

**Otro ensayo sobre la ceguera. Sobre *Or* de Gabriel Calderón.  
La generación de los directores**

*Gabriela Braselli*  
Educación Secundaria

A lo largo de la década de 1990 se hacen visibles en el teatro de Montevideo, una serie de espectáculos y creadores rupturistas: son los “post”, artistas que vienen después, de la modernidad, de la dictadura, finiseculares. Frente a lo que consideran procedimientos y modos representativos y textuales desgastados ponen en práctica nuevos lenguajes, incorporan el concepto de intervención del texto poniendo en crisis la concepción del autor como autoridad, sustituyen el modo de representación realista naturalista y eligen no someterse a la empiria para crear atmósferas metafóricas e indeterminadas. Según Mirza tienen en común “la mirada irónica y desmitificadora de los temas nacionales y la desconfianza respecto a las instituciones y los valores tradicionales, los discursos oficiales y el poder de la palabra” (1998).

Dicho por ellos mismos, necesitan buscar espacios alternativos porque no tienen dónde hacer el teatro que quieren y encuentran sitios no convencionales, apropiándose del entramado urbano, o lugares tradicionalmente teatrales utilizados de forma no convencional. Sus espectáculos explotan al máximo los recursos expresivos redefiniendo lo que hasta ese entonces eran considerados “rubros técnicos”, jerarquizando lo visual / plástico (que incluye espacio, luz, vestuario) y la música. Sustituyen la cronología temporal por el montaje y la simultaneidad así como el cruce de planos y de niveles de ficción.

En esta **generación de los directores**, algunos son dramaturgos, pero sobre todo desarrollan su poética en forma escénica, comienzan su camino creativo en disidencia y ello se extiende también a formas de difusión alternativas: organizan blogs, se vinculan con profesionales de la producción musical o publicitaria y establecen redes de comunicación diversa de los pocos espacios que la gran prensa le dedica al teatro, intentan “marcar la diferencia” justamente respecto del circuito teatral dominante que es percibido como envejecido y paralizado.

Las influencias más notorias en cuanto a la dramaturgia son la de los nuevos argentinos, el grupo del Caraja-jí especialmente y de los dramaturgos alemanes como Heiner Müller que impulsan la construcción de una dramaturgia propia actualizadora del diálogo entre la contemporaneidad y los temas tradicionales.

## La generación de los escenaturgos<sup>1</sup>

*Gabriel Calderón forma parte de un grupo de creadores nacidos en el final de la dictadura militar que ingresan en el campo teatral a partir del Siglo XXI. Por razones cronológicas los nombramos “generación”, pero en realidad se trata de un conjunto de artistas cuyos integrantes provienen de campos de saberes y formaciones diversísimas y en pleno auge creativo por lo cual resisten cualquier intento de homogenización.*

*El estreno de **Mi muñequita, la farsa**, de Gabriel Calderón (Circular 2004) con dirección del mismo y Ramiro Perdomo los hace visibles. Cuatro años de entradas agotadas justifican la consideración de este espectáculo como un hito en el teatro de Montevideo, con una repercusión de público, crítica y reconocimiento internacional que no se veían desde la década de 1980<sup>2</sup>. La muñequita, como se denominaba en el boca - oreja del público, se presentaba los sábados a las 23.30 en la Sala 2 del Teatro Circular y la cola de la entrada era una extraña mezcla de jóvenes muy jóvenes que se pasaban el dato y lo más refinado de la intelectualidad montevideana. Para hacernos una idea de esto último, Calderón fue invitado a una jornada de la Asociación Psicoanalítica del Uruguay para hablar de la obra.*

Los nuevos teatristas irrumpen en el medio artístico con irreverencia, portando una concepción de teatro total, son jóvenes que *manejan los cabalmente los dispositivos escénicos como actores, dramaturgos, bailarines, directores y técnicos de sus propias creaciones.*

Podemos enumerar algunos de los procedimientos que tanto desde la dramaturgia como desde la puesta en escena atraviesan las poéticas de la generación pero que no son unánimes:

