



Literatura y Lingüística

ISSN: 0716-5811

literaturalingüistica@ucsh.cl

Universidad Católica Silva Henríquez

Chile

Ferrada Alarcón, Ricardo

La pequeña historia de Chile: la escenificación de la memoria en Marco Antonio de la parra

Literatura y Lingüística, núm. 12, 2000, p. 0

Universidad Católica Silva Henríquez

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201204>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

# **LA PEQUEÑA HISTORIA DE CHILE: LA ESCENIFICACIÓN DE LA MEMORIA EN MARCO ANTONIO DE LA PARRA**

Ricardo Ferrada Alarcón

## **Resumen**

Lo que muestra el trabajo en su desarrollo, remite a la fractura de la memoria y el recuerdo, cuando la Historia se experimenta como una brecha y una oscilación, que se mueve entre su posible y su fracaso, con personajes cuyo imaginario intenta sostenerse en una realidad que ha sido permeada y desplazada por la dinámica de los acontecimientos sociales. Teatro y escenificación de la memoria, no es sino la puesta en el drama de una gran metáfora epistemológica, en la terminología de Umberto Eco, pues nos da una imagen de discontinuidad, que permite confirmar la apreciación de un mundo que se experimenta fragmentado, pero que se intenta recomponer en una imagen totalizadora.

## **Abstract**

The development of this work, show us the memory and the remembrance breaking, when the History is experimented like a breach and oscillation, moving between its possible and its failure, with characters whose imagery try to remain in the reality, that has been permeated and displaced for the dynamic of social events.

Theater and the scenic act of the memory, it is not but the drama's play of a great epistemological metaphora in the Umberto Eco's words, because bring to us a discontinuity image, that permits to confirm the appreciation of a world who is experimented like fragments, but anyway its intended to recompose in a totality image.

La historia continúa, es el correlato indispensable de la función fundadora del sujeto: la garantía de que todo cuanto le ha escapado podrá serle devuelto; la certi-dumbre de que el tiempo no dispersará nada sin restituirlo en una unidad recompuesta; la promesa de que el sujeto podrá un día –bajo la forma de la conciencia histórica– apropiarse nuevamente todas esas cosas mantenidas lejanas por la diferencia, restaurará su poderío sobre ellas y en ellas encontrará lo que se puede muy bien llamar su morada.

(Michel Foucault, La arqueología del saber )

## **1. Discusión preliminar**

La tentación de aludir a un discurso literario considerando como eje central ese otro discurso que llamamos Historia, equivale a reconocer o poner de modo explícito un deseo, que luego transformamos sin más en una condición que queremos se cumpla en toda obra literaria; hablamos aquí de un asumir su vínculo o posibilidad de lectura en el marco de lo real, la consideración de un transcurso que nos da ciertas señales, o por último despierta en nosotros su sospecha en el momento en que nos aproximamos a comprender el proceso significativo generado por las palabras.

Lo cierto es que hablar de la Historia nos pone frente a un discurso que después de todo –o por lo menos hasta cierto límite–, se considera cerrado. Vemos en ella una manera de enunciar los órdenes y secuencias que remiten y hacen a una cronología, una narración<sup>1</sup> de hechos plenamente identificados y significativos, cuya articulación se sostiene en un sujeto (el historiador), que se evade o resta; sin embargo, es dable presumir que hay también zonas de transición, vacíos que parecen ser (re)cubiertos con cierto procedimiento para juntar datos y fechas, auxiliado por disposiciones gráficas y, eventualmente, alguna iconografía.

Parafraseando a Roland Barthes<sup>2</sup>, el historiador asume, en ese contexto, una forma predictiva, en la medida que sabe de antemano lo que está narrando en ese discurso cerrado; por otro lado, su acto de enunciación no termina en el mismo discurso en la medida que tiene necesidad de agregar referencias y marcas textuales que confirman su palabra: es el acto retórico que entra en el discurso de la historia.

Desde una perspectiva literaria, que es nuestro ámbito específico, la tentación de recoger la Historia otorga a la obra una peculiar propiedad, por cuanto irradia una significación que dinamiza su referencia. Así, no es improbable que el texto se constituya a modo de un metacódigo en la medida que comunica un mensaje transversal, en el cual se entrecruzan categorías culturales e históricas, además de aquellas referidas al ámbito estético y que le son muy propias.

Vista de esa manera, la obra establece un arco con un espacio que no es lingüístico, un orden que se resiste a ser abarcado en plenitud. De ahí que la obra sea valorada por su eficacia para provocar un efecto de realidad, mediante las estrategias y recursos que cada autor considera pertinentes, para persuadirnos, imaginariamente, de que el texto señala y apunta, simbólicamente, hacia lo real. La obra adquiere así una calidad y una función ineludible: "liga la realidad a un sujeto, que se pone en

relación con la realidad precisamente por mediación de la ficción literaria"<sup>3</sup>. En cuanto símbolo, la obra se sostendría entonces por su fuerza representativa, dicho en otros términos, por la capacidad que tiene el escritor (dramaturgo en el caso que nos ocupará), para desplazar un evento no lingüístico al interior de la obra y hacerlo creíble.

