

FICCIÓN Y CREACIÓN EN CUATRO DRAMAS CHILENOS CONTEMPORÁNEOS

Eduardo Thomas

Departamento de Literatura
Universidad de Chile

El motivo del “teatro en el teatro” tiene una presencia importante en el teatro hispanoamericano. Se le encuentra elaborado con maestría en algunas obras destacadas del siglo XIX; más tarde, en la época contemporánea, aparece con creciente frecuencia y gran variedad formal, alcanzando su máxima riqueza cualitativa y cuantitativa en la producción de las dos últimas generaciones de dramaturgos¹.

La estructura de este motivo —de larga y rica tradición— supone cierta actividad de los personajes que genera en el cosmos dramático un segundo nivel ficticio de realidad. Implica, en consecuencia, una escisión del mundo dramático en por lo menos dos niveles distintos de realidad: el de los personajes y el de la ficción. El desarrollo del motivo integra ambos niveles de realidad, al actualizarse en la actividad generadora de la ficción, que constituye una secuencia de acontecimientos correspondientes al relato básico, y, también, en la ficción creada por dicha actividad, que se desenvuelve como un acontecer correspondiente a un relato segundo. Cuando se establece una relación de tipo especular entre ambos relatos, se produce en el drama un registro de lectura reflexiva, que atrae como tema la naturaleza misma de la ficción².

¹Utilizo el sistema generacional de las letras hispanoamericanas elaborado por Cedomil Goić. Cfr. su *Historia de la novela hispanoamericana*, Santiago, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972; también su trabajo “La périodisation dans l’histoire de la littérature hispano-américaine”. *Etudes Littéraires*, août-décembre, 1975. En la muestra de autores manejados en este trabajo, Jorge Díaz y Luis Alberto Heiremans son representantes de la generación de 1957; Marco Antonio de la Parra, de la generación de 1972.

²Cfr. Lucien Dällembach: *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Editions du Seuil, 1977. Vid. pp. 61 y 88.

Es sugerente, a la luz de estas características del motivo, que los dos ejemplos ilustres de su actualización en el siglo pasado hispanoamericano, corresponden a obras escritas en momentos de cambio, que expresan rechazo a un sistema literario y apoyo a otro, preferido por el autor. El mexicano Eduardo Gorostiza, en su obra más destacada, la comedia *Contigo pan y cebolla* (1833), satiriza al romanticismo emergente en favor de la concepción neoclásica. Semejante es el caso del chileno Daniel Barros Grez, que en su obra *El ensayo de la comedia* (1886) también ataca al romanticismo, ahora en decadencia, para propugnar un teatro realista.

Si bien los autores y obras anotados anteriormente son notables, lo cierto es que el motivo del "teatro en el teatro" tiene escasa presencia en el teatro hispanoamericano del siglo pasado. El realismo moderno no favorecía su explotación. Los dramaturgos contemporáneos, en cambio, recurren a él intensamente, como a una estructura adecuada a la nueva imagen de la realidad y a la nueva concepción del signo artístico.

Obras tan relevantes y, al mismo tiempo, tan distintas, como *En la luna* (1934) del chileno Vicente Huidobro; *Saverio el cruel* (1936) del argentino Roberto Arlt; *El gesticulador* (1947) del mexicano Rodolfo Usigli; *Ida y vuelta* (1958) del Uruguayo Mario Benedetti, sólo por citar algunos ejemplos, pueden dar una idea de la variedad y riqueza que adquiere este motivo en el teatro hispanoamericano contemporáneo.

Me referiré a la configuración del motivo del "teatro en el teatro" en cuatro obras chilenas contemporáneas. Ellas son *El cepillo de dientes* (1961, versión en un acto; 1966, versión en dos actos) y *El locutorio* (1977) de Jorge Díaz; *El tony chico* (1964) de Luis Alberto Heiremans y *La secreta obscenidad de cada día* (1984) de Marco Antonio de la Parra. Intentaré demostrar que, en todas estas obras, el registro de lectura reflexiva que se desprende del motivo expresa la personal concepción del lenguaje artístico sustentada por los autores. También demostraré que en todas ellas la actualización del motivo tiene como sentido afirmar la autonomía de la obra artística, en cuanto signo capaz de fundar su propio espacio de significación. Por último, procuraré demostrar que la obra de Marco Antonio de la Parra, respecto de las otras tres, marca un momento de transformación periodal.