- El cuestionamiento acerca de los alcances del teatro y la representación.
- La concepción de que el texto está en construcción, que termina de concretarse en la escena casi *escrito sobre las tablas*, haciendo predominar la lógica de la puesta.
- El uso de formas lingüísticas coloquiales que no se atienen al uso eufemístico aceptado y

---

<sup>1</sup> La expresión pertenece a Sergio Blanco y resulta de utilidad para definir a esta generación de creadores que abarcan todas las áreas del quehacer teatral, desde la producción y difusión hasta la dramaturgia, diseño, actuación, dirección, pero que además conciben la creación como eminentemente escénica.

<sup>2</sup> La obra recibió una Mención Especial en el Concurso de Dramaturgia organizado por el Instituto Internacional de Teatro en 2003 y fue estrenada el 16 de octubre de 2004 en la Sala Dos del Teatro Circular con funciones los sábados a las 23.30. Ante la demanda creciente del público se agregó la función de viernes 23.30 y en algún período los domingos a las 19. Con gran éxito de público y crítica se dieron más de 110 funciones y fue vista por más de 9 mil espectadores; obtuvo seis nominaciones al premio Florencio otorgado por la Asociación de críticos del Uruguay a Mejor Espectáculo, Texto de Autor Nacional, Dirección, Elenco y Revelación a Cecilia Sánchez y Leandro Núñez. En 2007 baja aún agotando para empezar a hacer giras que los llevan a Argentina, Brasil, Costa Rica, Panamá, El Salvador y España (Gerona, Cádiz, San Sebastián, Bilbao y Santander).

aceptable explorando los límites de lo obscuro.

- La intervención de la palabra atravesada por el cuerpo del actor y por su biografía.
- La utilización de formas textuales alternativas, fragmentarias, con discursos en paralelo, que tienden a desorientar más que a ordenar el mundo, a confundir más que a clarificar. Calderón en una nota para la escena titulada Prólogo de *Mi muñequita, la farsa explica*: “Escena agregada al final del proceso de ensayos. Decidí escribirla, para darle un inicio más fragmentario. Quería que el público empezara fuertemente desorientado para que el devenir de la acción y la historia fuera poniendo las cosas en su lugar.” (2006-a,47)
- El borramiento de las fronteras ubicándose en el terreno de la transgresión.
- La concurrencia de discursos a través de coacciones transtextuales con el cine, la música o los discursos científicos, (Gabriel Calderón por ejemplo planteaba en sus primeros trabajos que la música era un actor más de la puesta).

La marca generacional implica también algunas opciones en cuanto a la actuación que tienen que ver con un gran compromiso físico, con una naturalidad y una intensidad inusuales: se les exige a los actores bailar, cantar, poner en juego su cuerpo y romper con las barreras del pudor. Las primeras puestas de Calderón por ejemplo, estuvieron caracterizadas por la irrupción de momentos coreográficos que quebraban el continuo de la trama estableciendo grietas que denunciaban la ficción.

En 2005, a partir del éxito de *Morir o no* (Circular, 2005) de Sergi Belbel dirigida por Calderón e Inthamoussú (proveniente de la danza) se forma el colectivo de artistas Complot (Compañía de artes escénicas contemporáneas). Partiendo del nombre esta asociación marca su posición iconoclasta, contestataria frente a los moldes escénicos, temáticos y conceptuales, abordando la creación desde diferentes perspectivas y formaciones. Utilizando esta plataforma de producción *la voz de Gabriel Calderón se hace oír prolífica y potente abordando temas que develan los conflictos sociales subterráneos, las relaciones de poder, las relaciones familiares, la violencia* y las complicidades que operan para que ella se ejerza, la muerte, la sexualidad, el suicidio juvenil.

