

RESUMO/ ABSTRACT

A PROPÓSITO DO TEATRO CHILENO: MARCO ANTONIO DE LA PARRA E AS METÁFORAS DA REPRESSÃO

Dramaturgo e psiquiatra, o escritor chileno representa para o teatro latino-americano, e também para a prosa, uma perspectiva crítica da saúde social, política e sexual da sociedade. A reedição recente em Santiago de sua obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* depois de mais de trinta anos, como parte das programações do bicentenário, revolve na memória os aspectos mais decadentes da ditadura, da projeção do mal e de uma forma de pensar o mundo, que percorrem dolorosamente o espaço do público ao privado.

Palavras-chave: Marco Antonio De La Parra; teatro; combate; patologia social.

A PROPÓSITO DEL TEATRO CHILENO: MARCO ANTONIO DE LA PARRA Y LAS METÁFORAS DE LA REPRESIÓN

Dramaturgo y siquiatra, el escritor chileno representa para el teatro latinoamericano y también para la prosa, una perspectiva crítica de salud social, política y sexual de la sociedad. La reposición reciente en Santiago de su obra *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* después de más de treinta años, como parte de las programaciones del bicentenario, remueve en la memoria los aspectos más decadentes de la dictadura, de la proyección del mal y de una forma de pensar el mundo, que recorren dolorosamente el espacio de lo público a lo privado.

Palabras-clave: Marco Antonio De La Parra; teatro; combate; patología social.

A PROPÓSITO DEL TEATRO CHILENO: MARCO ANTONIO DE LA PARRA Y LAS METÁFORAS DELA REPRESIÓN

Elga Pérez Laborde

Professora do Departamento de Teoria Literária e
Literaturas da Universidade de Brasília, Brasília-DF
elgalaborde@gmail.com

Tuve oportunidad de asistir en Santiago al estreno de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido* en el Teatro Imagen el año 1978. La obra, dirigida por Gustavo Meza, consiguió ser representada para el público después de un sonado escándalo debido a la prohibición que impusieron las autoridades de la Universidad Católica por considerar que contenía elementos que atentaban contra el espíritu universitario y católico, un día antes del estreno oficial. Algunos meses después, participar como espectadora y periodista en ese lapso histórico a una obra con esa carga represiva significó un alivio, una pausa de oxigenación mental, a pesar de los ajustes que tuvo debido a la censura.

Según constato en el prólogo de la edición del libro (Juan Andrés Piña, 1983) que contiene la obra junto con *Matatangos, dispáren sobre el zorzal*, otro estreno de la época inicial del autor, De la Parra mostró una faceta diferente para el teatro chileno. Puedo dar fe de que su aparición en la escena nacional significó un cambio, un claro salto con respecto al realismo como opción estética, a la vez de introducir elementos de absurdo, poesía, mito, grotesco e ironía, lo cual da un curioso y sorprendente foco esperpéntico, sin embargo tan propio de las tendencias hispánicas.

Autor de un sinnúmero de exitosas piezas teatrales y de una gama narrativa que va del cuento a la novela, que suman alrededor de cincuenta títulos, en la actualidad se encuentra en Buenos Aires al frente de un Taller para desarrollar estudios de profunda dramaturgia en el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral.

Antecedentes teatrales

Juan Andrés Piña (1983) explica que con el advenimiento de los teatros universitarios en 1940, con el estudio de los grandes teóricos del teatro de la contemporaneidad, con el profesionalismo y renovación que se impusieron en los escenarios chilenos, pudo nacer un grupo de dramaturgos que superó la esterilidad creativa imperante en la década de 1930. Al mismo tiempo, los escritores teatrales entregaron su visión del mundo que renovaba el anterior pintoresquismo, criollismo y naturalismo, que se venían arrastrando desde fines del siglo XIX.

Amante confeso y convicto del Realismo, según el estudio de Piña, el teatro chileno ha tenido pocas ocasiones en las que se ha liberado de las amarras realistas y echado a volar buscando formas distintas. A diferencia de la narrativa, la dramaturgia nacional ha seguido apegada, después de tantos años, a una estética que la novela y el cuento superaron definitivamente. Incluso más: muchas de las obras que hoy día se siguen escribiendo y representando tienen a veces un marcado tinte criollista que dominaba, como visión del mundo, en la dramaturgia chilena, las primeras décadas del siglo XX (1983, p. 8). Esas obras, de indudable peso psicológico – muchos de sus autores fueron grandes admiradores de los norteamericanos Miller y Williams – presentan la correcta estructuración dramática de los conflictos, el intento por atrapar dramáticamente los hilos de la estructura social chilena, todo ello los postuló como sólidos pilares del teatro nacional. Con altibajos, con obras distintas entre sí e incluso con producciones diferentes dentro del sistema expresivo del mismo autor, todos ellos, aún así, se acercan bastante a la tendencia realista.