Los protagonistas de *El cepillo de dientes* —un matrimonio joven, de clase media, nominado simplemente como "Él" y "Ella"— realizan un juego consistente en la asunción de identidades y situaciones imaginarias. Su actividad lúdica tiene como objetivo aparente facilitarse una convivencia difícil. La creación de la dimensión ficticia la realizan con el auxilio de los medios de comunicación de masas, cuyos géneros y

formas clichés adoptan permanentemente en el juego, sea asumiendo sus fraseologías, sea representando escénicamente las situaciones comunicativas que comportan. De este modo, se suceden en el escenario diálogos basados en la lectura y representación de noticias periodísticas, cartas al director, el correo del amor, concursos televisivos y situaciones tópicas como el interrogatorio policial, la seducción, el asesinato, la confesión. Los rasgos de actualización del motivo incorporan la formulación de referencias por parte de los personajes a la presencia del público espectador. Este rasgo alcanza su máxima expresión cuando en la segunda parte, después de revelarse en el diálogo el proyecto lúdico que explica el carácter farsesco de todo el acontecer anterior, comienza a levantarse el decorado escenográfico, mientras los personajes protestan y aseveran, a gritos, que la función todavía no ha terminado.

Al aparecer este otro nivel de realidad, en el que se configuran como actores realizando su función diaria, los personajes formulan un proyecto nuevo, en reemplazo del anterior de construcción de ficción: ahora, Él propone a Ella que busquen la solución a todos sus problemas en la enunciación de *una palabra* exacta en el momento justo. Ella acepta. Simultáneamente, el decorado sigue desapareciendo y las luces del escenario se van apagando. Por fin, el terror que produce la oscuridad total impide que se intente pronunciar “la palabra” y los personajes retornan cíclicamente al proyecto inicial; al otro día construirán nuevamente la ficción, porque, como lo expresa Ella en alusión al subtítulo de la obra, el “parque de diversiones” está siempre al lado, esperándolos.

Estos rasgos articulan al motivo del “teatro en el teatro” con el tópico clásico de “El gran teatro del mundo”. La escenografía se identifica con una cultura falsa y engañosa que, como un “parque de diversiones”, reduce al mundo a un conjunto de roles prefijados.

En *El cepillo de dientes* la ficción constituye un espacio opresivo y cerrado que aprisiona a sus propios creadores y, al mismo tiempo, los protege de otro espacio que se abre al levantarse el decorado. En ese otro espacio no hay ni escenografía ni luz. Fuera de los personajes no hay nada, salvo el misterio de la realidad originaria. Allí, en ese espacio, el lenguaje de los personajes se depura de clichés y sus manos están a punto de tocarse: es decir, se abre la posibilidad de comunicación, que se frustra al no pronunciar los personajes “la palabra”.

No es aventurado identificar esa palabra con la que pronuncia David, el protagonista de *El velero en la botella* (1963), quien explica sus efectos liberadores de la siguiente manera:

DAVID. Tengo una palabra justa en medio de la lengua. Tengo la impresión de que si digo viento se va a desatar un temporal. Si digo locura voy a terminar loco. Es como tener la clave de las cosas, la que abre todos los misterios.

En oposición a esta palabra creacionista, la palabra que crea la ficción en *El cepillo de dientes* es inauténtica, alienante³.

La ficción adopta un valor aparentemente distinto en *El locutorio*.

Los protagonistas de *El locutorio* son una pareja de ancianos que se visitan todos los sábados en la sala de visitas de un hospicio. El relato abarca el diálogo de una de sus entrevistas, la última, puesto que la anciana muere en el desenlace. Los dos ancianos se atribuyen mutuamente el rol de enfermo recluso en el hospicio y se autoasignan el de visitador. Numerosos indicios revelan, sin embargo, que los dos comparten la situación de reclusos. La división del escenario, por ejemplo, en dos salas exactamente iguales, mediante una reja que separa a los personajes, indica la condición similar de ambos.