### Un artista transgresor

Calderón dentro de Complot produce *Uz, el pueblo* (2005) con texto y dirección de Calderón; *Los restos de Ana* (2006) de Calderón-Inthamoussú; *Las nenas de pepe* (2007) reescritura de *La casa de Bernarda Alba* de García Lorca con dramaturgia y dirección de Calderón

y con la que se inaugura un nuevo espacio teatral, la Vieja Farmacia Solís; *Antes/después* (2007) de Roland Schimmelpfennig con dirección de Calderón-Inthamoussú en el Teatro Stella con el elenco de La gaviota. Este período es de gran visibilidad y de experimentación por parte del teatrista: dirige elencos numerosos, reescribe, explora el teatro-danza y confirma un estilo de actuación que pone en juego lo físico.

Desde el punto de vista de los procedimientos acentúa la puesta en evidencia del juego y la representación, el develamiento de los hilos detrás de la marioneta poniendo en tela de juicio los estatutos de verdad y realidad. Dice Calderón en 2006:

En el 2002 se vivió (...) una pérdida de credibilidad hacia lo que nos representaba (...) Tiempo después me puse a pensar si en el teatro no estaremos asistiendo (...) a una crisis en el sentido de la representación. Por eso decidí que a mí dejara de interesarme que el público me crea... Siempre se habló de la verdad en el teatro. A mí ese concepto no me interesa. Es más, quiero que el público sienta que estoy contando una mentira continua. Una gran farsa (2006-b, 56).

La novedad, la inteligencia y el desconcierto es lo que empieza a buscar una corriente de público que lo sigue por lugares y horarios inusuales. Estos creadores no negocian con la taquilla, hacen lo que quieren aunque sea por cuatro funciones como es el caso de *Los restos de Ana* de 2006 de Calderón – Inthamoussú. Trabajan con independencia respecto de los circuitos de apoyo-difusión-consumo y con un irreductible el humor irreverente. El complot es hacia dentro del teatro en primer lugar, para abordar los temas de los que éste no habla, que están fuera de escena. Además, Calderón en particular se niega deliberadamente a considerar como tema del pasado reciente y la dictadura. En el Coloquio Nacional de Teatro de octubre 2005 plantea su poética explícita:

(...) yo nací en el 82, (...) mi adolescencia fue en el 96, empiezo a escribir en el 2001, (...) y aunque sea doloroso mis vivencias no se refieren a la dictadura ni a sus crímenes, tengo muy pocas cosas que decir sobre ella, (...) creo pertenecer a una generación, no de transición, sino directamente de construcción de nuevos temas para la escena. (...) creo no tener que hablar más desde la escena de los crímenes de la dictadura, porque no son míos, porque no los siento mi material de trabajo

(...). Hoy por hoy, la guerra política, si es que hay algo así, ya no se da en la escena, por lo menos no obligatoriamente y esto ha liberado al teatro de la carga- a veces terrible- de solo poder decir lo que otros callan. Este nuevo teatro, no es ni bueno ni malo, ni mejor ni peor

que aquel, pero sin dudas es más libre y eso nos hace más libre a todos. (Calderón, 2007, 365-367)

*A pesar de desmentirlo teóricamente, en 2008 con **Obscena**,<sup>3</sup> (obra de dramaturgia colectiva coordinada y dirigida por Gabriel Calderón), su concepción creativa da un giro hacia la reflexión sobre los tiempos oscuros y la dictadura, pero embargo su visión original e irreverente lo ubica en una posición disidente respecto de la visión políticamente correcta, aceptada y aceptable en el abordaje un tema por demás sensible.*

### La génesis de *Or*: “No quiero hablar pero hablo”<sup>4</sup>

En 2009 Calderón es seleccionado entre 600 artistas postulantes del mundo para trabajar en un Workshop de dramaturgia en la Royal Court Theatre de Londres. La convocatoria a esa experiencia requería como premisa presentar una obra que dialogara con los espectadores contemporáneos sobre actualidad, y le sugieren que tome como asunto la situación del Uruguay durante la dictadura militar (1973-1985).