Dentro de un contexto teatral que transita en el realismo, cosa también muy hispánica desde los inicios de la literatura, la mayoría de los dramaturgos chilenos de la década de 1950, se ajustan más o menos a esa óptica: conductas motoras definidas, planteamiento lógico de la acción, posibilidad “real” de que los acontecimientos ocurran, mecanicismo en su desarrollo, conformismo con las herramientas dramáticas recibidas, psicologías definidas etc. Piña explica que después de la aparición de Jorge Díaz, también dramaturgo de relieve internacional, el teatro chileno se abre a otra proyección y lenguaje, que da un salto importante y una variación absoluta a partir de la década de 1960. Es en ese terreno que surge la figura irreverente, intrigante y polémica de Marco Antonio de la Parra con un juego innovador del lenguaje escénico y su obra maestra y primera: *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, en la cual proyecta un mundo alucinante, maravilloso, metafórico de la vida social, desde la perspectiva del realismo que remite de inmediato a la experiencia cotidiana como fuente de comparación. El texto fue resultado del trabajo de taller del autor con Gustavo Meza, encargado por Eugenio Dittborn – que fuera Director del Teatro de la Universidad Católica y figura señera del teatro chileno – con la intención de crear una nueva generación de dramaturgos.

La crítica internacional

Llamado por la crítica hasta de “gurú” de la postdictadura, De la Parra escribió parte de sus más provocativas obras en plena dictadura, “algunas tan importantes y necesarias” como *La secreta obscenidad de cada día*, “transformándose en la voz culta y punzante de la disidencia”¹ actualmente, la obra latinoamericana más representada en el mundo. Como ilustración del trasfondo reproduzco un fragmento del texto de Fernando Puente, en entrevista a Elba Degrossi, directora del montaje para Buenos Aires en 2008:

Marx – dicho groseramente – formuló una propuesta donde describía una “acción colectiva” que permitiría modificar el rumbo de la humanidad. Freud – también dicho groseramente – nos enseñó un camino para modificarnos a nosotros mismos.

O cambio el mundo, o cambio yo. Un diálogo entre Freud y Marx, un ida y vuelta entre cuánto estamos dispuestos a hacer por modificar el mundo y cuán conscientes somos que antes necesitamos modificarnos a nosotros mismos.

Pero un diálogo se piensa en un marco, en un contexto que determinará tantas condiciones que finalmente estarán vinculadas al deseo. ¿para qué queremos dialogar? ¿queremos buscar o queremos encontrar? El marco ¿contención o límites? ¿protege o encarcela?. Dentro del mismo marco ¿hasta dónde se puede llamar “convivencia” de cómodos e incómodos? ¿qué pasa cuando se quita? El permanente cambio de roles, la búsqueda de la verdad y la negación, la convivencia del bien y del mal dentro de cada uno, la determinación del centro en cada átomo.

En la revista Avalovara², de El Salvador, rescatamos fragmentos de una crítica que reflexiona y nos conduce a la desconstrucción de los mitos e íconos del pensamiento revolucionario, que está articulado en *La secreta obscenidad de cada día*:

Durante el siglo XX pocos nombres espantaban a las instituciones de poder político y al *status quo* tanto como los de Sigmund Freud y Karl Marx, los “padres” del psicoanálisis y del comunismo. El “subconsciente” y la “lucha de clases” eran fuerzas incontenibles que emergían de la sociedad y de la historia, con el potencial para desencadenar hasta un millar de revoluciones por minuto en el campo de las ideas, pero

¹ VALDÉS, Francisca Lange, E:\Taller de Crítica literaria Mariano Aguirre Universidad de Chile.mht. Disponible em: <<http://www.laopiniondelagente.com.ar/>>. Acceso em: 19 abr. 2010.

² Disponible em: <<http://www.avalovara.blogspot.com/2006/12/la-secreta-obscenidad-de-cada-da.html>>. Acceso em: 19 abr. 2010.

también y, más peligrosamente, en el campo de la acción social, en el terreno de la historia viva. Al menos, así parecía. ¿A quiénes asustan estos nombres ahora? A inocentes colegialas...