Desde otra perspectiva, en general, se asume también que la realidad misma está plena de signos y señales; con ese trasfondo, Peter Brook considera que si una obra dramática y el espectáculo que la escenifica muestra gestos y palabras reconocibles como reales, en su interior éstos se transforman en acciones que no pueden sino ser símbolos y metáforas<sup>4</sup>; dicho de otro modo, las acciones y experiencias, incluso las más simples, se llenan de un ritmo propio y nuevo, tensionadas en su articulación dramática. En consecuencia, el espacio representado (trans)ocurre porque hubo o hay un lenguaje y un mundo previo desde el cual los entendemos y codificamos.

Dado este preámbulo, la atención en este artículo la centraremos en La pequeña historia de Chile, de Marco Antonio de la Parra, que se inserta, precisamente, en una dramaturgia cuyo lenguaje se explica en gran medida por su categoría de símbolo o metáfora; esto es lo que nos permite ver esta producción en un ámbito colectivo, con clara alusión a una historia interior nuestra, pero que por esa misma propiedad metafórica, trasciende la particular fisonomía de país.

Al respecto, nos preocupa lo que hemos denominado la escenificación de la memoria, o de un espacio que se reconoce como Historia, con sus dos polos disímétricos que alcanzan congruencia en un proceso de simbolización al interior del texto: la ficción dramática y la realidad. Este es el punto central de nuestro desarrollo, pues según nuestra percepción, esa disimetría es la que precisamente de la Parra transforma y la constituye como dos ejes desde los cuales se funda la acción dramática, pero transformados en una concepción alegórica que intenta visualizar lo real.

Así pues, nuestra mirada está puesta en un espacio dramático que, en verdad, cubre más de alguna obra de Marco Antonio de la Parra, espacio que es funcional a una especie de fractura de la Historia. Nos interesa, en definitiva, examinar el plano textual de esa escenificación, el cual da cuenta de un orden dramático que procura recomponer o unir las imágenes de realidad, rotas en su propio transcurso, con una nota diferenciadora: se trata de una historia de predicción aún no clausurada por los eventos que llenan con fuerza este último plazo en nuestro país.

Con un mínimo conocimiento de su obra, es posible advertir que, en verdad, no se trata de la Gran Historia, cuyos protagonistas pudieran ser los grandes héroes nacionales, sino una forma mucho más interior de vivenciarla, esto es, en la perplejidad de los actos cotidianos con límites trágicos y absurdos, como producto de la torcedura de los grandes sentidos de vida que experimentan sus personajes.

Cabe destacar en este punto que, más que un nexo basado en procedimientos referenciales y de contextos aludidos lateralmente, la obra de Marco Antonio de la Parra nos pone frente a ejes e instancias en que se pregunta e intenta reflexionar o responder a los eventos sociohistóricos; según él mismo señala, piensa la Historia de Chile como una línea de desarrollo presente ya en su dramaturgia, identidad con el viejo tema de la, que tanto nos duele.

Lo anterior explica la breve referencia que hacemos a obras anteriores, pues La pequeña historia de Chile en ningún caso es una obra aislada; recordamos muy sumariamente, por ejemplo, La secreta obscenidad de cada día, que se sostiene en una forma conceptual y cerrada respecto de su contexto; por el contrario, a pesar de todo, La pequeña historia... obedece más bien a una orientación reconstitutiva de aquello que procura simbolizar, en la cual hay una apertura evidente en lenguaje, mostración de conflictos sociales, crisis de identidad personal y colectiva en nuestra particular modernidad.

Consecuentemente con la afirmación anterior, dadas las características del espacio representado, creemos que se hace explícito así un proyecto de obra mayor, donde se conjugan permanentemente la ironía y el (des)emascaramiento. Así se puede hablar de un teatro de autor y de una dramaturgia que ha mostrado una consistencia, que trasciende aquello que fue su motivación y origen; de la Parra muestra, en definitiva, una reflexión dramática acerca de un sentido vivencial de la Historia.

## **2. Dramática de la sucesión: origen y contexto**

El arte no reproduce lo visible sino que hace visible.  
(Paul Klee)

La Historia tiene un significado cuyo único productor y receptor ciertamente es el hombre. Desde esa premisa básica es que observamos cumplirse en Marco Antonio de la Parra distintos momentos en que manifiesta su visión de esa Historia; en tal sentido, lo cierto es que lo hace desde modalidades o ejes expresivos distintos, que se manifiestan por la solidez y sobredeterminación que imponen los acontecimientos en

la sociedad, donde se explicitan los conflictos de época que llenan su historicidad.

Obviando su exploración en la novela y el ensayo crítico (pensamos en obras como La secreta guerra Santa de Santiago de Chile y más recientemente en La mala memoria), creemos que La pequeña historia de Chile, cubre un campo que es mucho más significativo en la producción. Queremos decir que, en tanto obra teatral, exhibe un espacio dramático que señala una particularidad de autor, en la medida que intenta plasmar en su discurso un modo de ver o apropiarse de lo real, donde la palabra escenificada muestra las transformaciones de ese mundo real, un referente que es situado como trauma y fractura.

En el fondo, vemos que De la Parra trata de explicarse un transcurso situacional, lo cual ha venido haciendo cada vez de modo más evidente, a pesar de su trabajo con una trama que adultera y retuerce los códigos de lo que llamamos realidad. Pensamos al respecto que hay un espacio compartido, aunque diverso, entre una obra como Lo crudo, lo cocido y lo podrido (1979), La secreta obscenidad de cada día (1983) y el motivo central de este trabajo, La pequeña historia de Chile (1995).

