

Contigüidad y ambigüedad en *La secreta obscenidad de cada día*

Elsa M. Gilmore

El título de *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco Antonio de la Parra, brinda buen punto de arranque para un estudio del texto que encabeza. La frase evoca simultáneamente el universalmente conocido verso del Paternoster y el homónimo "pan nuestro de cada día" con que se alude en el vernáculo a actividades que, por rutinarias, carecen de interés. Por una parte, le imbuye al decir vetusto y familiar un elemento furtivo e inmoral, sin que por ello se cancelen ni la alusión al rito que se desprende de la plegaria ni el tono de hastío cotidiano implícito en el dicho popular. Tal amontonamiento de contextos asociados pero irreducibles anuncia lo que ocurre en el texto dramático. En éste, asunto, personajes, etc. resultan aprehensibles como acumulaciones de parlamentos, de desdobles, o de gestos que de algún modo coexisten, sin posible resumen, en una contigüidad ambigua.

Tal estado de cosas encuentra ecos en el ya clásico estudio de Gilles Deleuze y Felix Guattari *Anti-Edipo. Capitalismo y esquizofrenia*.¹ Visto a través del lente "esquizoide" de Deleuze y Guattari, el comportamiento humano en la sociedad contemporánea sólo puede comprenderse como surgido de deseos y motivaciones contiguos entre los que puede discernirse un agregado, pero que nunca se resumen en un todo armónico. El conjunto

ni unifica ni totaliza, aunque ejerce cierto efecto sobre estas (. . .) partes [constituyentes] simplemente porque establece vías de comunicación aberrantes entre vasos no comunicantes, unidades transversas entre elementos que mantienen todas sus diferencias dentro de sus fronteras particulares. (286)

El mismo de la Parra parece corroborar lo apropiado de esta óptica para el estudio de su teatro. En uno de sus ensayos incluidos en *Obscenamente infiel*², el dramaturgo comenta que, como escritor, nunca ha podido cohibirse de incluir casi todo lo que se le ocurre en sus libros, porque según afirma, él cree ". . . en una realidad de una o dos aristas . . . y de tres o cuatro, si es posible." (39)

Tanto en *Anti-Edipo* como en *La secreta obscenidad*, "aristas de la realidad" o "fronteras aberrantes" marcan la intersección de tres campos: política, psicoanálisis, y lenguaje. Entre los tres, *La secreta obscenidad de cada día* establece nexos marcados por la contigüidad y la ambigüedad y que se expresan como contraste, contradicción, o equívoco. Esas relaciones "aberrantes" se manifiestan gestual y verbalmente, y dan lugar ora a una fuerte dosis de hilaridad, ora a un tono solemne y trágico.

La más evidente fuente de la disonancia que emana del texto dramático es el contraste que media entre las intenciones manifiestas del psicoanálisis y el marxismo y el juicio que se emite con respecto de las aplicaciones concretas de dichos modelos en un ámbito histórico. Tras de identificarse como Carlos Marx y Sigmund Freud, los dos personajes pasan recuento a las intenciones que les llevaron a elaborar sus teorías y a la total tergiversación de éstas en el contexto social. Los dos visionarios retratados por de la Parra se asemejarían a los primeros inventores del género humano, imaginados por Frederic Jameson:

. . . esos primeros filósofos proto-humanos—que ya adolecerían de un alto grado de escepticismo—lamentándose entre sí de la crudeza de las piedras utilizadas por sus contemporáneos para golpear, romper y moler. A su modo de ver, esos torpes objetos no se aproximarían al concepto ideado por ellos, "el instrumento" o "la herramienta," sino que estarían de acuerdo con el nivel y calidad de vida social del protohumano promedio, el cual (según nos informan actualmente los antropólogos) se daba de bruces con sus semejantes, se confundía con facilidad, tenía un lapso de concentración muy breve, y por lo general, andaba por el mundo a la ventura, sin finalidad ni propósito fijo. (Jameson 218)³

La línea de partición de las aguas entre intenciones redentoras y realidades prosaicas se marca indeleblemente en el lenguaje gastado que los mismos protagonistas empuñan, a modo de garrote, durante numerosas refriegas verbales. La incongruencia provoca, como también lo ha observado Jameson, (219) una burlona comicidad:

Carlos: ¡Cállese, elitista!

Sigmund: ¡Bolchevique!

Carlos: ¡Metafísico!

Sigmund: ¡Burócrata!

Carlos: ¡Individualista barbón!

Sigmund: ¡Feo colectivista!

(. . .)

Carlos: ¡Vil y pútrido idealista!

Sigmund: ¡Materialista de pacotilla!

Carlos: ¿De pacotilla? ¿Yo? ¡Y dialéctico, para que sepa!

Sigmund: ¡Sí, claro! ¡Materialista dialéctico el huevón!

Carlos: ¡Se cree psicoanalista el hijo de puta!