...Esta es la verdadera obscenidad que nadie quiere articular claramente: hemos tomado conceptos verdaderamente revolucionarios, que alteraron el curso de la historia y que profundizaron nuestra comprensión del ser humano para convertirlos en simples caricaturas. Si un artista dibujase esa caricatura, Quino por ejemplo, ¿cómo lo haría? Dibujaría dos viejos locos sentados sobre la banca de un parque. Allí, vestidos con impermeables, esperarían impacientes a que salieran las colegialas con el propósito de exponerles sus más perversas ideas. Con esta nítida premisa comienza una de las comedias más hilarantes y perfectas que se han escrito en Latinoamérica.

A través de la parodia y de la situación histórica de Chile, el dramaturgo permite que nos riamos de Marx y Freud – los personajes de la obra – pero con el fin de satirizar el estado de nuestras propias carencias: “los ideales que dejamos vacíos y vacantes”. Si vemos a dos extremistas con identidades fingidas o a dos locos que se creen Marx y Freud, o si estamos, incluso, ante un encuentro figurado de estas dos personalidades en el marco de la historia actual es algo que cada espectador debe resolver. En todos los casos la ironía funciona por igual porque toda representación teatral se torna, más allá de la idea del teatro como imagen del mundo, en un símbolo del mundo como teatro.

Según la crítica, *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco Antonio De la Parra, es una parábola ética que recurre al bisturí de la ironía y al machete de la verdad para abrirse campo en el nuevo orden mundial de las ideas. El mundo ha cambiado muchísimo desde el estreno original en 1984, en el Teatro Camilo Henríquez de Santiago de Chile; sin embargo, la obra permanece asombrosamente fresca y actual, sobre todo en esta reposición que ha recorrido el continente desde el 2004 con su elenco original: los actores y psiquiatras León Cohen y De la Parra, que interpretan a Marx y a Freud, respectivamente. Durante la hora y media de su duración, la obra se transforma de una farsa sobre dos hombres perversos a una inquisición de la realidad política chilena (o latinoamericana) hasta aflorar en una sofisticada comedia de ideas. Sofisticada porque nunca deja de lado sus otros niveles cómicos: la comedia física, los gags de vodevil, la ironía verbal y la revelación sorpresiva se suman y entretejen en un marco conceptual en el que la muerte de las ideas revolucionarias expone la podredumbre de nuestras ideas contemporáneas:

Una de las fórmulas humorísticas más efectivamente usadas en esta obra es la frase de Perogrullo, la clara articulación de lo obvio: “Supongamos que el país estuviera cagado...”. En un momento Marx cuenta que su madre, a quien culpa de incomprensión, lo confrontó un día con esta pregunta: “¿Por qué en vez de es-

cribir El capital no amasas capital?”. ¿Significa eso, se pregunta Freud, que todos los conflictos que se han dado en su nombre son culpa de su mamá? Esto es divertido no en un nivel político sino humano, y es en esa línea de humor que ambos personajes reconocen su soledad y se abrazan diciendo: “¿Cómo pudimos prescindir el uno del otro?”.

El intenso humor del diálogo proviene del combate verbal entre los dos personajes; cada uno hace todo lo que puede por prevalecer sobre el otro en esa banca del parque y en esa hora crucial. Ninguno quiere revelar al otro ni su verdadera identidad ni sus intenciones. La tensión dramática de la primera parte de la obra proviene de los intentos de cada personaje por saber a quién se enfrenta. Y cuando uno dice llamarse Marx, sabemos que existe la clara posibilidad de que se trata de un seudónimo improvisado; es este acto lúdico lo que le da al otro personaje la pauta para presentarse con el nombre de Freud. Bajo esas identidades asumidas, cada cosa que los personajes digan a partir de ese momento estará abierta a múltiples interpretaciones. El diálogo, encubierto por eufemismos, paradojas, figuras retóricas y alusiones irónicas, revela y expone una realidad de verdades ocultas. De los argumentos y las justificaciones de los personajes emerge un panorama de terror subyacente que podría estar en la raíz del encuentro de estos dos hombres en ese momento en particular:

El ejemplo más claro de cómo funciona este doble discurso se da cuando ambos personajes discuten el papel que jugaron durante la dictadura. Freud “interpretaba sueños”. Marx colaboraba en planificar “auto-golpes” y “confusos atentados”. Era una época de terror de la que no estaban ajenas ni la tortura ni la desaparición. Durante esas revelaciones tenemos la sensación de escuchar confesiones humanas. Si estamos ante dos locos o ante las dos caras de una metáfora importa muy poco: la verdad histórica en cuestión atrae ambas perspectivas y las hace trabajar simultáneamente. Una interpretación literal no agota ni anula otras interpretaciones. Esto no se debe sólo a la pluralidad de sentidos que podríamos atribuir o descubrir en cada texto teatral, sino a una calculada ambigüedad estructural específica a este texto, y que se hace evidente con el último gesto: el desenlace de la obra contiene una violenta sorpresa.

