre en la micro./Tenía la edad de mi papá./Pero era humilde./Era pobre./No me miraba a los ojos./Yo era rubia./Yo era linda./Y este hombre.../Bueno./Este hombre/tenía puesto en la muñeca un reloj del ratón Mickey./El *ratón Mickey*./Con los brazos así.

Diez para las dos./Así./Pero era un hombre grande./Y no tenía reloj de hombre./Tenía un reloj de niña./Un reloj que podría haber usado yo./Y me dio tanta pena./¿Lo habrá encontrado en la calle?/¿Habr

sido robado?/ Bueno./No sé./A eso me refiero./¿Es necesario que lo explique? (82)

La situación de la pobreza queda reducida a la imagen infantilizada (ingenua) de un reloj de Mickey, remarcando lo excesivamente idiosincrático e incluso narcisista del relato, parodiando, al mismo tiempo, el giro subjetivo de un testimonio.

Es notable también el trabajo con la contradicción que tiende a interrumpir el flujo plerórico del lugar común. Por ejemplo cuando expresa: “Me siento feliz./Me siento en la izquierda feliz./Y yo sé que estoy parada sobre un río de sangre./Yo sé que estoy parada sobre un río./Que nunca va a volver a ser el mismo río” (79).¹³ Contradicciones que no solo aluden al sujeto histórico, sino que lo enfrentan a la experiencia concreta del individuo sobreviviente de esa historia: “Me siento llena de filosofía materialista. [...] Eso pienso./Y también pienso en el pelo de los amigos./En pasarles la mano por el pelo nuevamente a los amigos que no vi nunca más” (80).

Estas contradicciones se asemejan en cierto modo a la idea de imagen dialéctica pensada por Benjamin, pues funcionan como inesperados *deja vú*, un súbito recuerdo activado por el ahora de la propia situación de enunciación, pero que, sin embargo, no termina por cerrarse.¹⁴ Por ejemplo, cuando el personaje dice, “Me despido./Y no tengo aviones bombardeándome la casa” (75), se refiere al fin de su mandato, pero lo superpone a la clásica imagen del Golpe de Estado que derrocó a Allende. En otro ejemplo, afirma “Y que los cambios posibles son los que importan ahora./Y el vaso de leche./Y llorar abrazada a las amigas” (89), una serie que sobrepone respectivamente tres época diversas: el período de la transición y los gobiernos de la Concertación, la famosa promesa del gobierno de la UP y su presente inmediato.

La imagen dialéctica se mantiene abierta, inconclusa. Por ello dirá Benjamin: “sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, no arcaicas” (465). No son signos de un pasado acabado, sino de un ya ha sido que sigue reverberando en el ahora. Es tal vez lo que puede decirse de todas las veces en que el personaje pone en duda si ella fue o no víctima de tortura. La aseveración trabaja como una imagen dialéctica que busca reinstalar el ahora de ese ya acontecido.

Si bien es aplicable a *Discurso* una lectura desde la cuestión de la memoria,¹⁵ en especial cuando se acopla su análisis al de *Villa*, esa lectura tiende a no hacerse cargo de la ambigüedad del texto y del sesgo irónico constante de la puesta en escena. Si *Discurso* remite a una tensión entre memoria colectiva y memoria individual (Hernández 78), el punto es que lo individual es aquí