Los personajes —nuevamente nominados “Él” y “Ella”— se esfuerzan en su diálogo por esclarecer su vínculo actual, lo que los conduce a evocar su pasado común, a examinar los términos de su situación presente y a planificar el futuro.

Cerca del desenlace, Ella, presintiendo la muerte, explicita el verdadero carácter de las entrevistas:

ELLA (...) me inventé recuerdos, deseos, remordimientos. Ya puedo hablar con mucho detalle de nuestra vida en común que nunca existió (...) Decirle la verdad es como decirle adiós. Estoy muy cansada. No podré venir a verle más (...) ya no podía seguir mintiendo...

ÉL. ¿Por qué?

ELLA. (Voz débil) Porque le quiero.

Las entrevistas han sido rituales en los que ambos ancianos, sobre la base de la invención de una historia común, se han creado identidades ficticias. Esta actividad conjunta, que inician por compasión mutua, dio lugar a la necesidad recíproca y, finalmente, al amor. A la reacción de ella que urgida por la proximidad de la muerte se esfuerza por purificar su amor del engaño, Él responde con otra interpretación:

³Los diversos signos de muerte que aparecen en el espacio ficticio (asesinatos, ataúd, cirios, entre otros) le otorgan, por contraste con su opuesto, el espacio “real” —que viene a constituirse en relato primero— un valor aproximado al del “suicidio filosófico”, como lo entiende Albert Camus: una enajenante elisión de la realidad. Cfr. *El mito de Sísifo*, Editorial Losada, Buenos Aires, 1973, p. 38.

ÉL. Yo lo sabía. Lo sabía todo el tiempo (...) Ahora, todos los recuerdos que tengo, todo mi pasado, es el que inventamos tú y yo, engañándonos mutuamente (...) ahora son la única cosa real que me queda, aparte de ti.

La ficción se legitima como verdad cuando es producto y fundamento de una situación comunicativa auténtica. Es más, comprendida de esta manera, constituye lo único verdadero posible, discurso que aleja de la muerte y posibilita la vida:

ÉL. Ya no quiero saber si tú o yo, o los dos, estamos recluidos en un sanatorio, si estamos locos, ahora sólo importa sobrevivir para seguir inventando un amor compartido, seguir inventándolo todo. Yo sólo vengo al locutorio a eso: a empezar a vivir...

Siguiendo este planteamiento del personaje, una vez muerta Ella —lo que ocurre precisamente en el transcurso de este parlamento— sólo queda de real el discurso construido en el acto comunicativo: el relato de la historia creada, con la certeza del sentimiento que manifiesta.

También en *El tony chico*, la obra de Luis Alberto Heiremans, la actividad creadora de ficción es el puente de acceso a la comunicación auténtica. Cuando Landa, el protagonista, ensaya para su estreno como tony en el circo, al cual se ha incorporado, se hace acompañar por un niño, iniciándolo en los secretos de su arte, para contar en el espectáculo con un compañero que le responda. Su ensayo se realiza bajo la forma de una improvisación escénica de ambos que, al mismo tiempo, constituye una iniciación del niño. Todo el ensayo está rodeado de una atmósfera mágica que se intensifica cuando los dos personajes tiran de los bordes de la zona iluminada en el escenario, agrandando el círculo de luz y produciendo su transformación en una pista de circo. Landa y el niño inician, entonces, en el plano ficticio, así creado, un viaje en bote, en el que utilizan sus paraguas de tonies como remos:

LANDA. (...) Y adónde le gustaría ir, señor Juanucho.

JUANUCHO. (*Olvidándose del papel de tony*) Al mar.

LANDA. Hacia allá vamos, entonces. ¿Has estado alguna vez?

JUANUCHO. ¿Cómo es?

LANDA. Grande. Verde en el día. Con olas y la espuma que vuela por encima (*Retomando el papel de tony*) Siga remando, señor Juanucho. Mire que el camino es largo y el Paraíso queda lejos.

JUANUCHO. ¿Allá vamos?

LANDA. Allá parece (*Pero pronto pierde su voz de tony. Parece recordar*). Parece que allá están todos los tesoros que la tierra en otro tiempo tuvo.