Al final, el espectador descubre, entre otras cosas, que ha malinterpretado situaciones y comentarios sobre ciertos atributos de los personajes. El equívoco, mantenido a lo largo de toda la representación, es deliberado. El autor recurre reiteradamente a la dilogía para mantener al espectador en vilo: son numerosos los parlamentos, las expresiones o las situaciones que producen dos sentidos distintos. El genio de la obra radica en el virtuoso manejo de este procedimiento que, como descubrimos al final, es sistémico. La realización última de que podríamos estar ante una situación muy peli-

grosa, de que podríamos ser *voyeurs* de un drama real – quizás, incluso, concebido contra el público –, nos obliga a llevar a cabo una revaloración profunda de todo lo que hemos visto y escuchado. La innegable exigencia de ese cuestionamiento profundo de una historia es el radical acto político de este singular texto:

La secreta obscenidad de cada día es una obra genial. No es teatro del absurdo, sino su opuesto: con una escritura lúcida y una concepción profundamente humanista, De la Parra parte de los absurdos de una realidad histórica que oculta su proceder – esa secreta obscenidad de cada día – para llevarnos a la búsqueda de una nueva coherencia. Una obra de teatro, por supuesto, no puede ser un tratado filosófico ni puede proponer un nuevo paradigma para un nuevo siglo, pero con esta obra De la Parra nos dice que el momento para comprender el estado de nuestros deseos y temores ha llegado y, por ello, la responsabilidad de articular la verdad sobre nosotros mismos. O como lo pone él en boca de Freud: “El dilema hamletiano del hombre latinoamericano de nuestro tiempo: ¿Hay que decirlo o no hay que decirlo?”. Hay que decirlo.

Perspectiva temática

De la Parra tiene otros títulos inquietantes para el teatro y la novela como *El deseo de toda ciudadana* (1986), *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989), *Cuerpos prohibidos* (1991), *Ofelia o la madre muerta* (1994), *El Ángel de la Culpa* (1996), *La tierra insomne o La vida privada/La puta madre* (1998), *Carta abierta a Pinochet* (1998), y más recientes, *El continente negro*, *Monogamia*, *Dostoievski va a la playa*, *Telémaco/Subeuropa* y muchas otras piezas estrenadas en varios idiomas.

Desde la perspectiva temática, la producción teatral de Marco Antonio de la Parra ha sido estudiada en la Universidad de Costa Rica por Adolfo Albornoz Farías³, y de acuerdo con ese análisis su teatro se organiza en torno a tres indagaciones sustanciales:

La primera guarda relación con la permanente revisión de la historia y la identidad chilena, especialmente en su contexto republicano y moderno. El imaginario nacional, sus relatos y mitos, referentes e íconos, y su memoria, han sido preferentemente examinados en *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), pasando por *La pequeña historia de Chile* (1994) y llegando hasta *Las costureras* (2000), entre otras obras.

El segundo proyecto de investigación dice relación con el incesante asedio a la subjetividad de la clase media chilena de final del siglo XX e inicio del XXI. Las principales tensiones de esta clase, sus amores y odios, lealtades y traiciones, sus determinantes políticas y económicas, han sido particularmente abordadas, por

³ Disponible em: <<http://www.scielo.cl/revistas/actalit/eaboutj.htm>>. Acesso em: 17 abr. 2010.

ejemplo, en *Infieles* (1988) estrenada en el Instituto Cervantes de São Paulo en 2009, *El continente negro* (1994), *Monogamia* (2000) y *Sushi* (2003).