el mismo espectador y no el personaje. Sin duda, Bachelet, como sujeto real, carga una memoria que se vincula con la historia reciente de Chile, pero el montaje de Calderón no es testimonial ni pretende serlo. Simula una retórica confesional, pero el tono ambiguo del texto se acerca más al juego retórico de un discurso político que evidencia en todo momento su carácter de aparato performativo. Por lo mismo, no puede decirse que los lugares comunes (*topoi*) constituyan documento, pues la obra no busca sentar una versión de los hechos. Es decir, la obra no trabaja sobre la memoria, sino sobre la retórica de una imagen mediática. El lugar común es un recurso en cuanto apela al imaginario colectivo y mediático. Lo inquietante que encarna Bachelet es en realidad nuestro, el de los auditores del discurso y no el del emisor real del discurso.¹⁶ No es que Bachelet represente algo y en ese sentido adquiriera un valor testimonial (Beverly), algo como la voz de los sin voz, pues el lugar común no constituye subjetividad. Todo lo contrario, demuestra el carácter mediático del objeto, la condición de aparato o de maquinaria del propio objeto discursivo y del cuerpo que lo encarna.¹⁷ Por lo demás, *Discurso* claramente se presenta como un texto ficcional que propone una situación ficcional y por esta situación hace ingresar a Bachelet en la condición de figura y no de archivo. El que la obra refiera a alguien real no hace de por sí documental el procedimiento. Sería como imaginar que *El taller* de Nona Fernández es una obra documental porque refiere a Mariana Callejas. Lo que hace Calderón es trabajar no en torno a una persona, sino a una figura. Más que lo que ella representa, el foco está en lo que sobre ella se ha representado mediáticamente. En *Discurso*, Bachelet está más cerca del simulacro que del referente real, y por eso la operación crítica de la obra no queda confinada a una simple “funa” o panegírico porque no trata sobre alguien real en un sentido documental. Y por ello es que la obra puede considerarse política, en el sentido que desarma el aparato de la producción simbólica del poder. Pero al mismo tiempo, devela cómo determinada tendencia dominante asociada a la clase política de la Concertación quiso ver en la figura de Bachelet la resolución final de la transición.

Lapsus, consolación y alegoría: una doble violencia sobre el cuerpo-mujer

Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real, y puesto que lo traumático refiere a una ausencia irreparable, el sujeto se dota de un fantasma para tratarlo. Es decir, el trauma está oculto detrás de la pantalla del fantasma. Para el psicoanálisis tradicional, en tanto, la mediación se presenta como síntoma en el lenguaje, como un acto fallido en la forma de lapsus o de un chiste. El síntoma manifiesta la imposibilidad de contener lo traumático,

de apropiarlo a través de las palabras. Es decir, lo traumático se resbala de las palabras y al mismo tiempo es lo que siempre retorna. Sabemos que el fantasma no es exactamente lo mismo que el síntoma.¹⁸ Sin embargo, hay algo que nos permite comprender estas categorías si nos mantenemos en la inexactitud. *Discurso* es un tejido en permanente oscilación. El personaje se empeña en enfocar el objeto de su deseo, aquello que realmente lo conmina a confesar, por el que decide saltarse todo protocolo, pero lo que resulta es un ir y venir de imágenes, recuerdos y, sobre todo, autojustificaciones que nunca dan en el blanco. Hay algo que el lenguaje no puede aprehender, y por ello el texto se aferra al recurso del lugar común, pero en el fondo este adquiere la forma de un *lapsus*, de un equívoco involuntario que se reitera una y otra vez. Si la obra de Calderón trabaja en alguna medida sobre el tópico de la memoria, esto solo es posible cuando ha transformado el referente en síntoma o fantasma.¹⁹ Podríamos decir que *Discurso* es, en su totalidad, la puesta en escena de un gran acto fallido, un discurso que nunca podría haber sucedido, que literalmente ambiciona tejerse, pero que permanentemente falla en su intento. Una trama repleta de lapsus que Bachelet reitera compulsivamente una y otra vez, como si en ella jugara el deseo de los otros, como si ella misma fuese el fantasma de lo que pudo ser mejor, pero nunca lo será, porque lo que sucedió ya sucedió, porque no es posible hacer volver a los muertos ni hacer aparecer a los desaparecidos, porque no es posible quitar las marcas de la corriente o arrancarse los temblores musculares. Pensado así, *Discurso* devela las zonas grises de nuestra actualidad, esas zonas espectrales en las que flota la ambigüedad, la paradoja, la inconsistencia de nuestro sistema político. Esos territorios enrarecidos por lo traumático, y que solo salen a la superficie por medio del lapsus, el equívoco aparentemente casual o el chiste fuera de lugar. Cada vez que el personaje declara salirse de libreto o estar fuera de carácter, cuando dice que ha entrado una sombra por la ventana (74, 97) o cuando menciona la palabra sexo, estamos en presencia de un lapsus del discurso que despeja una zona gris. Pero el momento más intenso de esta falla es, tal vez, cuando ella pide perdón y a continuación comienza a declarar las cosas que le preocupan de verdad y culmina refiriéndose a sí misma desde una imagen de su propio cuerpo:

