

LA RAZON NO PRESCINDE DE LA EMOCION

LIC. JOSE FRANCISCO SILVA
(Universidad central de Venezuela)

Rec. 8-06-06; Aprob. 25-07-06

RESUMEN

Esta investigación trata del teatro de Marco A. de la Parra, chileno, y cuya obra es una especie de ventana sobre la realidad de su país. Los objetivos de este trabajo son (a) analizar el aspecto social en tres obras, en tres tiempos de este autor, (b) observar la absoluta libertad dialéctica de un creador, y, (c) estudiar las obras **LO CRUDO, LO COCIDO Y LO PODRIDO (1978)**, **LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA DIA (1984)** y **EL ANGEL DE LA CULPA (1995)**. La metodología a utilizar para este trabajo se basa en el análisis del texto dramático desde un punto de vista sociológico, que permite relacionar autor, obra y contexto social.

ABSTRACT

This research deals with the theatre of Marco Antonio de la Parra, Chilean, whose work is like a window on reality of its country. The objectives of this work (a) to analyze the social aspect in three works, three times of this author, (b) to observe the absolute dialectic freedom of creation in his works, and (c), to study the works **LO CRUDO, LO COCIDO Y LO PODRIDO (1978)**, **LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA DIA (1984)** y **EL ANGEL DE LA CULPA (1995)** The methodology to use in this work is based on the analysis of the dramatic text from a sociological point of view, which will allow to relate author, work, and social context.

*"he visto como uno primero tiene que
soñar ciertas cosas para luego ser capaz
de pensarlas, de racionalizarla.
(M.A. DE LA PARRA, 1987).*

INTRODUCCIÓN. MARCO ANTONIO DE LA PARRA (1952) es uno de los creadores jóvenes más conocidos de Chile, alcanzó notoriedad a fines de la década del setenta como dramaturgo y luego como narrador y novelista. Se gradúa de Médico Cirujano entre 1975-1980, más adelante se especializa en Psiquiatría de

adultos en la Universidad de Chile. En julio de 1978 estrena en el Instituto Goethe de Santiago de Chile su obra: **Matatangos (Disparen sobre el zorzal)**, En 1978 estrena su obra: **Lo crudo, lo cocido, lo podrido**. En 1984 estrena **La secreta obscenidad de cada día**, que también dirige e interpreta, convirtiéndose en una de las obras más representadas del autor en Hispanoamérica, siendo traducida a varios idiomas. Su obra ha sido reconocida en múltiples ocasiones, en 1979 comparte el **Primer Premio del Concurso de Dramaturgia convocado por el Theatre of Latin American (TOLA) de Nueva York**. **Ha obtenido el Premio del Consejo Nacional del libro en Chile en 1994 y en 1995. En 1987 recibe el Premio Ornitorrinco por su novela: El deseo de toda ciudadana**. Hace algunos años fundó en Santiago el Teatro de la Pasión Inextinguible.

Es un poeta teatral de gran agudeza, mordaz, provocador y obsesivo, y eso en un contexto social difícil, cercado por un régimen dictatorial de los más cruentos del continente, viviendo en un régimen donde se experimentan las rupturas más violentas al orden económico y social. Su modelo es el rito (DE LA PARRA,1993). Reconoce el teatro como sacrificio.

IMPORTANCIA DEL TEMA. El tejer un hilo conductual a través de la obra de MARCO ANTONIO DE LA PARRA, permite profundizar en la obra de este creador y conectar más, con las zonas ocultas de las mitologías sociales que con la experimentación escénica, a través de un realismo psicológico y

social, donde el diálogo de los personajes es el principal vehículo sobre el cual se organiza el espectáculo.

El teatro de Marco A. de la Parra es una especie de ventana sobre la realidad de su país. Por estas razones, los objetivos de este trabajo son (a) analizar el aspecto social en tres obras, en tres tiempos de Marco Antonio de la Parra, (b) observar la absoluta libertad dialéctica de un creador. y (c) penetrar el argumento y la intriga de **LO CRUDO, LO COCIDO Y LO PODRIDO (1978)**, conocer la definición de los caracteres y la situación de **LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA DIA (1984)** y observar las referencias a la actualidad de **EL ANGEL DE LA CULPA (1995)**. La metodología a utilizar para este trabajo se basa en el análisis del texto dramático desde un punto de vista sociológico, que permite relacionar autor, obra y contexto social.