La tercera obsesión ha sido la permanente apropiación y resemantización, desde el Chile finisecular, de muchos de los principales íconos culturales occidentales. Marx y Freud, Tarzán y Mandrake, Neruda y Dostoievski, Shakespeare y Cervantes, Pinochet y Bush, la tragedia griega y los reality show, la high tech y el sushi, la guerra y los mass media, etc., han sido recogidos y reelaborados desde *Matatangos, dispáren sobre el zorzal* (1975), pasando por *La secreta obscenidad de cada día* (1984), *King Kong Palace o el exilio de Tarzán* (1990) y *Madrid/Sarajevo* (1999), hasta *Wittgenstein, el último filósofo* (2004), entre muchas otras piezas.

Desde el punto de vista artístico, este estudio resalta que el autor integra aquella primera generación de creadores nacionales que, tras algunos años de relativo apagón cultural durante el inicio de la dictadura, logró articular un heterogéneo coro de voces críticas – disidentes, resistentes, contestatarias o refractarias – al gobierno militar.

También nos permite ubicar la labor creativa de Marco Antonio de la Parra al lado de otros dramaturgos posgolpe, cuya obra contribuyó para renovar los registros de la escritura teatral chilena, como David Benavente (*Pedro, Juan y Diego*, 1976), Luis Rivano (*Te llamabas Rosicler*, 1976), Gustavo Meza (*El último tren*, 1978) y Juan Radrigán (*Testimonio de las muertes de Sabina*, 1979), entre otros; y con directores, actores y diseñadores que tras la clausura – intervención o cierre – por parte del autoritarismo del proyecto de desarrollo cultural nacional impulsado hasta 1973 por los teatros universitarios – proyecto del que habían sido parte y eran herederos –, lograron reinventarse fuera del circuito institucional a través de nuevas compañías independientes, como Teatro La Feria, dirigido por Jaime Vadell (*Hojas de Parra*, 1977), Teatro Imagen, dirigido por Gustavo Meza (*Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, 1978) y Taller de Investigación Teatral, dirigido por Raúl Osorio (*Tres Marías y una Rosa*, 1979), entre otras.

Lo crudo, lo cocido y lo podrido

El título de la pieza hace referencia al estudio “Lo crudo y lo cocido” del antropólogo Lévy-Strauss dentro de su obra *Mitológicas*, y sin duda hay un nexo conceptual entre ambas. Lévi-Strauss estudia detallada y rigurosamente la estructura del pensamiento humano que encontró en los mitos y sus relaciones con la realidad externa. De la Parra toma esta concepción estructuralista para trasladarla al teatro, dramatizando los rituales urbanos a partir de la realidad chilena. Lévi-Strauss⁴ propone que

⁴ Disponible em: <http://biblioweb.unam.mx/valores_distantes/CILEVI.htm>. Acesso em: 17 abr. 2010.

la mitología es a las sociedades llamadas primitivas lo que la ideología es a las sociedades modernas, significando con eso que *Mitológicas* debe ser considerada como una teoría y como una investigación empírica sobre la ideología y la cultura (incluidos los valores). El pensamiento humano, “sin cuidarse de la identidad de sus mensajeros ocasionales”, en ambas situaciones es el mismo, y, particularmente, son las mismas sus relaciones con la realidad externa. La concepción que Lévi-Strauss tiene sobre los procesos del conocimiento humano nos permite entender varios de los postulados que se revelan al espectador/lector de la obra:

El pensamiento está relacionado con la realidad exterior.

Los mitos hablan de la realidad en que son creados y transmitidos.

Esa realidad exterior no está limitada; es “el mundo” en toda su riqueza.

El mito refleja la realidad.

El mito refleja la realidad invertidamente. El mito dice muchas veces exactamente lo contrario de lo que sucede realmente, decir se convierte en su reflejo invertido

El mito transforma imaginativamente la realidad.

El mito transforma simbólicamente la realidad.

El mito sirve para ocultar una realidad y justificar otra.

El director 30 años después

Gustavo Meza, fundador del Teatro Imagen y director del montaje de *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*, importante gestor del movimiento teatral que tuvo una labor de resistencia a la dictadura, ante la reposición de la obra para la temporada de verano de 2010 escribe algo que merece la pena rescatar como parte de la memoria y de la experiencia directa con la realidad socio-política de dos épocas, la del estreno en 1978 y la del actual reestreno:

Cuentan que hace unos treinta años, la vida en este lejano territorio llamado Chile cambió de patas a cabeza. Aunque habría que decir que los que tenían tantas patas como dinero, ante la posibilidad de perder parte de él, utilizaron a los que no tenían cabeza para hacerse del gobierno de la nación. Fue así como decididos a mejorar la educación, impusieron como rectores en las universidades a almirantes y generales de tierra y aire... En fin... Una multiplicidad de aberraciones que sería largo de enumerar en tan poco espacio. En el teatro, cuyo objetivo ancestral es hacerse preguntas acerca de eso que mal llamamos realidad, esta obra se convirtió en un caso emblemático. La noche del ensayo general de “Lo crudo, lo cocido, lo podrido” fue presenciada por un joven académico que no consideró la obra lo suficientemente “Cocida” como para ser digerida por

sus amos y dictaminó “Lo podrido”. O sea, la CENSURA. Pero los teatristas y teatreros que ya habían contado sus muertos, heridos y exiliados y estaban en pleno renacimiento, se propusieron impedir que un joven autor y sus vivos y novedosos personajes fueran transformados en detenidosdesaparecidos del arte, y fue Teatro Imagen el que dio la batalla que los salvó de la muerte y, de paso, consagró a un autor incluso antes de ser conocida su obra, la que arrasó con todos los premios nacionales y el premio de la TOLA, NY USA⁵.

Secreta Trinidad

A la manera de una alegoría social, la pieza muestra a un trío de oscuros garzones encerrados en el restaurante “Los Inmortales”, que se empeñan en mantener las reglas vacías de un mundo caduco, esperando el regreso de las glorias del pasado. Quedan en el lugar, ya en el ocaso como sus personajes: los dos garzones, Efraín y Evaristo, su jefe Elías y la vieja cajera Eliana, hija del ya desaparecido y mítico *maitre* Riquelme, uno de los creadores de la Orden de la Garzonería Secreta. Una especie de institución universal y misteriosa, que erigió anónimamente los destinos de Chile desde sus oscuras profundidades. Tal Orden era la encargada en su tiempo de levantar y botar candidatos al Parlamento, de proponer desde abajo Presidentes, de guiar con maestría los destinos del país. De aquella vieja institución secreta, sólo quedan estos representantes, caídos y decadentes, que verán en el transcurrir de la obra su entierro y el de su universo.

Todo está orientado hacia el cambio de los personajes, que cargan el peso de una realidad opresora, su muerte y el nacimiento de una nueva. Don Elías da las directrices y es depositario de la sabiduría de la Garzonería Secreta, personaje que manipula el resto, interpreta los sueños, sabe las ceremonias, recuerda las formalidades de comportamiento y la filosofía de la Orden. Evaristo reconoce a la institución como su razón de ser, acepta su mundo y quiere que todo siga igual a como ha estado siempre. Efraín, en cambio, duda, se atormenta, quiere salir, atender clientes, y manifiesta su aburrimiento y angustia por el encierro y la esterilidad. Efraín es fuente de conflicto y necesario para el desarrollo dramático de la pieza.

Los personajes se perfilan e identifican con los elementos del título de la obra: Efraín sugiere lo crudo; Evaristo, lo cocido y Elías, lo podrido. Eliana, depositaria irracional del mito de la Orden, tiene a su cargo la obsesiva contabilidad del inventario del restaurante, así como sus sueños y las imágenes en los espejos. Estos dan el toque esperpéntico y poético clave de la atmósfera de un restaurante del que sólo quedan murmullos sordos e imágenes fantasmagóricas del imaginario de los personajes y de épocas desvanecidas en el tiempo. Todos ellos esperan desde hace mucho tiempo al último eslabón

⁵ Disponible em: <<http://www.santiagoamil.cl/es/?p=109>>. Acesso em: 19 abr. 2010.

en la cadena de los grandes hombres que gobernaron el país, el senador don Estanislao Ossa Moya. Lo esperan para matarlo, como lo hicieron con otros que alguna vez rigieron los destinos nacionales desde diversas tribunas, y guardarlo, momificarlo en los reservados del restaurante.

La primera parte de la obra es la espera de los personajes, sus conversaciones, la identificación de ese mundo añejo, la explicación de las leyes de la Orden, en suma, la filosofía que alienta este mundo. La segunda es la llegada del senador, borracho, decrepito, imponente en su decadencia, rubicundo, eufórico, lloroso. Después de revivir viejas campañas y borracheras, Ossa Moya es muerto y enterado con el resto. Elías se suicida y Efraín no quiere ya seguir como continuador de la Orden. Sale a la calle, junto con Evaristo, por primera vez. Hay un cambio de sistema de ordenación universal a otro que intuimos es absolutamente diferente: escuchamos gritos, bocinazos, gente que habla, cuando Efraín abre la puerta. Con la muerte del senador y el suicidio de Elías, el derrumbe es total y, simbólicamente, una nueva era se anuncia. Al salir Efraín a la calle, atenta contra su pasado. Atenta contra una vida servil y de encierro total.