En principio, Lo crudo... por ejemplo, se relaciona con un Santiago ya pasado, decadente y decrepito; se trata un espacio donde es reconocible una mirada sobre la historia social, pero a través de situaciones alucinantes y fantasmagóricas. La explicación de ese espacio tiene como base a personajes caídos, cuyo destino se funda en mantener la tradición de la Garzonería secreta, una verdadera institución que apareció, supuestamente, casi desde los orígenes de Chile, capaz de influir en la vida política de siempre

La secreta obscenidad... es igualmente alegórica en sus personajes, en donde la máscara y la descontextualización caricaturizadora, el gesto y la palabra escenificada, se transforman en función de un marco situacional tocado por el tiempo, pero fuertemente contrastivo y descolocado respecto de las formas identitarias o canónicas de los personajes.

Allí, de modo irrisorio, se asiste al exhibicionismo de Marx y Freud, quienes experimentan un medio social represivo (se supone el Santiago de los ochenta), y que los obliga al uso de distintas identidades. Ese transformismo es lo que les facilita la transgresión de diversos códigos, lo que culmina en el atentado al poder represivo, cuando los personajes asumen el rol discursivo de extremistas; en este caso, el enmascaramiento se ayuda y sostiene por la marginación respecto de un medio que se asume como represivo.

La pequeña historia... muestra con mayor profundidad, a su vez, un presente que se asimila en tanto fracturado (hay un antes que dio sentido y un ahora que se registra desde la extrañeza y la confusión), de manera que al asumir esa brecha, a los personajes les resulta incomprensible y desconcertante el pensar en su probable dirección.

La duda que ellos tienen de su propia existencia fantasmal, sus sueños y disparates, se manifiesta como ritos del dolor, donde el fin de las historias personales no hace sino dar cuenta más bien de una identidad colectiva puesta en duda: un Chile múltiple basado (y nacido) en el mito y el lugar común, sostenido en una agotada transmisión cultural heredada desde un liceo en decadencia.

Se observará, entonces, que en principio hay una concepción dramática que permite unir, analíticamente, las obras que mencionáramos en los párrafos precedentes. Sin embargo, nuestra atención sobre ellas obedece también a una inferencia, que en parte se origina por las propias declaraciones del mismo Marco Antonio de la Parra.

Según sus propias palabras<sup>5</sup>, la idea de escribir *La pequeña historia de Chile* (1995), se remonta de los años ochenta, donde se conjugaban dos ideas: trabajar con personajes simbólicos como los profesores, representantes de una idea de país que se veía en retirada, amenazada, restringida por los cambios radicales vividos por Chile en las últimas décadas.

Con tal afirmación, no podemos sino presumir que mientras creaba una obra como *La secreta obscenidad de cada día*, cuya data es de 1983, de modo simultáneo ya pensaba o a lo menos esbozaba, una temática en la cual el transcurso histórico-social era un signo subyacente del espacio representado. De ahí entonces que se puede sostener que De la Parra muestra una reflexión dramática, que va desde lo conceptual hasta formas más abiertas, en donde la historia pasa a constituirse en tema.

Cabe señalar, entonces, que De la Parra explora en los fenómenos colectivos; asimismo, en la forma que los individuos registran, asumen e incluso descubren que existe una exterioridad que comparten, de modo que su malestar no constituye la pesadumbre de simples conflictos personales, sino de una experiencia colectiva.

El discurso oblicuo a través del cual exploraba en lo inmediato, la dosis de emociones y conductas reprimidas por un orden (violento) del cual se sospecha, los gestos paródicos que impone a sus personajes y que limitan en el humor negro, se abren finalmente a una expresividad en donde calza la memoria de un mundo previo y valorado. Desde esa

apertura, lo cotidiano pareciera encontrar su verdadero centro: hay así un discurso en el cual es reconocible la dramaticidad traumática de nuestros últimos años de realidad histórica, los factores que la mueven e incluso la sacuden, o cuando menos cierta entrañable identidad.

En ese momento, advertimos que De la Parra se encuentra tan solo con sus elementos residuales, en la medida que hace explícito en su obra cómo una conformación cultural se ha diluido o perdido francamente por las formas desenraizantes de la modernidad y la llamada globalización. No sin razón Walter Benjamin ya advertía que no existe documento de la cultura que no sea a la vez de la barbarie.

### **3. La escenificación de la memoria**

La historia se ocupa de los generales, pero de los soldados dice "en la batalla tal murieron 10 mil". ¡Punto! La literatura se ocupa de la historia de cada uno de esos soldados, los rescata del anonimato terrible al que los condena la historia. Yo creo que la literatura es la historia de los deshistoriados.  
(Marco Denevi)

Los elementos de discusión inicial que operan como marco referenciador, nos hacen decir en este punto que, según nuestro análisis, en La pequeña historia de Chile los polos disímétricos de realidad y ficción que se encuentran en lo simbólico, aparecen puestos como una clase de la alteridad.