La relación especular entre este relato y el básico se funda en la estructuración de ambos en torno a los motivos del viaje y de la búsqueda, además de la reiteración de símbolos como el mar y el Paraíso.

Como acontecimiento del relato básico, el motivo de la representación conducirá al protagonista a rescatar su existencia del absurdo, al comprobarse, en el desenlace, que el niño ha sido el único personaje capaz de comprender y asumir realmente su mensaje: la experiencia trascendente.

Landa se integró al circo —símbolo del mundo— abandonando el camino que recorría en búsqueda de unos ángeles —símbolo de lo trascendente— que cierta vez creyó ver. Su abandono se origina en el cansancio de una búsqueda solitaria que aparece sin destino. Su sensibilidad, marcada por la experiencia de la visión trascendente, le impide entenderse con el personal del circo. Sólo el niño, a partir de la escena transcrita, mantiene con él una relación comunicativa. Landa, no obstante, muere sin percibir el sentido profundo de su relación con el niño y sufriendo el fracaso de no poder retornar a la búsqueda trascendente.

El sentido de *El tony chico* radica básicamente en la oposición de estos dos momentos: el de la búsqueda trascendente, configurada como un viaje interminable tras lo absoluto, en un camino solitario; y el de la integración y comunicación con el otro bajo el signo de la experiencia trascendente⁴.

⁴La situación de Landa, solitario y ebrio, en la búsqueda de sus ángeles, lo configura como el tipo de desesperado que Kierkegaard denomina "de la infinitud". Lo define en los siguientes términos: "(...) todos y cada uno de los momentos en que una existencia humana se ha hecho infinita o meramente lo pretenda, son una desesperación. Ya que el yo es la síntesis en que lo finito es lo que limita y lo infinito es lo que ensancha. De ahí que la desesperación peculiar de la infinitud sea lo fantástico, lo ilimitado (...) Lo fantástico es en general aquello que transporta al hombre de tal manera hacia lo infinito, que no hace sino descaminarle todo lo que puede lejos de sí mismo, manteniéndole apartado en la imposibilidad de retornar a sí mismo (...) el yo lleva así una existencia fantástica dentro de una infinitización abstracta o en medio de un abstracto aislamiento, siempre faltándole su mismidad, de la cual no hace sino alejarse más y más. Aclaremos este fenómeno con un ejemplo tomado de la esfera religiosa. La relación con Dios representa una infinitización; pero ésta infinitización puede transportar fantásticamente a un hombre de tal manera que sólo se convierta en una borrachera". *La enfermedad mortal o De la desesperación y el pecado*. Madrid, SARPE, 1984, pp. 60-62.

En cambio, la improvisación escénica con Juanucho se encuadra en el pensamiento de Gabriel Marcel. Landa conduce el proceso comunicativo desde la perspectiva del niño, dándole a éste completa libertad, haciendo al mismo tiempo, de la relación con él una creación en la que expresa libremente su yo personal. El protagonista se "apropia" del

Significativamente, la búsqueda de los ángeles aparece vinculada a los motivos de la ebriedad del protagonista y de la máscara —dimensión inauténtica de la ficción— utilizada por éste antes de ingresar al circo; en cambio, la comunicación con el niño articula con el motivo de la creación poética, que en esta obra constituye un acto sustentado —de acuerdo con el pensamiento de Gabriel Marcel— en la fe, la fidelidad, el amor y la libertad⁵.

Los personajes de *La secreta obscenidad de cada día* crean ficción para protegerse de un medio social represivo. Inventan historias e identidades que utilizan como máscaras protectoras ante un mundo que no admitiría la exhibición de su identidad real. La consecuencia es una estructura semejante a la que comprobamos en *El cepillo de dientes*: el mundo dramático se desdobra en una serie de niveles de ficción, haciéndose difícil identificar el nivel real. Sólo en el desenlace se revela éste, constatándose que los personajes son ejecutores de un atentado armado contra las autoridades gubernamentales que asisten a una ceremonia en una escuela. Al conocerse la verdadera índole de los personajes, sus vestimentas de exhibicionistas que esperan, en la plaza, la salida de las alumnas, quedan reducidas a simples disfraces que cumplen la misma función que las historias personales que se relatan mutuamente al comienzo de la obra.