LA RAZON Y LA EMOCION. Desde niño estuvo vinculado al teatro, su tío Pedro de la Parra, fue uno de los fundadores del Teatro Experimental de la Universidad de Chile; en ese entonces su madre preocupada por su enorme timidez, lo inscribe en un curso de Arte Dramático. Se volvió adicto al teatro. Mucho años después, ya estudiando medicina, se encuentra en la Universidad con otra gente interesada en el teatro. Juntos empezaron a trabajar y a intentar cosas, a hacer un teatro lleno de nihilismo, de un escepticismo impresionante. Era por los años setenta o setenta y uno, la época del optimismo, se produce la sacralización de la ideología, en Chile y en casi todo el mundo; en palabras de el mismo Marco

Antonio: " *andábamos con la utopía por delante, confiábamos en que todo iba a ser fácil, todos estábamos entusiasmados e influenciados por el libro de cuentos de Skarmeta. Era ese tipo de entusiasmo ante el que yo siempre he sentido cierto escepticismo, porque creo que termina transformando las ideas en ideologías sanguinarias*".

De la Parra afirma que si algo ha hecho daño a Chile, es este entusiasmo. Entusiasmo de país subdesarrollado, donde mucha gente como él arrastra un sentimiento de culpa. Refiriéndose a esa clase media a la cual pertenece, una clase media acomodaticia que ha sobrevivido a una y a otra situación. Con una madre demócrata cristiana y un padre socialista, y que es precisamente el hecho de estar siempre bien la causa de este inevitable malestar.

Y es desde este malestar que arroja sus obras al mundo llena de crudas verdades sin ningún tipo de diplomacia, en medio de la incertidumbre rompiendo una y otra vez consigo mismo, corriendo todo el riesgo sin amedrentarse, convirtiéndolo en actividad constante, en una especie de autoconfesión.

En medio del autoritarismo político y el liberalismo económico los creadores desean penetrar profundamente en fenómenos y problemas de la realidad nacional ya no tensionando los márgenes de la censura o de la autocensura, sino encontrando un lenguaje teatral que sea capaz de develarlos. Y es en estas palabras del autor donde se encuentra

la clave: *"El teatro como el sueño es un acceso al mundo inconsciente con pasaje de vuelta, locuras limitadas con posibilidad de provecho personal o social"* (DE LA LUZ HURTADO, 1982) Y es bajo el rigor de la metáfora que el creador, más por necesidad interior, que por ocultamiento nos prepara para el vértigo con el ascenso lento y pausado. Pertenece a una generación marcada por la violencia, pero convierte la angustia en una parte esencial del proceso creador. Considera que el golpe de estado del 73 con todo el movimiento psíquico que produjo fue el detonante para desarrollar una singular manera de enfrentar la situación, transformando el miedo, la duda y el estremecimiento en combustible (DE LA PARRA, 1993).

LO CRUDO, LO COCIDO Y LO PODRIDO (1978). Unos viejos garzones Efraín, Evaristo y Elías (últimos en el eslabón de la Orden de la Garzonería Secreta) y Eliana, la vieja cajera de un decadente restaurante Santiaguino de nombre "Los Inmortales" , se reúnen y llevan a cabo en medio de un ritual cruel y sadomasoquista el ajusticiamiento a los líderes de una clase política tan decadente y mediocre como ellos. Los cadáveres yacen enterrados en los reservados del otrora lujoso y elegante local. Hay nostalgia y añoranza de una mejor época. Hay un exceso en el comportamiento fanático de esa cofradía de garzones, encerrados allí lucen eternos en la empresa, una y otra vez realizan inventarios. Tiene una carga de violencia concentrada, encerrada como ellos, siempre a punto de estallar. Hay una venganza como móvil, definitivamente aquí está la marca del once de septiembre de 1973 El restaurante es

una especie de campo de concentración con sus reservados,(cámaras de gases), la alusión es obvia el primer muerto en oler mal es "Adolfito":

EFRAIN: Mira, se ve la bodega desde acá.

ELIAS: ¿ Un cuerpo muerto allá abajo?

ELIANA: ¿Quién?