En esa forma contradiciente de operar, si bien es posible observar una apertura hacia ciertos códigos de lo inmediato, es un hecho que la representación dramática se construye sobre un campo conceptual muy propio en Marco Antonio de la Parra. En concreto, este consiste en su adhesión a indagar en lo onírico y lo extraño; resulta interesante destacar, sin embargo, que más allá de una particular tendencia, después de todo esto se transforma en una estrategia que impone cierta manifestación de profundidad poética para tratar o desarrollar los personajes.

Esos aspectos son centrales en el discurso dramático que analizamos, pues convencionalmente, el discurso sobre la realidad, cuyo signo mayor se constituye en la Historia, se entiende en la medida que tiene una equivalencia con el orden y la sucesión, configurando un relato en el cual convergen eventos dispares apenas asumidos en relieve. Pues bien, en La pequeña historia... el espacio representado se sostiene en los tópicos o ejes de la acumulación y la incoherencia, tanto de objetos que llenan ese

espacio, como la situación caótica en la que se desenvuelven los personajes, hasta llegar a un absurdo que parece juego y parodia.

De la Parra, al igual que en obras anteriores a la que analizamos, busca y explora las formas residuales de lo cotidiano, en la filosofía y la reflexión de seres menores, los cuales simplemente desmitifican, encarnan en su discurso la desritualización de lo serio o lo canonizado culturalmente.

Para mostrar la concepción espacial que señalamos, De la Parra sostiene el eje dramático en un viejo liceo chileno de provincia; la llamada de acotación inicial al primer acto generará la dimensión espesamente oscura y decadente del contexto referenciado:

"Un mar de pupitres ocupa todo el escenario, tal vez incluso el público está sentado en pupitres. Ventanas estrechas, poca luz. Pizarras negras, antiguas. Retrato de algún Padre de la Patria, ajado, torcido, mal colgado. Paredes de madera o muros trizados. Colores de liceo fiscal de provincia" 6.

Tan decidor como lo anterior, incluso más elocuente que esa llamada, es la nota escrita posteriormente al reparto de personajes, que en definitiva marca o completa la atmósfera que se intenta producir en ese espacio:

"Todos parecen más espectros que seres de carne y hueso. Se diría recuerdos deformados por el maltrato del olvido" (PH)

En tal escenario, entre ese montón de objetos casi inútiles de una bodega olvidada, habitación para los desechos y cachureos de colegio, aparecen en acción esos espectros que en verdad son unos antiguos profesores de Historia, cuyo desplazamiento entorpecido los hace aparecer como mareados naufragos, vestidos con trajes sucios y de manos partidas por la tiza.

La escena inicial, llamada "El sueño de Sanhueza", es gravitante en el desarrollo de la obra: el profesor Sanhueza corre sobre los pupitres, alumbrado por reflectores, envuelto en la bandera chilena; el Rector procura disuadirlo para que descienda, apelando al sometimiento de la autoridad y a su conciencia de que es modelo y ejemplo para los alumnos. Sanhueza replica:

"No quiero que me traten como el guardián de un reformatorio juvenil ni el predicador de un sistema que no existe" (PH).

Frente a tal respuesta, el Rector lo amenaza con dispararle. Entonces Sanhueza elabora una suerte de arenga y un llamado dirigido hacia

auditores imaginarios para que saquen a sus hijos de los colegios y que se rindan:

"¡Arrojen a sus hijos a la ley de la fama! Que se conviertan en devotos de la lista de superventas y los dioses del dinero" (PH).

Sanhueza, al manifestar lo que siente como profesor, finalmente concluye en un grito: "Chile no existe, la historia no existe, hasta la muerte es un fraude". En ese instante, descubre que el Rector no contesta y ha desaparecido. Agita la bandera sin ganas y grita: "Viva Chile". Ese fue El sueño de Sanhueza.

La dramaticidad central de la obra queda establecida en el acto siguiente: las clases de Historia no se pueden iniciar porque se ha perdido el mapa de Chile; se han olvidado de la canción nacional, incluso los personajes (imaginarios) dudan de su propia existencia y conjeturan que esa y otras pérdidas se deben a que son almas castigadas. Afirmaciones como "la historia de Chile se ha perdido, no hay país, no hay mar, no hay cordillera", surgen en la forma dialógica de los personajes más dramáticos. Sanhueza es sencillamente quien tiene sensibilidad pesimista:

"Ha comenzado la debacle. La decadencia de Occidente. Bello tema. Permítame ese tópico. Estimados alumnos. De nada sirve lo aprendido. No hay tiempo. No hay espacio. No hay futuro. No hay progreso. No hay pasado. Ni siquiera estamos muertos" (PH).

En el ámbito de lo ficcional, la obra entonces paulatinamente muestra equivalencia con una textualización de un discurso público, esto es, la fractura de la memoria y su materialidad en objetos y símbolos de identidad nacional con el impulso o soporte que los constituyeron; en el fondo, una imagen de país traspasada por una lectura de mitos y utopías. El efecto generado por el espacio dramático representado se consolida por tal motivo en la negación del pasado y de un mundo que, ideológicamente se consideró posible. Sin embargo, al interior de la obra se manifiesta más bien la experiencia de su fracaso. Por ejemplo, el rol de los educadores.

Para la reconstitución de esa historia o memoria perdida, en principio Sanhueza se toma de tales personajes emblemáticos para llegar a los contextos cotidianos.