El dramaturgo responde inicialmente que no le interesa trabajar ese tema pero finalmente acepta escribir *Or* sobre la dictadura pero en sus propios términos. Esta opción no es una claudicación respecto de sus dichos en 2005, sino que forma parte de un proceso de revisión que venía tomando forma en su trabajo desde 2008 cuando estrena *Obscena*. Allí la historia que se cuenta es la de la joven Ana abusada por su marido militar en 1978 y simultáneamente *el intento de representación* de esa historia por parte de grupo experimental de teatro de vanguardia en 1988, y la creación de una película porno en 1998. Casi sin proponérselo, o a propósito, los cuatro jóvenes dramaturgos comienzan una reflexión acerca de las posibilidades de abordar teatralmente una historia de horror que no vivieron y que con el paso del tiempo se ha trivializado y simplificado hasta el extremo de que el horror y la violencia se transforman en humor. *Obscena* reflexiona acerca de qué es lo que se puede mostrar y lo que no, acerca de cómo se representa lo irrepresentable. La obra ubica la acción en nuestra historia reciente y aborda el tema de la violencia en la dictadura,

“(…) pone sobre el proscenio el tema de los límites de la representación, (...) (mostrando) lo

---

<sup>3</sup> Calderón, Gabriel; Gayvoronsky, Alejandro; Lagisquet, Luciana; Sanguinetti, Santiago. *Obscena*. Estrenada en el Espacio Palermo de la EAM en 2008. Inédita.

<sup>4</sup> Se refiere a la canción “Quiero tener tu presencia” de Seguridad Social utilizada en la puesta de *EX. Que revienten los actores* 2012 en Montevideo.

que no suele verse sobre el escenario, (busca) incomodar al espectador con una exhibición poco frecuente de fluidos, erotismo y escenas escatológicas, pero esta mostración no deja afuera el contexto de violencia, silenciamiento, tortura, violación y muerte que está en su entorno. Los tres tiempos históricos diferentes representados simultáneamente traerán como efecto la imposibilidad del espectador de conocer la historia y la Historia, o sus versiones, no se podrá organizar en forma racional y coherente el tiempo diegético, por lo tanto no se conocerán todos los hechos. Tal vez los cuatro creadores están denunciando que tampoco el arte ha podido, con sus recursos, traspasar la barrera del silencio social, hay temas “que no se dicen, que no se hacen, que no se tocan” también en lo estético. (Braselli, 2011, 175-6)”.

En *Or* Calderón accede, ahora a conciencia, trabajar un aspecto vinculado a la dictadura: el tema de los desaparecidos en cautiverio, cuyo destino no se ha investigado ni juzgado y cuyos restos no han sido aún encontrados. Su mirada se enfoca sobre una familia que debe afrontar la desaparición de una hija y sobre la construcción de la dinámica de relaciones afectivas a partir de esta situación, explorando qué sucede cuando de pronto se descubre que la hija no ha sido “desaparecida” por los aparatos represivos sino abducida por los extraterrestres.

### **En los abismos insondables del pasado**

La vuelta de tuerca de que la desaparición fuera provocada por extraterrestres le trajo no pocos inconvenientes. Conformar un elenco adecuado en edad fue imposible; los actores de la generación del personaje Bernardo, el padre de la joven, no podían sostener ideológicamente y en relación con sus vidas personales una obra en la cual el tema de los desaparecidos se tratara desde esa perspectiva. La obra no recibió ningún apoyo de fondos de ninguna índole, a pesar de haber surgido de una beca internacional que de alguna manera “convalidaba” su valor fuera de fronteras y a pesar de haberse postulado a todas las subvenciones concursables. En el momento de poner en práctica la idea, poner pantallas de televisión con informativos fue impracticable por falta de recursos para la filmación. El final, con “una luz cegadora hacia el público<sup>5</sup>” no pudo costearse. El estreno de 2010 en Montevideo, bajo la dirección de Ramiro Perdomo y Gabriel Calderón fue un tour de force ante la adversidad. Cuentan los directores que en el proceso, sin posibilidades de respetar la propuesta textual, ya casi habían decidido no estrenar por falta de medios, cuando Ramiro propuso rebelarse contra “la dictadura del dinero”. Pusieron a trabajar la creatividad y