En algunos momentos, la aparición de un auto que ronda la plaza, como manifestación del poder social represivo, obliga a los personajes a desplegar su capacidad para disfrazarse. Esta situación provoca una gradual apertura comunicativa entre ambos, que avanzan en su relación desde un simple deseo de averiguar sobre el otro para efectos de la seguridad personal, hasta el goce lúdico de exhibirse uno a otro sus recursos de enmascaramiento. Otra vez, ahora en esta obra, el juego abre el espacio para la comunicación. Los dos personajes manifiestan en la representación su verdadero ser; sus culpas, frustraciones, temores, y esperanzas.

El juego incluye la identificación de los personajes como Freud y Marx, lo que trae como consecuencia la actualización en el relato de los dos sistemas representados por esas figuras: el psiquiátrico y el marxis-

niño, pero trasciende la contradicción entre el “tener” y el “ser” —tensión básica entre el “yo” y el “otro”— al fundar la situación comunicativa en el amor; esto es, en el reconocimiento y el sometimiento a una realidad superior. *Etre et avoir*. Paris, Editions Montaigne, 1935. Cfr. también Regis Jolivet, *Las doctrinas existencialistas*. Madrid, Editorial Gredos, 1950.

⁵Vid. nota (4).

ta. Los dos códigos aparecen en relación al carácter represivo del cosmos dramático. De este modo, el abrazo final de Sigmund y Carlos, atrae el texto la utopía, de raíz marcusiana, de una civilización no represiva, sustentada en una interpretación de la cultura que imbrique ambas corrientes de pensamiento⁶.

La actualización de los códigos freudiano y marxista conduce a la configuración del revólver como símbolo fálico, igualándose así el acto exhibicionista con el ataque bélico al poder establecido. Sigmund describe con las siguientes palabras el efecto de su acción sobre las estudiantes:

...y con toda mi furia destruyo su vergüenza, su pudor, les hago picadillo la inocencia, las pulverizo, las despojo para siempre de toda blancura, las aniquilo, las marco, las ofendo...

También explica su concepción de las consecuencias menos inmediatas del acto exhibicionista:

Lo que van a vivir esas niñas, para que sepa, les va a significar una gran experiencia! (...) sabe? algunas ex alumnas ...me buscan.

La escena final, que presenta a los dos personajes en el acto de apuntar sus pistolas al público (ubicando a éste en el lugar de las inocentes liceanas receptoras de la exhibición y en el de los representantes del poder destinatarios de las balas), completa el registro de lectura reflexiva: es la propia obra dramática que se termina de representar, la que constituye un atentado contra el poder social represivo.

En los cuatro dramas analizados, la ficción aparece con un doble valor: por un lado, en vinculación con el motivo de la máscara, aparece como un elemento que facilita el disimulo y el distanciamiento ante un medio que se teme; por otro, articulando con el motivo del "teatro en el teatro", aparece como creación, mediante el juego, de un espacio nuevo, regido por leyes propias, que abre posibilidades negadas por el espacio real.

Tanto las obras de Jorge Díaz como la de Luis Alberto Heiremans representan a la ficción, en su dimensión más noble, con el carácter de un espacio puro y verdadero que, por su calidad de creación auténtica, tiene el poder de conducir a su creador y a su receptor al encuentro de la identidad en las vertientes míticas de lo originario. La creación, en estas obras, es una vía de acceso a la comunicación y al ser.

La configuración del motivo del "teatro en el teatro" en estas obras afirma la concepción irrealista del signo poético como entidad autóno-

⁶Cfr. Herbert Marcuse: *Eros y civilización*. Madrid, SARPE, 1983.

ma capaz de crear su propio referente, de fundar y renovar significados, de transformar en su ser a emisor y receptor; en una palabra, de cambiar esencialmente al mundo.

La obra de Marco Antonio de la Parra muestra cambios notorios respecto de esta concepción irrealista. No pretende erigirse en la palabra originaria, sacralizada en el momento teatral anterior. Tampoco es su intención abrir dimensiones esenciales, ni conducir a las vertientes míticas de lo real⁷.