¿Y qué tiene que engorde un poco?/¿O que engorde mucho?/¿Qué importa?/Y un día todos empezaron a decirme gorda./Y hasta los muchachos del barrio me llamaban gorda./Tuve que hacerme la tonta./¿Pero qué se han creído?/¿Cómo se atreven a ofender?/No hay ofensa en ser gorda./No hay ofensa en tener cuerpo./No hay ofensa en ser mujer y gorda./Pero ustedes creen que es ofensa./Quieren hacer

daño ofendiendo./Y eso me ofende./Me ofende que crean que me ofenden ofendiendo a todas las mujeres ofendibles./Y se ríen como si estuvieran en jardines infantiles./Que se vayan a la conchadesumadre los que me llamaban gorda. (98-100)

El movimiento que denota la cita nos permite vislumbrar la cosificación que del cuerpo de la ex presidenta acusa Calderón. La sorna solapada sobre su gordura es equiparada a la violencia ejercida por torturadores y violadores sobre el cuerpo de otras mujeres. Este es uno de los momentos en el que los lugares comunes develan su fuste más totalitario, más fascista puede decirse. El lapsus pone de manifiesto la operación del lugar común como (re)marca sobre el cuerpo femenino (Phelan), porque el cuerpo de Bachelet era un cuerpo extraño a la política, un cuerpo otro.²⁰ Efectivamente, como en ningún otro caso de la historia más reciente de Chile, los comentarios sobre el vestuario del soberano fueron tan relevantes. En ningún otro caso el apelativo informal y popular con el cual se mencionaba a la presidente tenía un sustento en un aspecto corporal. Mientras a Allende se le conocía como “El Chicho” o “El pije Allende”, a Bachelet le llamaban “la gordis”. Pero esta (re)marcación implica un olvido de la diferencia. Se marca el cuerpo femenino para controlarlo, para evitar su desborde, para traerlo a la política. Esta operación para nada neutral implica no solo una violencia en las palabras y en los hechos, sino implica adquirir derechos sobre este cuerpo marcado. Es posible hablar de Bachelet como “la gordis”, es posible que su cuerpo o su ropa sea objeto de nuestra preocupación, porque ella nos pertenece como si de nuestra madre se tratara, y como tal, ella lo acepta porque es acogedora y sentimental, conciliadora y siempre disponible. Puro sentimiento y ganas, que chocan continuamente con la realidad, con el mandato viril de la economía, con el poder del monarca destituido (o no). El monarca no es solo Pinochet, es también una visión patriarcal de la izquierda chilena que hasta hoy opera impunemente generando placebo de igualdad. Por mientras, la construcción mediática debía borrar la diferencia de género del cuerpo, someterla a la norma de la violencia patriarcal y por ello había que convertir a Bachelet en madre, con todas las condiciones antes descritas.

Es importante detenerse aquí en un comentario que realizan los investigadores Fernanda Carvajal y Pío Longo a propósito de una entrevista que realizan a Calderón. Plantean que la fuerza de estas obras —refiriéndose a *Villa + Discurso*— radica en que tematizan un peculiar resultado de la violencia dictatorial:

Por el contrario, lo que esta obra parece decir es que la violencia

dictatorial no solo tuvo una dimensión destructiva, sino que también fue una violencia productiva; una violación que engendra. [...] A la vez, no es casual que sean personajes femeninos los que toman la palabra en la obra. Hay una vieja pedagogía en la lógica colonial que enseña que el cuerpo de la mujer es el primer territorio a ocupar por el colonizador; una pedagogía que hereda toda operación (re) fundacional —incluida la dictatorial—, según la cual el cuerpo de la mujer constituye un botín codiciado.²¹