---

<sup>5</sup> Calderón, Gabriel. *Or, tal vez la vida sea ridícula*. Inédita

encontraron la alternativa de hacer leer en vivo a dos actores invitados, diferentes en cada función, lo que el texto indica como “grabado y en pantalla televisiva”. La puesta comenzaba con una solicitud de disculpas al público porque el actor “titular” no podría desempeñar el papel ese día por razones de “fuerza mayor”, y por lo tanto las escenas serían “leídas” por actores invitados y no actuadas. También modificaron parcialmente el final eliminando la luz. Esta anécdota da cuenta de la verdadera naturaleza de lo que estaba ocurriendo: una censura encubierta. Se le reclama al teatro joven su falta de “compromiso” respecto de los temas de la Historia reciente, y cuando los dramaturgos jóvenes deciden hablar no se quiere escuchar lo que tienen para decir, su perspectiva resulta ofensiva, irritante, incorrecta, obscena. De cualquier manera las modificaciones del texto no encarnaron de por sí un conflicto para el autor, quien concibe la escritura dramática como un disparador de ensayo, como una estructura incompleta que se cristalizará sobre las tablas. “La escena manda”, sostiene Calderón, y este principio implica dobligar al texto lingüístico hasta hacerlo producir más significados de los previstos o significados diferentes, como en el caso de las contingencias de esta puesta.

### **El abandono de Aristóteles**

Calderón también aborda en *Or* la relación entre los subgéneros teatrales: qué hace trágica a la tragedia, cómica a la comedia, y qué modo de representación requieren ambas formas. Es por eso que la obra se organiza estructuralmente en tres partes: 1º parte - La tragedia; 2º parte - La comedia; 3º parte - La tragicomedia, más un Prólogo y un Epílogo.

A su vez La tragedia está organizada de acuerdo con las pautas de la tragedia clásica, en cinco episodios alternados con cinco estásimas y el éxodo (El éxodo del Pueblo Oriental en clave de humor). La comedia está organizada en cinco actos y seis entreactos en relación con la preceptiva aristotélica y la tragicomedia es una “escena única”. Nuevamente pareciera que Calderón se desdice de lo que había afirmado en 2005:

Descubrimos que no podemos contar una historia con principio, desarrollo y final, que Aristóteles nos abandonó y así, aparece una nueva forma, tal vez patética, tal vez ridícula, en la que los creadores ordenamos el caos para obtener caos. (Calderón 2007, 369)

La obra sí respeta algunos de los postulados aristotélicos, pero como molde para acentuar la idea de juego y tensar los límites de la representación. Por ejemplo se atiene a la unidad de lugar: “La acción de las tres partes se desarrolla en la casa de Bernardo”<sup>6</sup>. Sin embargo no respeta la

<sup>6</sup> Calderón, Gabriel. *Or, tal vez la vida sea ridícula*. Inédita.

estructura cronológica. Desde el punto de vista temporal la pieza comienza con el Prólogo que es una prolepsis, una anticipación del final. En el informativo central vespertino de la televisión, conducido por Jorge Traverso, están anunciando una alta actividad militar en la ciudad de Or. Ese momento responde al final de la historia, y se establece así una circularidad estructural que responde también a la visión de una circularidad histórica: cada tantos años se produce en nuestro ordenamiento político/gubernamental un levantamiento militar, golpe, dictadura militar, represión, y vuelta a empezar.