EFRAIN: Es... es... ¡Adolfo!

EVARISTO: ¡Adolfito, nuestro guarén actori... El guarén favorito de don Estanislao Ossa Moya.

Más adelante:

EVARISTO: Hasta que la muerte lo sorprendió.

ELIANA: Soñando.

ELIAS: Por causa de algunos que poblaron con su escepticismo contagiado de ideas foráneas lo que hasta ahora era sano compañerismo.

Se refiere a la clase política, a los sistemas vacíos dominado por una potencia extranjera que marca su destino, desde el lado más oscuro. Develándose así la motivación que lleva el discurso.

Hay una ambigüedad clara , ya que lo que evocan es una época en la que también, había mucho control y mucha suciedad política. Cuando ELIAS habla de San "Augusto" Escoffier como el santo del paraíso de pasadizos y sobras, que acoge en sus brazos todos los santos garzones que sirven al restaurante de la última morada. Acá yo me haría unas preguntas que se hace el mismo MAP en su carta a un joven dramaturgo: ¿Qué hace el personaje cuando dice eso? ¿ Qué intenta? ¿ Qué quiere? ¿Qué significa que lo diga? ¿Porqué lo dice? Temibles palabras. En ese momento por menos de esto

en las calles de Santiago inesperadamente podían dar un susto a un dramaturgo y enviarlo al hospital, con amenaza dios mediante. Augusto era un nombre temido que no podía pronunciarse sin provocar suspicacias.

El estreno de "**Lo crudo, lo cocido y lo podrido**" en la Universidad Católica motivó un gran escándalo, fue prohibida por las autoridades de la universidad después de asistir al ensayo general, alegando que "**las groserías y ofensas que contiene la obra no las puede difundir la Universidad**" (ANDRES PIÑA, 1991). De la Parra sostiene: "**la obra fue censurada, creo que porque no la entendieron y se asustaron. Es un texto que con un director fascista podía haber sido una obra fascista. Terrible ha sido para mí leer la obra y darme cuenta de que era una premonición**".

En la época fue considerada una obra extraña, ya entonces se le notaba a de la Parra una forma distinta de concebir el teatro, que se oponía al tradicional realismo chileno. Al final entra un político atroz, absolutamente derechista, totalmente destruido e incapaz ya de aparentar nada. No podía aparecer un político lo suficientemente puro para ocupar un lugar limpio. De la Parra opina en este sentido que la mayor parte de su teatro es más moral que político. En la escena final de la pieza, los dos camareros salen por primera vez del restaurante, con destino desconocido, Evaristo Romero reaparecerá años después convertido en sicario en "La secreta obscenidad de cada día".

En un mundo esencialmente cotidiano, de la Parra coloca personajes perfectamente reconocibles y con conductas motoras definidas, de planteamientos más o menos lógicos, donde la lucha por el poder resulta una constante. Como es el caso de **"LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA DIA" (1984)** donde toca "aristas de la realidad" marcando la intersección de tres campos: Política, psicoanálisis y lenguaje, enfrentando al psicoanalista Sigmund Freud y al ideólogo Carlos Marx , como un par de exhibicionista, compartiendo una espera forzosa en un banco de plaza frente a un liceo de niñas, para lucir sus atributos sexuales frente a las colegialas, pasan un recuento de las intenciones que los llevaron a elaborar sus teorías y a la total tergiversación de estas en el contexto social. En su primera versión se llamó **"Chou"**. Fue re-escrita y luego se presentó con un éxito absolutamente inesperado, de taquilla y de crítica. De la Parra coloca a personajes de la cultura universal en una calle de Santiago, contando y revelando sus miedos y sus prejuicios, que aparentan ser localistas:

SIGMUND: Hay que decirlo, le digo... Mire, yo le voy a explicar lo que a usted le pasa; es que está sumido en lo que es el dilema hamletiano del hombre chileno de nuestro tiempo. ¿Hay que decirlo o no hay que decirlo?... Pues yo digo que hay que decirlo...¿O nos vamos a andar haciendo los curados para decir lo que uno piensa? ¿O los payasos así a ver si nos sale una risita? ¿O los místicos? ¿O vamos a andar matando el hambre vendiendo tonterías en el Paseo Ahumada? ¡No! ¡Hay que decirlo! Ipso ipso, per omnia secula seculorum, e pluribus unum, in situ, labor omnia vincit...