En el mundo dramático de *La secreta obscenidad de cada día*, la dimensión enmascaradora de la ficción se justifica por la presencia de un medio social violentamente represivo. La máscara tiene por finalidad protegerse de la acción represiva. La dimensión lúdica de la ficción, en cambio, consiste en la exhibición gozosa de los diferentes recursos de enmascaramiento que se posee para burlar al poder. Durante el relato, el vaivén del juego de los personajes va presentando sobre el escenario las múltiples posibilidades de ser que constituyen lo real. El proceso comunicativo de los personajes —línea de acción central en la obra— se origina principalmente en el goce que éstos sienten ante la inagotabilidad de las posibilidades de imitación que ofrece la realidad.

Si el relato se constituye, en esta obra, como una serie de momentos que se derogan unos a otros, esto sucede como expresión de un mundo dramático permanentemente cambiante y ambiguo, en el que es imposible determinar un nivel de realidad estable. Y si esto sucede así, no se debe a razones de orden ontológico ni metafísico; las causas se encuentran en un mundo en el que prima la ficción como arma de defensa y ataque ante el orden represivo vigente.

La presencia de indicios en el relato que identifican el mundo dramático con la realidad histórica compartida por el autor y el espectador, da carácter documental a este drama. En *La secreta obscenidad de cada día* la palabra, más que fundar un mundo superreal —como sucede en las obras comentadas del momento anterior—, abre el acceso a la memoria, al recuerdo, a la comprensión profunda de la realidad histórica concreta y contingente del espectador. Aquí la función de la palabra artística es subversiva: se erige como un atentado contra el poder represivo; es un instrumento de liberación. Actúa sobre el

⁷Cfr. Jaime Giordano: "Transformaciones Narrativas actuales: *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco", en *La edad de la náusea. (Sobre narrativa hispanoamericana contemporánea)*. Santiago, Mimeografías del Maitén, 1985. Basándose en la novela de José Emilio Pacheco, define el momento actual como un nuevo proceso de transformación literaria y cultural.

espectador con violencia desmitificadora, porque, en esencia, es un acto exhibicionista y transgresor.

Comparando el drama de Marco Antonio de la Parra con los de Díaz y Heiremans, comprobamos que presenta cambios importantes en la concepción teatral. Mientras los autores del momento anterior exaltan el poder significativo, fundador y revelador de la palabra poética, el autor de *La secreta obscenidad de cada día* rescata la capacidad del lenguaje artístico para “abarcarse la totalidad del universo humano y pausarlo para que se le pueda reflexionar”. Para este autor, la poesía debe ser, simple y humildemente, “la palabra que integra al hombre y sublima lo primitivo en cultura”⁸.

Lo anterior no quiere decir que la obra de Marco Antonio de la Parra manifieste una actitud rupturista respecto del momento anterior. Al menos, si se considera detenidamente el análisis de la compleja actualización del motivo del “teatro en el teatro” en *La secreta obscenidad de cada día*, se comprobará que esta obra, con su rica incorporación y transformación de códigos, no hace otra cosa que afirmar la autonomía de la obra literaria. Lo mismo puede afirmarse de su incorporación de textos de diverso origen al relato. Al construir de este modo el relato —esto es sobre la base de otros textos— destaca su dimensión intertextual: sin embargo, no cabe duda que, al mismo tiempo, con este procedimiento reafirma su carácter esencialmente estético y, en este sentido, autónomo: la obra sigue siendo, en esencia, creación, por sobre cualquier otra clase de funciones, que pueda asignarse al discurso.

La mantención de esta categoría básica en la obra —la de la autonomía de la obra literaria— permite pensar que las transformaciones del texto literario que observamos en el texto de Marco Antonio de la Parra respecto de los otros autores, apuntan a un cambio de período y no a la transformación, mucho más profunda, que significa un cambio epocal⁹.

Después de todo, si hoy en día un dramaturgo puede postular como objetivo artístico “abarcarse la totalidad del universo humano”, tal cosa es posible sólo gracias al lenguaje poético recibido, como herencia valiosa, del proyecto irrealista anterior.

⁸“La revolución de la palabra”. *La Época*, martes 8 de diciembre de 1987.

⁹Vid. nota (1).