Lo crudo, lo cocido y lo podrido cumple los ritos de la postmodernidad en su estructura ambigua y ofrece un amplio horizonte de expectativas, lo cual permite a su vez una multiplicidad de interpretaciones posibles. Juan Andrés Piña observa que existe un orden misterioso, un sistema de organización de la sociedad que va más allá de la explicación racional o mecanicista. Como en el inquietante *Informe sobre ciegos*, de Ernesto Sábato, aquí la Garzonería Secreta fue la que realmente dominó la sociedad y puede representar el mal, el sistema político decadente o una determinada mentalidad y visión del mundo. No es exactamente nada de eso, pero lo es todo. En la obra se crea un mundo donde todo encaja y donde se juega, imaginaria y metafóricamente con la realidad nacional y latinoamericana. Lo que queda en claro en este sistema universal propugnado por la Garzonería Secreta es el rechazo a toda individualidad que figure. Las iniciales de los personajes son todas las mismas (E.R.), con la obvia excepción del senador. En muchas ocasiones se dice que los mozos deben ser máscaras, segundones, actores de reparto. Cuando Efraín sale del local dice su verdadero nombre, Oscar, que le otorga individualidad y detrás de él está Evaristo, que teme salir porque allí nadie le dará órdenes, tendrá que vivir su propia vida, no la que le imponen sus jefes. En parte es ese universo uniformado, sin vida propia, obediente y sumiso el que también se derrumba (PIÑA, 1983, p. 17).

El mito del universo, su razón de ser y su verdad está encarnado por la Garzonería Secreta y a través de ella y su filosofía se explica su ordenación. La concreción de ese mito es el rito y como obra surrealista está llena de ceremonias y rituales. La primera de estas ceremonias es la Confesión, que hace Elías – convertido en sacerdote depositario de la sabiduría de la Orden – a Efraín, para que se arrepienta de los pecados contra esa misma Orden. Unida a la confesión está la Penitencia, la flagelación

y casi tortura – otro ritual – del pecador. Luego hay un entierro, el de la rata amaestrada, que vivía en el local, con las correspondientes oraciones y responsos. Después hay un Casamiento, entre Eliana y el senador, y por último un Bautismo, el que hace Elías a Efraín. El Bautismo está al final – ceremonial cristiano invertido, que equivale al mito invertido en el concepto de Lévi-Strauss–, también como la iniciación a la otra era que se anuncia al final de la obra...

Marco Antonio de la Parra, como Lévi-Strauss, toma algunos hechos notorios de nuestra sociedad, los analiza, separa el elemento ritual que hay en ellos y trata de descubrir la ley de comportamiento que está implícita en esos actos. Juega con ese elemento ritual, le da formas anómalas, lo caricaturiza, lo toma como base para estimular la fantasía y construye una obra que tiene mucho de absurdo pero también mucho de la realidad. Desenmascara las actitudes que han adquirido carácter ritual. Critica los políticos que se dicen defensores de las buenas costumbres pero que actúan en forma inmoral. Focos todos que mantienen su vigencia en una parte importante del mundo.

La dictadura en Chile duró de 1973 a 1990. Imposible no hacer un arco entre la obra, escrita y producida en plena dictadura y su *Carta abierta a Pinochet* (1998), un discurso acusatorio, incisivo, casi delirante, anunciado como monólogo de la clase media chilena con su padre. Un texto revelador de la opresión interna, del miedo enmascarado o abierto, del respeto, la sensatez o la lealtad como equívocos; un desahogo, una cobranza póstuma. “Roma por todas partes. La fantasía del imperio. Todos los nombres son una fantasía. Algunos las cumplen. Usted cumplió el designio de su nombre” (1998, p. 16). De La Parra se refiere a los nombres César Augusto y al propio, Marco Antonio. En una especie de delirio y medición de fuerzas. Pinochet ya no gobierna directamente cuando aparece la edición del libro, está su sombra detrás de la concertación por la democracia (1990-2010) – pero está todavía vivo. ¿Será que llegó a leer esa carta? Tal vez no importa, la misiva tiene más valor como una válvula necesaria de redención para el sufrimiento colectivo y un llamado a la lucidez. Finalmente, no podemos olvidar que De la Parra es un siquiatra y que todos los recursos literarios, dramáticos o de ficción narrativa en sus manos representan un poderoso arsenal para un combate a la patología social, que desencadena y legitima cualquier autoritarismo.