*A partir de su exploración de los paradigmas teatrales de tragedia, comedia y tragicomedia Calderón vuelve sobre el cuestionamiento acerca de la posibilidad o imposibilidad de reconstrucción de una historia, de una fábula cuando el material no es mítico, o en todo caso es mítico en su sentido amplio en que toda historia reconstruida lo es. Nuevamente como en Obscena, se plantea la imposibilidad de reconstrucción de lo ya vivido, de construir una Historia, todas son versiones más o menos disparatadas, más o menos justificadas, más o menos posibles. Dice Calderón<sup>7</sup> que “no se trata de hacer humor a partir de la dictadura, sino explorar las posibilidades cómicas de la tragedia”.*

La ruptura principal con lo aristotélico está fundada en que la misma historia sea trágica o cómica dependiendo de la perspectiva. Pero eso es solo la punta del Iceberg como dice Kartún, lo que está por debajo, invisible, es la interpelación acerca del papel de los medios de comunicación en nuestra construcción del saber, la demanda acerca de sobre qué paradigmas construimos verdad y de qué desconfiamos.

### **El infierno son (¿somos?) los otros**

El título *Or* además de ser un monosílabo, lo que la emparenta con una pentalogía en proceso de creación o con una trilogía ya publicada y estrenada en varias lenguas (“*Uz*”, “*Or*”, “*Ex*”, “*At*” e “*In*”), es en inglés una conjunción coordinante disyuntiva que enuncia alternativa o duda, equivalente a la conjunción “o” en español.

El título genera el extrañamiento idiomático y nos llama la atención acerca de la naturaleza ambigua de la pieza. Es tragedia, comedia o tragicomedia. Pero también, paradoja lingüística y conceptual de la obra, la conjunción adversativa se usa para decir que algo es lo mismo que otra cosa y a menudo se aprovecha para añadir a un término dado otro que se “puede elegir” en lugar de

<sup>7</sup> 30/08/2010. Entrevista en la Escuela de Espectadores.



él por ser equivalente o como medio de dar, sobre la marcha, una aclaración que parece conveniente.<sup>8</sup>

De manera que por un lado el título subraya los universos conceptuales opuestos que se plantearán en la trama, el enfrentamiento de visiones del mundo que a veces parecen radicales; se es una cosa u otra, hay que decidir, hay que atender la alternativa. Toda la tesis de la obra se centra en la puesta en discusión sobre la existencia de “el otro”, los otros, y nuestra posibilidad / imposibilidad de ponernos en su lugar y hasta en su cuerpo. Se propone incluso una forma de alteridad extra planetaria, acá los otros son xenoides, alienígenas extraterrestres. Todos, terrícolas o no, tendrán que pasar por la experiencia de ser momentáneamente otro, diferente en género, edad, ideología e identidad de lo que cada uno era al comienzo, estableciendo la relatividad de dichas categorías. Dice Calderón “Y así, el tema del xenoides, del otro, pasa de ser un tema conceptual a un tema escénico: cómo hacer para representar las migraciones de las identidades a otros cuerpos.”<sup>9</sup> En el caso nos ocupa de la puesta en Montevideo en 2010 y sus particularidades, el comienzo con actores alternados y con el aviso al público repercutía en la intensificación del tema del otro. El espectador ya comenzaba convencido de que en esa oportunidad, única por fuerza mayor, estaría en presencia de “otros” que ocuparían el lugar de los “titulares” y ya se le imponían desde el comienzo las circunstancias de ausencias forzadas, sustituciones, se lo exponía a la idea de que la obra funcionaría de todos modos, con excepciones, pero funcionaría (el espectáculo, como la vida deben continuar).

El teatro brinda una posibilidad invaluable para reflexionar sobre imposturas y fingimientos, pero la pieza y la puesta los explotan hasta sus últimas consecuencias. Tanto en la tragedia como en la comedia la anagnórisis es un momento central de pathos o comicidad, pero la obra plantea la anulación de la anagnórisis, los personajes eligen no saber y nos interpelan acerca de nuestras negaciones u olvidos como colectivo social, el público terminaba sin saber que aquella sustitución inicial era parte de la obra, y se retiraba, sin anagnórisis, sin llegar a delimitar los márgenes entre realidad y ficción.