Si aceptamos lo que enuncia la cita, *Discurso* enfatizaría los efectos presentes de ese estado de violencia sistemática que fueron las dictaduras latinoamericanas, que hoy se revelarían como el síntoma de toda una generación, y que tal síntoma encontraría en el cuerpo femenino su lugar paradigmático. Se refuerza la idea que, en *Discurso*, Bachelet es más una figura que el referente, más cerca a una alegoría que a la mimesis de una ex mandataria. Por ello, el cuerpo mismo de Bachelet sería una alegoría de la violencia operante de una dictadura que no ha culminado del todo, pues todavía vivimos bajo la influencia legal que fundó, o vivimos bajo el imperio autoritario de un modelo de poder patriarcal. De este modo, la tachadura de la diferencia corporal que veníamos exponiendo se convierte al mismo tiempo en el significante de un apaciguamiento del dolor moral, de la pacificación del estremecimiento moral de una comunidad. Desde este punto de vista, *Discurso* tiene un aire a eso que en la antigüedad le llamaron una *Consolatio*, un género literario, un tipo de disertación filosófica, cuyo fin era calmar el dolor del lector, generalmente asociado a un mal de la fortuna o a un arrepentimiento moral. El tono de *consolación* está presente en muchos momentos, especialmente en aquellos que el personaje declara haber cometido errores a causa de su ingenuidad, de su falta de realismo político, en fin porque ella es como es. Pero acaso la figura de Bachelet, su cuerpo de mujer, no era sino lo requerido para construir una política de la consolación de una izquierda que estaba en deuda con su proyecto histórico. Esta insistencia en solicitar perdón al público, en declarar que se pudo haber hecho mejor, o la continua declaración de que “alguien pone palabras en su boca” (101, 104) llega a un punto culminante cuando reconoce su propia inconsistencia (como un lapsus).²² Había que construir la consolación desde el cuerpo de una mujer, pues como dice el poeta, “fragilidad tu nombre es mujer” (Shakespeare). El cuerpo-Bachelet carga así no solo con una historia personal, carga por sobre todo, con la condición de una suerte de chivo expiatorio invertido, que por su diferencia se separa del resto y se le sacrifica sin darle muerte, pero con ello sublima las contradicciones,

viene a calmar la herida; aquieta la inquietud. Por ello, Bachelet finalmente adquiere en la obra de Calderón la función de una alegoría, es decir, de un mecanismo que devela la propia maquinaria representacional que la constituyó como un aparato discursivo, que de forma intencional u oportunista se levantó para calmar la inquietud de una sociedad que comenzaba a despertar del sueño manso de la transición. Una alegoría más de la derrota, pero también la apertura inhóspita hacia una posibilidad.²³

Universidad de Chile

Notas

¹ Este artículo fue escrito durante y como parte de mi estadía como profesor visitante de la Universidad de Leipzig, semestre invierno 2017/semestre verano 2018. Mis agradecimientos.

² Es interesante la observación de Hernández a propósito de la pluralidad que constituye a fin de cuentas un relato de memoria, en la que coinciden como “memorias prostéticas” (como prótesis) lo individual y lo colectivo, la opinión pública y la experiencia privada (48).

³ O ex DDR: Deutsche Demokratische Republik, como se le llamó a la parte de Alemania bajo el influjo soviético.

⁴ www.envio.org.ni/articulo/3193.
www.theclinic.cl/2009/11/05/michelle-bachelet-otra-madre%E2%80%9C-en-la-politica-chilena/.

⁵ www.cosas.com/patricio-navia-bachelet-actuo-como-madre-no-como-presidenta/.

⁶ Durante el mandato de Bachelet, hubo un importante movimiento de estudiantes secundarios llamado la “Revolución Pingüina”, que es el antecedente de los masivos movimientos estudiantiles del 2011. Por otra parte, a Bachelet le tocó implementar una gran reforma al sistema de transporte público en Santiago, que había sido diseñada bajo el gobierno de Ricardo Lagos, la que resultó ser hasta hoy muy ineficiente.