En otras oportunidades toma retazos de historia y hace bromas sobre las posiciones ideológicas de estos personajes, definiéndolos a veces con una frase hecha: **"Lo que determina la neurosis es el desarrollo social"** dice Carlos, mientras Sigmund insiste que la clave está en lo **sexual**. Y se empeñan en un contrapunteo.

El progresivo aumento de la carga emotiva de las palabras marca el paso del lenguaje tópico al obsceno, y pone de relieve tanto el abismo que media entre ambas partes como su común desfase en el diálogo sociopolítico de fines del siglo XX. El universaliza el discurso a través de estos íconos. Más adelante volverá a insistir en la utilización de figuras de resonancia universal en su obra, (el escoger personajes de King Kong Palace, Tarzán, Jane y Mandrake el mago). Y volviendo a La secreta... tiene tanta libertad cuando toca a estos personajes de la historia universal del siglo XX, que los convierte en miembros de una organización de tortura y represión en América Latina. Además de resultar una excelente estrategia para colocar en el discurso de estos pensadores, ingeniosos diálogos de locura y denuncia que de otra forma no habría podido decir bajo el régimen dictatorial.

CARLOS: ¿Va a volver con eso? (VA TOMANDO PROGRESIVAMENTE ACTITUD DE LIDER POLÍTICO)... Mire, aceptemos lo inevitable, ésta es una labor colectiva. La historia la hace una clase, la clase de los desposeídos y los marginales como usted y como yo.

Más adelante:

CARLOS: ¡Usted es un desclasado! ¡Un hombre simple que debe asumir su responsabilidad histórica! ¡Porque es la historia la que nos ha hecho encontrarnos aquí para cometer juntos este...!

CARLOS: Pero...¡No le parece fantástico! ¡Creíamos que estábamos solos, que estábamos desamparados y huérfanos y de pronto descubrimos que la nuestra es la historia de una colectividad, de una nación, somos la conciencia herida de un país desgarrado!

En otro diálogo:

SIGMUND: ¡Córtela! ¡Qué tanto país, qué tanta nación! ¡Somos un par de pelafustanes todos cagados, andamos a medio morir saltando, a palos con el águila, y usted dice que somos el país y la nación!

SIGMUND: ¿Y que otra cosa somos? ¿Ah? ¿El huemul y el cóndor del escudo nacional, acaso?

CARLOS: ¡Somos la conciencia de la opresión! ¡La fuerza reprimida que intenta una salida desesperada poniendo la desnudo...! (EMPIEZA A ABRIR SU IMPERMEABLE. SIGMUND LO DETIENE FORCEJEANDO)... ¡Nuestra condición de seres frustrados, hostiles, agresivos y castigados!

Los personajes se mueven en un ambiente de penosa decadencia, hay dos hilos de pensamiento claramente identificables en la obra: el individualista y el colectivista en un marco que oscila entre la ideología y la caricatura. Al final se convierten en terroristas, y lo que ocultan debajo de sus abrigos no es precisamente el arma de su genitalidad. Aunque al exhibirla pretenden que los ojos sorprendidos de los espectadores abandonen su inocencia, o más bien su inconsciencia.

Cuando la censura del Ministerio de Cultura vió el nombre de Marco Antonio de la Parra, se dispuso a intervenir, el día que apareció el censor, M.A.P que actuaba en la obra se sintió muy molesto. Como una provocación, y así lo percibo yo, en un momento Sigmund y Carlos hablan de **"Evaristo Romero ¿El que trabaja de Garzón en el restaurante donde encontraron los cadáveres en los reservados?"** el viejo Garzón de **Lo crudo, lo cocido y lo podrido**, como uno de los chóferes de los vehículos que transitan cerca de la plaza.

Al finalizar la obra:

AMBOS DE PIE AVANZAN LENTAMENTE HACIA EL COLEGIO.

CARLOS: Ahí vienen las niñas...

SIGMUND: Sí, están abriendo la reja... Oiga, ¿usted es realmente Carlos Marx?

CARLOS: ¿Cómo? ¿Acaso usted no es realmente Sigmund Freud?