Volviendo al título, en el segundo uso de la conjunción, parece decir **Or**, es lo mismo,

---

<sup>8</sup> Seco, Manuel. Gramática esencial del español. Espasa. Madrid, 2001. “Como la conjunción *o* indica una necesidad de elegir entre dos nociones, a menudo se aprovecha para añadir a un término dado otro que se “puede elegir” en lugar de él por ser equivalente: *Siam o Tailandia está en el sudeste de Asia*. Es este un medio de dar, sobre la marcha, una aclaración que parece conveniente (*Los lexicógrafos o diccionaristas tienen una tarea difícil*)” (pág. 221)

<sup>9</sup> 30/08/2010. Entrevista en la Escuela de Espectadores.

*equivale a que, tal vez la vida sea ridícula.* La pieza en su totalidad expresa que tal vez el sinsentido y el absurdo, son los ejes de la existencia, aunque busquemos una coherencia y una lógica que la justifique. Para Calderón lo ridículo se ancla en la trivialización de lo que en algún momento jerarquizamos como fundamental, en asumir la frustración que implica el hecho de dedicarle energía y tiempo a luchar por algo que de pronto descubrimos como otra cosa, **tal vez** un gran engaño, una gran mentira.

La elección de Jorge Traverso y de los nombres Juan y Pedro para los personajes del General y su hijo (haciendo referencia indudablemente a Juan María Bordaberry y su hijo Pedro Bordaberry) son parte del anagrama simbólico para el espectador uruguayo. Todos entendemos que Or es Montevideo y es un espejo donde mirarnos en forma algo distorsionada pero con una imagen mordaz e irreverente. En el final de la obra la ceguera universal que se cierne sobre el mundo no es castigo sino causa: hemos estado viendo hacia el lado equivocado, creyendo que luchábamos por causas auténticas, buscando absolutos que justificaran nuestra vida y así convirtiéndola en absurda. La gráfica del programa de mano apunta en este sentido. Pero el verdadero centro es el “**tal vez**” porque no hay intención de establecer un nuevo dogma, ahora de Calderón, sino de cuestionar todos los anteriores en una gran duda, renunciando al didactismo, dudando de las verdades impuestas, utilizando una abundante metaforización acerca de lo que decimos o callamos como condena... Al final de Or un personaje se condena al silencio perpetuo y el resto a la ceguera universal. ¿Entonces dónde el Infierno? No en un más allá trascendente, sino en un más acá terrible, más aún porque es ineludible, porque no nos espera “al final del camino”, porque nos acompaña. El castigo en este infierno inmanente es tener que asumirse, al menos temporalmente, como otro. Pero el peor de los castigos es padecido por el personaje de Arnaldo, que queda en sí mismo como auto castigo y nadie lo salva de la tortura denunciando su verdadero ser. ¿El peor de los castigos sería entonces depender de los otros para salvarnos?

Calderón recorre el camino inverso al dantesco ubicando los aspectos infernales en el ámbito de lo social y yendo desde allí a una visión desencantada de la trascendencia. En las versiones calderonianas, no despegadas de la simbología cristiana no hay nada que esperar, más que algún hecho extraordinario que nos recuerde nuestras limitaciones.

En el parlamento final de *Or* se hace evidente su visión respecto del efecto de conectarse con sucesos “de otro mundo”:

*VIDEO CASERO EN EL QUE SE VE A JOSÉ SILVEIRA (Cameraman)*

*(Elena Vázquez): A veces, cosas extrañas pasan. Y a veces uno no entiende este mundo*

*hasta que no pasan cosas de otro mundo. Uno necesita que los extraterrestres aparezcan o que dios haga un milagro o que se abra una puerta a la dimensión desconocida. A veces el mundo necesita de esta serie de hechos para entender. (...) Y es por esta creencia y no por otra que nos matamos los unos a los otros, porque unos y otros no quieren creer lo que el otro cree. (...)*

*El cameraman se lleva un arma a la cabeza y se pega un tiro. La luz de la escena es tan fuerte que ahora ciega a todo el mundo, cegará a todo el mundo para siempre. Fin de Or.<sup>10</sup>*

A Dante personaje, el episodio de transitar por el trasmundo le permite construir para la posteridad un universo ético. Al hombre contemporáneo, según Calderón, el conectarse con lo extraordinario le recuerda la pequeñez de sus convicciones y creencias.