⁷ Y esto porque solo podemos experimentar el mundo como mundo común en el habla. El habla es no tan solo el vínculo con la alteridad, con el otro, sino el modo en que se nos manifiesta ese otro. Dice Arendt: “La acción y la palabra están tan estrechamente ligadas debido a que el acto primordial y específicamente humano debe siempre contener, al mismo tiempo, la respuesta a la pregunta planteada a todo recién llegado: ‘¿Quién eres tú?’” (Arendt, 104). La palabra y la acción forman de este modo la vida humana liberada de sus condicionamientos biológicos y utilitarios, y esta vida humana, que es la vida política para Arendt, no es pensable sino con otros, construyendo la respuesta de esa pregunta primordial.

⁸ 1. *Locutivos*: son aquellos actos en los que se constata, se enuncia, se dice algo. 2. *Ilocutivos*: son actos en los que diciendo se pretende hacer algo. 3. *Perlocutivos*: son actos en los que se logra algo al producir un enunciado o frase (Austin 138-52).

⁹ Especialmente, cuando pensamos la función del discurso en la lógica del *Estado-espectáculo*, como lo define Balandier (20), en la que la política ha devenido en compra y venta de imágenes y votos. Es cada vez más común que los candidatos estén fuertemente levantados por toda una maquinaria mediática, al punto incluso de confundirse con ella, en la que la retórica del aparato Discurso cumple un rol primordial. Un buen ejemplo fue la campaña presidencial que montó Donald Trump, que se articuló

en torno a una clase de discurso “políticamente incorrecto” que, sin embargo, lo hacía aparecer como un sujeto auténtico, en contra de la imagen del político calculador, es decir, el tradicional. Es especialmente interesante cuando la propia figura de Trump como empresario u hombre de éxito se construyó mediáticamente. Su existencia ha sido siempre mediática, por tanto requería construir un efecto de autenticidad, como si de un efecto de realidad se tratara.

¹⁰ “El topos es un motivo o la configuración estable de varios motivos que son usados con cierta frecuencia por los escritores y, sobre todo, por los oradores que necesitan ‘materiales’ genéricos, de hallazgo fácil. El topos es un ‘lugar común’: [...] La tópica es el código de estas formas estereotipadas, temas consagrados, enunciaciones convencionales” (*Diccionario* 285). El lugar común es una forma de construir o tratar un tema o argumento para que el orador pueda ganar el apoyo de su audiencia.

¹¹ “Quiero que se acuerden de mí./Que me juzguen por mis obras./Como la protección de las viejitas resfriadas./La fundación de jardines infantiles./Y los ministerios llenos de ministras” (Calderón 80).

¹² Personaje de una serie infantil mexicana de los 80 muy vista en Chile durante la Dictadura

¹³ Nótese que en esta cita además hay toda una parodia al famoso aforismo de Heráclito que funda la concepción materialista de la Historia en Marx.

¹⁴ No hay que olvidar que para Benjamin el lugar del la imagen dialéctica era el lenguaje (Vargas 96).

¹⁵ Sobre este punto véase: Hernández 2013; Larrain 2011; Resende 2013

¹⁶ Pienso que la diferencia entre *memoria de funcionamiento* y *memoria de almacenaje* que propone Aleida Assmann sería muy atinente para trabajar la cuestión de la memoria en este texto de Calderón. De alguna manera, el lugar común opera como una memoria oficial, inmediata, vivida por los espectadores durante la hora que dura el espectáculo, que en palabras de Assman correspondería a una *memoria de funcionamiento* (123-28). Sin embargo, en ciertos momentos es posible ver el recurso a una memoria de almacenamiento, que viene a tensionar la lógica oficial de este imaginario escénico. Especialmente, toda la secuencia que alude al cuerpo de Bachelet, que lo hemos llamado aquí el lapsus, o en general las referencias al golpe militar o al gobierno de la UP, en cierto modo, constituyen desbarajustes a esa memoria que la oficialidad (de izquierda) pretendió construir en estos años de gobierno posdictatorial. Otro aspecto interesante de las categorías de Assman es que la lectura de este texto, muy probablemente, sufrirá fuertes mutaciones con el tiempo, en la medida que las memorias funcionales van cambiando, de acuerdo a los intereses de los poderes contingentes, y con ello cambia la valoración a la figura de la propia Bachelet. De hecho, hoy ya algunos de sus ex colaboradores intentan subdimensionar su importancia. Véase, por ejemplo, la declaración del ex intendente de la Región de la Araucanía y actual senador Francisco Huenchumilla, “Bachelet no dejará legado político”.