Referências bibliográficas

DE LA PARRA, Marco Antonio. *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Santiago, Chile: Nacimiento, 1983.

_____. *Obscenamente (in)fiel o una personal crónica de mi prehistoria dramaturgica / La secreta obscenidad de cada día / Infieles*. Santiago, Chile: Planeta, 1988.

_____. *Carta abierta a Pinochet*. Santiago, Chile: Planeta Chilena, 1998.

PIÑA, Juan Andrés. “Prólogo: Marco Antonio de la Parra, el teatro del ritual y del desecho”. In: DE LA PARRA, Marco Antonio. *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*. Santiago, Chile: Nacimiento, 1983. p. 7-23.

ULIBARRI, Luisa. “La secreta obscenidad de cada día”. In: ZEGERS, María Teresa. *25 años de teatro en Chile*. Santiago, Chile: Ministerio de Educación, 1999. p. 246. [1^{ra} ed. en La Epoca, 1987].

Sites consultados

<http://www.avalovara.blogspot.com/2006/12/la-secreta-obscenidad-de-cada-da.html>. Acceso em: 19 abr. 2010.

http://www.biblioweb.unam.mx/valores_distantes/C1LEVI.htm. Acceso em: 17 abr. 2010.

<http://www.laopiniondelagente.com.ar/>. Acceso em: 19 abr. 2010.

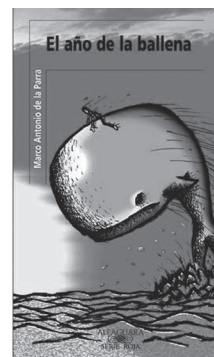
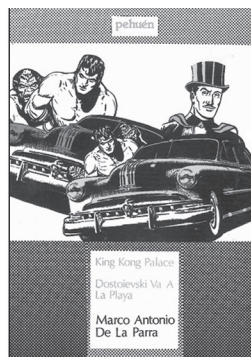
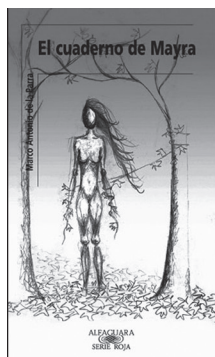
<http://www.lasecretaobscenidaddecadadia.blogspot.com>. Acceso em: 19 abr. 2010.

<http://www.librosenpdfgratis.com/La-secreta-obscenidad-de-cada-dia/1>. Acceso em: 19 abr. 2010.

<http://www.santiagoamil.cl/es/?p=109>. Acceso em: 19 abr. 2010.

<http://www.scielo.cl/revistas/actalit/eaboutj.htm>. Acceso em: 17 abr. 2010.

Capas de algunos libros de Marco Antonio De La Parra



Algunos premios de Marco Antonio De La Parra

- Primer Premio en el Concurso de Dramaturgia del Theatre of Latin American (1979)
- Premio del Consejo Nacional del libro en Chile (1994-1995 y 2000-2004)
- Becario Fundación Andes 1994, Premio José Nuez Martín 1996
- Becario Fundación Guggenheim 2000-2001
- Premio MAX a la figura del teatro hispanoamericano 2003 (España)
- Ha sido miembro de número de la Academia Chilena de Bellas Artes
- Agregado cultural de Chile en España 1991-1993 y director carrera de literatura Universidad Finis Terrae desde 2005. Marco Antonio de la Parra también ha participado en televisión como guionista.

Obras de Marco Antonio De La Parra

- *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978)
- *La secreta obscenidad de cada día* (1984)
- *El deseo de toda ciudadana* (1986)
- *Infieles* (1988)
- *La secreta guerra santa de Santiago de Chile* (1989)
- *Cuerpos prohibidos* (1991)
- *King Kong Palace o El Exilio de Tarzán* (1991)
- *El continente negro* (1994)
- *Ofelia o la madre muerta* (1994)
- *La pequeña historia de Chile* (1994)
- *El Ángel de la Culpa* (1996)
- *La mala memoria* (1997)
- *La tierra insomne o La vida privada/La puta madre* (1998)
- *Carta abierta a Pinochet* (1998)
- *El año de la ballena* (2001)
- *El cuerpo de Chile* (2002)
- *El cuaderno de Mayra* (2002)
- *Te amaré toda la vida* (2005)
- *La Casa de Dios* (2007)