"Explique, sugiera, dibuje pero no relate, el clima emocional del fin de siglo en Chile al día siguiente del suicidio de José Manuel Balmaceda. ¿Qué se servían al desayuno esos chilenos? ¿Cómo se vestían? ¿Qué hacía

la prensa? ¿Cuál era el clima? ¿Llovía? ¿Había smog? ¿Qué se temía? ¿Qué se deseaba? ¿Dónde iban las parejas adulteras de ese entonces? ¿Cuál era la profesión escogida para el hijo mayor? ¿Qué se podía considerar una tragedia familiar? ¿Cuál era el aroma predominante en la Plaza de Armas de Santiago?..."(PH).

Después de todo, entonces, De la Parra incorpora una visión sobre el discurso de la historia mediatizado en ese personaje. Cabe preguntarse si en el fondo habla de una memoria perdida o de lo inacabado de su construcción en tanto relato y experiencia, de la virtud o pesadez que permite unir los acontecimientos. En esa línea, recordamos lo dicho por Foucault:

"Por detrás de la historia atropellada de los gobiernos, de las guerras y de las hambres, se dibujan unas historias, casi inmóviles a la mirada, historias de débil declive: historia de las vías marítimas, historia del trigo o de las minas de oro, historia de la sequía y de la irrigación, historia de la rotación de cultivos, historia del equilibrio obtenido por la especie humana, entre el hambre y la proliferación" 7.

En el contexto de la obra, diremos que los acontecimientos más bien comparten la pesadez, en la medida que el Rector asume que si antes con la educación se fundó la República, ahora es el silencio. Los alumnos, en el decir de Sanhueza, son unos ignorantes, "creen que la historia es un listado", cambian de contexto los nombres y las situaciones, haciéndolos absurdos: Manuel Montt es una calle, Nueva York es la capital de Estados Unidos, Baquedano una plaza y O'Higgins un equipo de fútbol.

Lo real es un acto paródico, como la muerte de Sanhueza al comienzo de la obra, o la del mismo Rector, que se supone fallece y luego continúa en escena. La emergencia de la simulación, intratextualmente, se impone por carencia y por el vaciamiento de significación que han adquirido los objetos que dan sentido a los personajes: pensemos por ejemplo, en el mapa perdido de Chile, el cual termina siendo sustituido por su dibujo en la pizarra.

Un punto de tensión radical en la obra se establece por la conducta del Rector y un nuevo profesor de historia; en el fondo, lo sorpresivo para la autoridad del liceo es encontrar a alguien que lo admira y, consecuentemente, llega a su antiguo colegio para hacer también clases de historia. La forma idealizada en que Fredes se plantea el pasado, contrasta pues con la duda de los otros personajes y su visión de crisis, en la que cuestionan su existencia (ficticia) y, más globalmente, nuestra condición de país.

Lo dramático de ese contraste converge con la imposibilidad de efectuar las formas rituales del Liceo. Al desconcierto y la angustia que se produce por el ruido de una batalla producida en sus afueras y el sitio de la Plaza, sucede luego la imposibilidad de un acto cívico, por cuanto ha desaparecido la bandera. Para Sanhueza esto es el fin de la historia. Fredes replica: "No se puede hacer un acto cívico sobre el fin de la historia"; como un alucinado, el Rector insiste en preguntar lo que ha pasado con la bandera, encontrándose con una réplica insospechada para él:

"Sanhueza: Pronto no habrá tampoco bandera ... ni mapa ... Solamente un mundo, una ciudad enorme habitada por gente preocupada de sí misma. Es una invasión lenta. Los países serán como meros municipios.

Rector: ¿Eso es lo que enseña en clases?

Sanhueza: Todo se está llenando de esos lugares que no existen, sin tiempo, sin historia. De-saparece toda señal de identidad. No hay país, no hay geografía, la historia se ha convertido en noticieros de televisión" (PH).

Antes de terminar un casi olvidado himno nacional, los personajes advierten que el Rector, encargado de hablar en los actos cívicos, está muerto. En esa situación, el Rector asume que no puede intervenir pues huele mal y caería a pedazos en medio del acto. Quien debe salvar el momento es Fredes quien –presionado por sus colegas–, improvisa una salida dado el peligro de un desorden generalizado de los alumnos: ellos representarán una alegoría de la Nación en la cual se reparte un rol a cada uno de los personajes.

En un juego escénico, esa alegoría de la Nación muestra el matrimonio entre el Estado y la Educación, (que se supone corresponde) al acto cívico frente a los alumnos. De ese matrimonio emerge La Nación de Chile, hasta que llega la mano invisible del Mercado, dice Sanhueza, para deshacer el vínculo y formar otro, esta vez entre el Mercado y la Educación. No obstante, el juego no es muy entretenido para los contrayentes, por lo cual deciden en definitiva darle término.

"Muñoz: ¿Sr. Estado, acepta a la Educación como gestora de la nacionalidad y creadora de la conciencia de la Patria, el futuro del país y la riqueza de la sabiduría y el conocimiento como trampolín de progreso? Fredes: Sí, acepto.

Muñoz: ¿Y usted, Sra. Educación, acepta al Estado como sabia y desinteresada guía de sus principios, sin renunciar jamás a un interés que abarque a toda la sociedad completa, justa e integrada?