La obra *Or* forma parte de una trilogía en proceso de publicación en su versión española junto con *Uz* y *Ex* que ya ha sido publicada y estrenada en francés (marzo de 2013)<sup>11</sup> y en inglés en el proceso de ensayo y estreno del Royal Court Theatre. Gabriel Calderón ha sido estrenado por la Comedia Nacional en 2013 con su obra *La mitad de Dios*, aceptación legitimante de su ingreso al campo teatral diez años después de su ingreso real sin permiso y sin aviso. En esa obra vuelve a indagar sobre la religión y la trascendencia para insistir sobre que nuestra concepción de más allá es un gran mal entendido, un desencuentro desafortunado, y la religión un discurso vacío o engañoso que nos mantiene apartados de las urgencias reales de nuestra pequeña humanidad en este Infierno de vida compartida en el que las creencias diferentes nos condenan a la violencia y la muerte.

Gradualmente Calderón ha ido trabajando para conquistar conceptualmente un tiempo que le es propio y su generación lo sigue. **Los otros**, nuestra generación, un poco perpleja, aún lo mira con cierta desconfianza tal vez víctima de nuestra propia ceguera.

---

<sup>10</sup> Calderón, Gabriel. *Or, tal vez la vida sea ridícula. 2009-10*. Epílogo

<sup>11</sup> Calderón, Gabriel. *Ouz suivi de Ore et de Ex*. Actes Sud Papiers. Hors collection. Mars, 2013. Traduit de l'espagnol (Uruguay) par: Françoise THANAS, Maryse AUBERT. <http://www.actes-sud.fr/catalogue/pieces/ouz-suivi-de-ore-et-de-ex>

## Bibliografía

- Burgueño, María Esther. *El teatro como contracultura en el sistema rioplatense actual. Teatro y poder*. Revista Relaciones. Disponible en línea. Consultado 2-2014.  
<http://fp.chasque.net/~relacion/anteriores/9710/Teatro.html>
- *Una mínima mirada al ayer. Teatro y contracultura: sumisión y desafío*. Revista Relaciones. Disponible en línea. Consultado 2-2014.  
<http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0309/teatro.htm>
- *Lo obsceno en la dramaturgia de Gabriel calderón*. En *Teatro, memoria, identidad*. Roger Mirza editor. Montevideo, 2009: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UdelaR.
- Burgueño, María Esther y Braselli, Gabriela. *Los procesos de creación en el teatro uruguayo entre siglos. La obra de Gabriel Calderón, Sergio Blanco y Gabriel Peveroni*. 2007. Ponencia para el 5º Congreso Nacional y 4º internacional “Literatura uruguaya se busca, de 1980 a 2005”.
- Braselli, Gabriela. *En lo oscuro la verdad. Obscena*. En *El teatro de los sesenta en América Latina. Diálogo con la contemporaneidad*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UDELAR. Montevideo, 2011.
- Calderón, Gabriel. *Vacío y caos en la dramaturgia joven contemporánea*. Ponencia para el Coloquio de Teatro, 2005, Montevideo. Publicada en *Teatro rioplatense. Cuerpo, palabra, imagen*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UDELAR. Montevideo, 2007. (Pág. 365-369)
- *Mi muñequita, la farsa*. Artefato. Montevideo 2006
  - *El arte de la farsa*. Gabriel Calderón entrevistado por Gabriel Peveroni para Freeway. Mayo de 2006, N°26 (pág 50-58)
  - *Or. Tal vez la vida sea ridícula*. 2010. Inédita en español.
- Calderón, Gabriel; Gayvoronsky, Alejandro; Lagisquet, Luciana; Sanguinetti, Santiago. *Obscena*. 2008. Inédita.