SIGMUND: ¿Y si no lo fuera?... ¿Seguiría considerándome su amigo?

CARLOS: (SONRÍE) Quizás eso no sea lo más importante ahora, ¿no le parece?

SIGMUND: Sí, a quién le va a importar después... ¿Vamos?

Se encaminan se despiden por sus nombres, ficticios o no, y **ambos sacan sendas pistolas. Quedan inmóviles,**

congelados al callar, como estatuas. Tras unos segundos, oscuridad total.

Hay una ambigüedad entre el supuesto acto exhibicionista y el inesperado desenlace del atentado armado. El equívoco radica en las insistentes referencias del texto dramático al órgano sexual masculino. Este cariz "sexual" hace pasar desapercibidos los anticipos del otro "acto" con que finaliza la pieza. El sorprendente desenlace de "La secreta..." hace resaltar la violencia como forma de resistencia posible en un medio social opresivo, que basa su poder precisamente en la violencia. Sin conocerse los dos personajes pertenecen a organizaciones de tortura y represión en América Latina.

En su concepción espacial la obra esta planteada para ser resuelta actoralmente, con apenas un banco de plaza, como único elemento escenográfico. Este "banco de parque" se transforma en "diván" de psicoanalista y en "sillón de tortura". Esta escasez de recursos obliga a los actores a apoyarse en el discurso, exigiendo gran histrionismo y ductibilidad al servicio de la metáfora más delirante.

EL ANGEL DE LA CULPA (1995) En sus nuevas producciones se aleja del juego ingenioso y del humor delirante de su primera época, conservando la solidez de la teatralidad, condensándose en un tono cada vez menos complaciente, parece hacer un viaje hacia el interior y la subjetividad, a las angustias y destellos más pequeños y cotidianos. Su mirada es aún más irónica, amplia, distante y desmitificadora. Un texto

contemporáneo de cierta precariedad postmodernista, donde se nota un autor mucho más suelto en el discurso, absolutamente cómodo y escribiendo de cualquier cosa, como el mismo lo afirma en el ensayo que antecede el texto en la publicación consultada. ¿De qué estoy escribiendo ahora? ¿Yo? ¿En este estado de ánimo? De ángeles vengadores. Un muchacho al que convencen que la filosofía y el crimen han perdido todo deslinde y terminan involucrando en lo que no es más que un trabajo sucio. Una verdadera metáfora de la violencia. ¿Dramaturgia del fin de los tiempos? .

CONCLUSIONES. A manera de conclusión por ahora, aún cuando en estos momentos la realidad "parece" otra, América Latina no escapa al fantasma de la dictadura, de la represión. En este aspecto la obra de Marco A. de la Parra sigue teniendo vigencia, y su presencia en América Latina es altamente significativa.

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

CRITICAS GRUPO DE TEATRO ITINERANTE. (1992 al 1999) *La secreta obscenidad de cada día*. Caracas; Madrid; Buenos Aires.

DE LA PARRA, MARCO A. (1987) *Dos autores psiquiatras analizan la violencia latinoamericana*. Revista Primer Acto. Cuaderno de investigación teatral N° 218. Segunda época. II / 1987

----- (1993) *Para un joven dramaturgo*. Ed. de Ministerio de Cultura. CNNTE. Madrid.

----- (199-?) *El ángel de la culpa y otros tres textos*. Separata dramaturgica GESTUS. Colcultura. Madrid, España

GILMORE, ELSA M.. (1994) *Contigüidad y ambigüedad en La secreta obscenidad de cada día*. Latin American Theatre Review. Kansas, U.S.A.

HURTADO, MARIA DE LA LUZ. (1992) *El Teatro simbólico grotesco*. Pag. 95. Escenario de dos mundos. Ed. de Ministerio de Cultura. Madrid.

----- (1982) *Teatro Chileno de la Crisis Institucional 1973-1980*. Minnesota Latin American series. University of Minnesota. CENECA, Santiago, Chile.

CABAL, FERMIN. (199-¿?) *Teatro y terapia*. Prologo de publicación de "La vida privada"

PIÑA, JUAN ANDRÉS. (julio-agosto 1991) *Mitologías y postrealismo en la dramaturgia de Marco A. de la Parra*. El Público. Nº 16. Ministerio de Cultura. Madrid.