<http://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/region-de-la-araucania/2017/06/02/huenchumilla-en-via-mensaje-a-bachelet-reclamando-contra-intendente-de-la-araucania.shtml>.

¹⁷ En otro texto he desarrollado más ampliamente la cuestión del aparato y su vínculo con el Teatro Político de Calderón. Cf Barria 2018.

¹⁸ Cf. Miller 2007.

¹⁹ Sé que estoy siendo impreciso al no distinguir entre ambos. Sin embargo, el no resolver la diferencia, el dejarla suspendida, nos permite jugar con un doblez que da que pensar. Acaso la figura misma Bachelet se configuró ella misma como el fantasma del trauma construido por la sociedad chilena para resistir el malestar de nuestra historia reciente, y que por lo mismo coincidiría con el imaginario de ese espectador presente en el teatro, que también es un ciudadano. Mientras que *Discurso*, en tanto texto, constituye el síntoma en forma de actos fallidos. El fantasma siempre toma cuerpo, por lo que la insistencia en Bachelet implica la encarnación de aquel. Las dos categorías podrían coexistir, refiriendo a aspectos distintos de lo traumático, o maneras distintas de pensar lo traumático. Es decir, la obra trabaja a nivel de la presencia (cuerpo Bachelet) y el significante (palabras de Bachelet).

²⁰ Hablamos del cuerpo aquí y no olvidemos que hemos definido el discurso político como un aparato performativo. El lugar del cuerpo de Bachelet no implica simplemente un tema o un referente. Cuerpo es también el devenir discurso mismo, no separable de la estructura lingüística. El cuerpo de

Bachelet se convierte por un momento en la obra de Calderón en el propio discurso testamental; “previo” a cualquier palabra, constituye el acto fallido por antonomasia de este discurso imposible. Y como indicaba en nota anterior, la insistencia en el cuerpo convierte la figura de Bachelet en el fantasma mismo.

²¹ www.revistaerrata.gov.co/contenido/la-memoria-como-ejercicio-politico-incesante.

²² Muchas veces me he puesto del lado de los patronos./Y aquí me caigo./Muestro mi lado rancio./ Soy un poco inconsistente con mi discurso justiciero (Calderón 104).

El discurso como lapsus es notorio en esa continua afirmación del personaje de que alguien pone palabras en su boca, en su cuerpo, o que alguien habla por ella/él. Es sintomático, pues aparece cada vez que hay una inconsistencia entre lo que llamaríamos el discurso oficial de la izquierda y lo que la “izquierda” chilena realmente hizo durante este período. Una vez más, creo que la obra adquiere una perspectiva si pensamos en el personaje como una alegoría del soberano, que como esos monarcas de los *Trauerspiel* que rescata Benjamin, reflexiona constantemente sobre la condición finita del poder, la caducidad del poder político y la impotencia del Estado de Derecho. Los lapsus de Bachelet son los lapsus de una izquierda que no ha querido hacerse cargo de sus contradicciones y entonces se aparece como disociada, enferma e impotente. Lo que fue derrotado en nuestro país fue la creencia en una posibilidad de cambio. Esa es la comunidad derrotada, la comunidad que no puede pensarse como tal, es decir, como posibilidad. En cambio, el discurso político la conminó a imaginarse como algo acabado en la figura de la “unidad nacional” o de la “nación reconciliada”. Una comunidad zurcida a fuerza. Pero la comunidad nunca es real; comunidad es la pregunta siempre abierta por el sentido del estar-en-común. La comunidad es irrealización de sí. Y pretender consumarla es convertirla en comunidad de muerte, en una forma de totalitarismo. Sobre el punto véase el clásico texto de Nancy, *La comunidad inoperante*. LOM/Arcis, 2000.