Loureiro: Sí, acepto.

Entra Sanhueza

Sanhueza: Los uno en matrimonio y creo la Nación de Chile..."(PH)

A nivel de texto y de representación, en esta secuencia es claro que se interviene en la obra la técnica del teatro en el teatro. En todo caso, este punto es central en el eje dramático de la obra en la medida que se observa una imagen sintético de un evento extratextual; esto es, nuestro proceso (interior) como país. Además de una perspectiva nueva para entender el transcurso de la pequeña historia, que es la vivencia anecdótica encarnada por los personajes y, dada la propuesta escénica, bien sabemos que no termina en ellos.

Cabe acotar en este punto que la articulación de memoria y drama sin duda no es inocente. En el contexto de la obra que analizamos, esta conlleva asumir que en algún momento puede manifestarse como provocación, un texto que no termina sino saliéndose de un centro imaginario. El fundamento de esta afirmación es consistente , por lo demás, con la finalidad diferencial de su escritura, es decir, su representación. Así entonces, no puede ignorarse que De la Parra incursiona en una forma dramática que impulsa a su receptor a partir de la forma dialógica que impone a los personajes. Es lo que Brook conceptualiza como el teatro vital, para quien "es muy difícil que no esté en desarmonía con la sociedad, que no desafíe en lugar de celebrar los valores aceptados. Sin embargo, el artista no tiene como misión acusar, disertar, arengar y menos aún enseñar. Desafía de verdad cuando es el agujón de un público que está decidido a desafiarse a sí mismo"<sup>8</sup>.

Una deducción primaria de nuestro desarrollo nos lleva a decir que el efecto ficcional de La pequeña historia... se sintetiza, entonces, en una fractura de la memoria y el recuerdo; la historia se muestra experimentada como una brecha (imaginaria) y una oscilación entre una realidad que se creyó posible y su fracaso posterior, marcada por la muerte, el éxito aparente y, tal como dice en el texto la Cueca del profesor de historia, esa "mala memoria de nuestro país". De ahí que no sea irrelevante el que se mencione a los fundadores de Chile, héroes nacionales o emblemáticos presidentes de Chile, incluido Salvador Allende, en cuya mención se acota sorpresa y silencio, o se nombre (pasar lista, en la jerga escolar), en más de una ocasión, a los ausentes integrantes de un curso de quien se ignora dónde están, episodio que por lo demás da término a la obra.

Esa mala memoria explica a unos personajes que igualmente son ejemplares; sin embargo, aparecen sobre pasados por nuevos contextos. Sin duda pueden ser vistos como fantasmas de carne y hueso, almas en pena que dudan de su existencia o su real condición; sus conciencias viven atormentadas por falsas culpas o por la experiencia de un mundo

que les acorrala (el mercado, las deudas, los bajos sueldos), la infelicidad en último término, con visiones y gestos con los que intentan o desean recuperar su corporeidad y concreción, que saben les están negadas pues se saben muertos.

En definitiva, arrancados de la memoria histórica de lo cotidiano, esos profesores que hablaban de la gran Historia, emergen como desamparados sobrevivientes de un verdadero desastre<sup>9</sup>, provocado por el avance de una modernidad que en Chile (y Latinoamérica), ha implicado una imposición violenta; en otro sentido, la clausura de un modelo utópico, donde la educación era formadora de círculos ilustrados que influían en los cambios sociales. En términos de representación escénica esto marca la condición cerrada del espacio dramático, en el cual la iluminación de la puesta en escena marca aún más los rasgos casi fantasmales de los personajes.

En el plano textual, ese desastre que es la mala memoria (o su pérdida), es percibida como un conflicto por Sanhueza. En sus palabras, "si el problema es la ausencia o la pérdida de la historia, entonces hay que cambiarla de rompe y raja"; crearla de nuevo, hacerse de una tradición, lo cual cambiaría de paso el ánimo vital del país.

Ese es el inicio de una delirante intervención, que -mediante una cuidadosa (y también deliberada) estrategia de asociación libre-, nos pone ahora frente a un personaje que trastoca tiempos, personajes y situaciones, saca de su centro lo establecido en el canon histórico, en un intento de homologar y posicionar a Chile como modelo, la base de toda la tradición cultural, el centro en el cual confluyen todos los signos del impulso civilizador del hombre.

En el diseño dramático, ese momento se vincula con la misma pérdida y trastocamiento de nombres y sentidos que se atribuyó a unos degradados estudiantes, para quienes los nombres y lugares remiten tan solo a un imaginario inmediato en el cual no existe el tiempo. La recuperación de la grandeza, la historia y la tradición del país, entonces, no es sino un delirio, en el cual cabe de todo:

"Sanhueza: Y ... podríamos decir que fuimos habitados por los romanos ... También, ¿por qué no? Construimos un acueducto, alguna ciudad destruida por la lava volcánica y ya está. ... Con gladiadores perdidos en el desierto de Atacama ... Con ruinas en las termas de Chillán ... Un coliseo en Rancagua ... ¿Quién me dice que Aristóteles nació en Perquenco? ¿Y Platón en Melipilla? ... ¡Y Santiago de Chile se llamará París! O Roma ... O Estocolmo ...Imagínense

... Y digamos que Napoleón fue el que batió a los españoles, confesémoslo sin pudor de una vez por todas y digamos también que la Revolución Francesa fue gestada por Francisco Bilbao y que Berlín es la capital de la décima región y que Tokio es Zona Franca ex-Arica ... Portales fue compadre de Diderot y de Voltaire. ¡Terminemos con nuestros complejos!

... Chile ya no se llamará Chile ... Habría que hacer películas, cambiar los discursos, tal vez hasta hablar en Inglés ... y llamarse en vez de Chile ... (toma aliento para pronunciarlo pomposamente) Estados Unidos de Francia. ¿No les gusta? No somos nunca más chilenos, somos franceses pero hablamos en inglés". (PH)

Después de todo, teatro y escenificación de la memoria terminan siendo una metáfora epistemológica, en la terminología de Umberto Eco<sup>10</sup>. En otras palabras, La pequeña historia... asume una condición que señala resoluciones estructurales de una difusa conciencia teórica (no de una teoría determinada, sino de una persuasión cultural asimilada que nos da cierta visión de las cosas; en el fondo, siguiendo al mismo Eco, De la Parra muestra la metaforización estructural de una (in)cierta visión de los hechos que conoce y nos la traspasa mediante su planteamiento de obra dramática.

Concretamente, De la Parra nos muestra su mirada sobre la pérdida de la identidad de un país; en otras palabras, la ausencia de memoria que no es el fin de la Historia, sino que esta es un espacio desarticulado y vacilante. En otro plano, da pie para pensar en que la continuidad y la sucesión es una utopía ("las utopías nos hacen mal", dijo Sanhueza en un parlamento), una construcción o un soporte ideológico más que se intenta reformular, desde los fragmentos de realidad que ha llegado a ser la sociedad contemporánea, que asume críticamente su propia inconsistencia y que no puede todavía resolver.

Se puede decir, en definitiva, que De la Parra muestra la fragilidad de aquello que se creía fuerte y permanente: el rol protagónico de los formadores de cultura, de una identidad sostenida en un macrodiscurso (histórico), que habla del recuerdo y también de un proyecto de país y de sociedad, en la que ahora prima más que nada el mercado, la globalización y una identidad descentrada de su origen, producto de violentos traumas colectivos. Todos olvidan o quieren olvidar. Lo importante es la inmediatez, la realidad está en otra parte. No hay memoria. El Rector dice: "construimos la República y ahora el silencio". La pequeña historia de Chile puede ser (o es) la disolución de la memoria.

#### **4. Palabras de cierre**

Iniciamos este último apartado con una reflexión muy general, planteada y propuesta en páginas anteriores, en las que establecimos que la obra analizada refleja la idea de un proyecto dramatúrgico y estético mayor. Aunque excede el umbral de trabajo que nos planteamos, acotábamos de todos modos que Marco Antonio de la Parra muestra claramente rasgos de autor, definido por un lenguaje y un tiempo que se espacializa con un ritmo, que pone en cuestionamiento al espectador y que sobrepasa el gesto de la escena.

Lo que hace De la Parra, según expusimos en todo nuestro análisis, es una reflexión dramática sustentada en el juego con las claves culturales sacadas de su centro. En ese sentido, se explican la ironía, la caricaturización, las asociaciones libres y el humor negro, los ejercicios de parodia, enmascaramiento y la ambigüedad de los personajes, traspuestos en su condición original, como un proceso de búsqueda de su auténtica identidad, inserta además en un complicado proceso de cambios sociales que se registran como crisis y desorientación colectiva.

Desde un contexto definido como es La pequeña historia de Chile, se puede observar y concluir que no sólo se asiste a un discurso dramático en el cual las claves culturales salen de su centro, sino que, además, son despojadas de su soporte. Al hablar entonces de los ejes que entregan, paradojalmente, sucesión a la obra –esto es la acumulación y la incoherencia, con la correferencia de claves desarticuladas–, en el fondo decimos que De la Parra en realidad elabora un desmontaje del presente como una dimensión continua, cuya huella es la Historia.

En ese sentido es que la obra manifiesta el poder del lenguaje que viene a cumplir tanto su función narrativa y referenciadora como su capacidad de instaurar, retóricamente, el movimiento de la Historia desde la cual él mismo es origen. Surge aquí la reminiscencia de Walter Benjamin, en quien la verdad aparece exactamente como texto e Historia, asimismo la consumación de un pasado que fracasó en su intento de futuro.

La verdad es que en Marco Antonio de la Parra se ha consumado la desritualización y el silencio. La verdad en él es la fisura de nuestra pequeña y gran Historia manifestada en extrañeza frente a una mundo (real) que cambia, esa modernidad, que en palabras de Paul de Man "existe en la forma de un deseo de borrar todo lo que vino antes, con la esperanza de llegar a un punto final que pueda ser llamado el verdadero presente, un punto de origen que marque un nuevo punto de partida" 11. Así se comprende que en la materia subyacente de La pequeña historia... coexisten las señales y el registro de una imposibilidad; es decir, la

asimilación de un hecho transcultural ( la modernidad), y la negación de nuestro pasado, con las implicancias valóricas y éticas que conlleva, de ahí ese denso final de la obra que termina en el silencio.