²³ Cabría decir mejor: de la comunidad derrotada. Sobre este punto véase Barria (2016 a, b). Efectivamente, la obra de Calderón podría leerse completamente en clave de una figura sacrificial, en la que el sujeto víctima es una vez más el cuerpo del soberano (Benjamin), por lo que *Discurso* ingresaría en eso que he denominado vertiente alegórica de la dramaturgia chilena. Lo inquietante acá es el juego con el referente real. Por lo que la pregunta sobre dónde recae la alegorización es oportuna: o sobre la figura construida por medio del discurso en *Discurso*, o sobre la persona quien carga, no solo una historia, sino que carga con las expectativas cumplidas o no, que sobre ella se levantaron. ¿Quién es aquí el chivo expiatorio o la víctima propiciatoria?

Obras citadas

Arendt, Hannah. *De la historia a la acción*. Paidós, 1995.

_____. *La condición humana*. Paidós, 2003.

Assmann, Aleida. *Cultural Memory and Western Civilization. Functions, Media, Archives*. Cambridge UP, 2012.

Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós, 1988.

Balandier, Georges. *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Paidós, 1994.

Barria Jara, Mauricio. “Desmantelar aparatos con otros aparatos: *Mateluna* de Guillermo Calderón. Teatro político en la época de la pospolítica”. *Revista Artescena*, núm. 5, 2018, págs. 1-19.

_____. “Estrategias alegóricas y figuras sacrificiales en la dramaturgia chilena reciente. La urgente pregunta por la comunidad”. *Otras cartografías, otros mapas teatrales (Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas)*. Eds. Car-

- los Dimeo y Jorge Dubatti, *La Campana Sumergida*, Bielsko-Biała, 2016, págs.135-55.
- _____. “Violencia sacrificial y banalidad de la historia. Una lectura alegórica de *Almuerzo de mediodía o Brunch* de Ramón Griffero”. *Revista Anales de Literatura Chilena*, núm. 25, 2016, págs. 117-40.
- Benjamin, Walter. *Libro de los pasajes*. Akal, 2005.
- Beverley, John. *Testimonio: sobre la política de la verdad*. Bonilla Artigas Editores, 2010.
- Calderón, Guillermo. *Teatro II. Villa, Discurso, Beben*. LOM, 2012.
- Carvajal Fernanda y Longo Pío. “La memoria como ejercicio político incesante”. *Errata#*, núm. 13, www.revistaerrata.gov.co/contenido/la-memoria-como-ejercicio-politico-incesante.
- Cassirer, Ernst. *El mito del estado*. Fondo de Cultura Económica, 1968.
- Deotte, Jean-Louis. *¿Qué es un aparato estético? Benjamin, Lyotard, Rancière*. Metales Pesados, 2012.
- Hernández, Paola S. “Remapping Memory Discourses: *Villa+Discurso* by Guillermo Calderón”. *South Central Review*, vol. 30, núm. 3, 2013, págs. 61-82.
- Larraín, Javiera, “El espectáculo de la tortura y la memoria en *Villa + Discurso* de Guillermo Calderón”. *Apuntes de Teatro*, núm. 133, 2011, págs. 113-23.
- Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Ariel, 1994.
- Miller, J.A. *Dos dimensiones clínicas. Síntoma y fantasma*. Fundación del Campo Freudiano/Ed. Manantial, 2007.
- Phelan, Peggy. “Unmarked”. *The Politics of Performance*. Routledge, 1993.
- Piña, Juan Andrés. “Verbalidad, política y poesía en el teatro de Guillermo Calderón”. *Estudios Públicos*, núm. 137, 2015, págs. 165-82.
- Resende, Flávia Almeida Vieira. “Teatro político atual na América Latina: a experiência de *Villa + Discurso* de Guillermo Calderón”. *Anais do Simpósio da International Brecht Society*, vol. 1, 2013, págs.1-10.
- Rojo, Sara. “Teatro político actual: la dramaturgia de Guillermo Calderón”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, núm. 5, 2015, págs. 109-29.
- Vargas Mariela, “El problema del tiempo histórico y la imagen dialéctica en Walter Benjamin”. *Revista Latinoamericana de Filosofía*, vol. 38, núm.1, 2012, págs. 85-108.