Por lo anterior, el arco referencial que genera Marco Antonio de la Parra con su obra (ficticia), no termina en el simple registro. Propone más bien esa reflexión de autor dramático: la decisión insoslayable que hace que un texto conserve los elementos conjeturales de la cultura de la cual proviene, la puesta en duda y la dura crítica de lo que ella misma construye (y propone) como mundo representado. Así se explican las intervenciones y el desmoronamiento de los personajes

No es gratuito pensar en la posibilidad de que esta pequeña historia constituya un esfuerzo por conseguir una síntesis de época, o a lo menos de un imaginario que se sostuvo en los equívocos de la buena fe. En ese marco, se encuentra potencialmente entredicho que hay un correlato indispensable mucho mayor, que después de todo sigue procesando la emergencia de un nuevo sujeto en nuestra Historia la posibilidad de una nueva conciencia que desde la fractura y la dispersión (re)actualice su esencial tradición fundadora.

Lo peor sería ver que mediante la escenificación de la Historia y la memoria, De la Parra quiere tan solo mostrar una mirada que parte de actos cerrados o equívocos, para llegar a un discurso dramático en el cual una sociedad que se llama moderna, paga con el olvido el precio de esa modernidad.

#### **Notas:**

1 Es decir, un relato; del latín *gnarus* (conocedor) y *narrō* (relatar, contar).

2 Barthes, Roland, "El discurso de la historia", en Estructuralismo y literatura, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970. El volumen contiene artículos de Genette, Lotman, Uspenski y Todorov entre otros.

3 Véase al respecto de Wolfgang Iser, "La realidad de la ficción", en Estética de la recepción, Madrid, Visor, 1989, pág. 169.

4 Brook, Peter, El espacio vacío, Barcelona, Ediciones Península, 1969. En particular, remitimos a la cuarta parte del libro.

5 De la Parra, Marco Antonio: Asignatura pendiente, en Revista Apuntes N° 109, Santiago de Chile, Escuela de Teatro de la Universidad Católica, 1995, págs. 8-9

6 De la Parra, Marco Antonio: La pequeña historia de Chile, en Revista Apuntes N°109, Santiago de Chile, Escuela de Teatro de la Universidad Católica, 1995, pág. 18. En adelante, dado que todos los parlamentos remiten a esta edición, nos excusamos por la opción de sólo ingresar la sigla PH después del texto citado y no a pie de página.

7 Foucault, Michel: La arqueología del saber, México, Siglo XXI, 5º edición, 1991: Introducción, pág. 4.

8 Brook, Peter, El espacio vacío, pág. 191.

9 Muy a propósito, recordamos a Maurice Blanchot y su Escritura del desastre (Caracas, Monte Ávila Editores, 1990): "El desastre no hace desaparecer el pensamiento, sino, del pensamiento, interrogantes y problemas, afirmación y negación, silencio y palabra, señal e insignia. Más adelante señala en esta nota que fragmentamos: El desastre, experiencia no experimentada, deshace, dejándola intacta, la relación con el mundo como presencia o ausencia, aunque sin liberarnos de la obsesión con que nos está cargando...", págs. 50 y 68.

10 Eco, Umberto, Obra abierta, Barcelona, Ediciones Ariel, 1979, págs. 198 y ss.

11 De Man, Paul: Visión y ceguera, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991, pág. 65.

## Bibliografía

### Obras de autor

De la Parra, Marco A. Lo crudo, lo cocido, lo podrido, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1983.

La secreta obscenidad de cada día, Barcelona, Editorial Planeta, 1988.

La pequeña historia de Chile, en Apuntes de Teatro N° 109, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995.

Asignatura pendiente, en Revista Apuntes de Teatro N° 109, Santiago, Pontificia Universidad Católica de Chile, 1995.

### Referencias teóricas

Barthes, Roland "El discurso de la historia", en Estructuralismo y literatura, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1970.

Brook, Peter El espacio vacío, Barcelona, Ediciones Península, 1969.

Eco, Umberto Obra abierta, Barcelona, Ediciones Ariel, 1979.

De Man, Paul Visión y ceguera, Puerto Rico, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1991.

Foucault, Michel La arqueología del saber, México, Siglo XXI editores, 1991.

Iser, Wolfgang "La realidad de la ficción", en Estética de la recepción, Madrid, Visor, 1989.

### **Referencias generales de consulta**

Adorno, Theodor Crítica cultural y sociedad, Barcelona, Ediciones Ariel, 1970.

Benjamin, Walter La dialéctica en suspenso, Santiago de Chile, Arcis\_Lom, sf.

Blanchot, Maurice La escritura del desastre, Caracas, Monte Ávila Editores, 1990.

Hopenhayn, Martín Ni apocalípticos ni integrados, México, FCE, 1994.

Mayoral, J. A. (comp.) Pragmática de la comunicación literaria, Madrid, Arco Libros, 1987.

Mignolo, Walter Para una teoría del texto literario, Barcelona, Crítica, 1978.

Sartre, Jean Paul El escritor y su lenguaje, Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1971.

De Toro, Alfonso Texto, mensaje, recipiente, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990.

"Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad", en Sergio Pereira Poza (ed.), Del rito a la postmodernidad, Santiago de Chile, IITCTL, 1994.

Villegas, Juan La interpretación de la obra dramática, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1971.