Sigmund: ¡Eso sí que no! ¡No me toque a mi mamá! ¡A un psicoanalista jamás se le saca la madre! ¿Me oyó? (108-109)

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. Los últimos reparos de Sigmund, enmarcados entre los enfáticos "¡Eso sí que no!" y "¿Me oyó?" recalcan un tono infantil ("¡No me toque a mi mamá!") y una codificación absurda ("¡A un psicoanalista jamás se le saca la madre!"), características que resultan irónicamente aplicables a todo el parlamento anterior. Por otra parte, las advertencias finales de Sigmund constituyen una caricatura lingüística de los planteamientos del complejo de Edipo. Por lo fundamental de éste a la psicología freudiana, sus palabras ilustran cuán distante se encuentra esta discusión del aparato teórico original. En el contexto social, las intenciones no han culminado en los frutos deseados, sino en aberraciones como el "vitalismo retrógrado" y el "racionalismo decimonónico" (107) de que se acusan respectivamente los personajes.

También la gestualidad sirve como instrumento de expresión dramática de esa insalvable frontera entre intención y resultado, con el mismo efecto lúdico. Durante una de las muchas peroratas ideológicas con que Carlos contradice a Sigmund, olvida momentáneamente su propósito original:

Carlos: ¡No me diga que usted es de los que cree que somos sólo lumpen y delincuencia!

Sigmund: ¿Y qué 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 al desnudo . . . ! (Empieza a abrir el impermeable. Sigmund lo detiene forcejeando.) . . . ¡Nuestra condición de seres frustrados, hostiles, agresivos y castigados! (95)

El contenido ideológico del discurso queda anonadado por el intento de apertura del impermeable. De hecho, el gesto lleva a cabo la tergiversación

irónica del parlamento que acompaña. El intento exhibicionista es fuente de humor precisamente por su contigüidad a las palabras de Carlos y su total incoherencia con éstas. La serie de indagaciones verbales y gestuales a propósito de lo que "son" (lumpen y delincuencia, símbolo patrio, seres frustrados, hombres violentos, intelectuales fracasados) marca las múltiples "aristas" de la realidad o los campos no comunicantes entre los que se establece cierto nexo impreciso y "aberrante."

El abismo que la pieza sitúa entre psicoanálisis e ideología marxista no es menos profundo que el que impide que ambos modelos se conviertan en realidad social. La imposibilidad de mutua comprensión se expresa en una breve parodia de novela barata:

Sigmund: (. . .) para ambos la historia del hombre es la historia de sus represiones de cualquier manera . . . y antes estábamos tan solitarios los dos . . .

Carlos: Años en esto, luchando como quijotes.

Sigmund: Y negando tontamente, neuróticamente, diría yo, la existencia el uno del otro.

Carlos: ¿Cómo pudimos prescindir el uno del otro?

Sigmund: ¡El cosmos intrapsíquico!

Carlos: . . . ¡Del macrocosmos extrapsíquico!

Se miran a los ojos

Sigmund: Yo ya no sé si pueda vivir sin ti, Carlos.

Carlos: Y yo sin ti, Sigmund. Se acercan los rostros. Cuando parecen a punto de besarse cantan a coro un bolero romántico. Terminan y retiran la cara confundidos, pudorosos como jovencitas. (114)

El supuesto inicial, es decir, el que ambos comprendan la historia del hombre como la historia de sus represiones, propone la posibilidad de una síntesis que se desacredita al consumarse según códigos de novela televisiva. Tal y como los enamoramientos de adolescentes que abundan en este género, la aproximación de Carlos y Sigmund, momentáneamente transformados en pareja homosexual, es un "espectáculo" de breve, cursi, e inconclusa representación. Terminado el baile, cada uno retorna, por así decirlo, a su esquina del cuadrilátero, listo para reemprender la contienda.

En varias ocasiones, intenciones y resultados pasan de ser inconexos a contradictorios. El diálogo y la gestualidad que acompañan esta relación no

juegan, sino denuncian. Los dos personajes se desdoblan no ya en exhibicionistas ni en pareja de baile, sino en verdugos conocedores de las últimas técnicas de tortura o en prisioneros sometidos al suplicio. El paciente y el obrero no han sido liberados, sino convertidos en víctimas y victimarios, sin que siempre se sepa quién es quién. En estos casos, la alusión del texto dramático a un contexto histórico particular—el de la dictadura militar en Chile—es precisa. Se da desde los primeros parlamentos, cuando los aún anónimos Carlos y Sigmund se disputan la posesión del banco del parque, uno de los escasos objetos de utilería que exige la representación. Sigmund declara que él tiene derechos de antigüedad al asiento y como prueba de ello le indica a Carlos sus iniciales y la significativa fecha—1974—que labró en la madera en la ocasión de su "debut" en el estratégico lugar. Sarcásticamente, Carlos le pregunta por qué no dejó su carnet de identidad para facilitar que le atrapara la policía. El asunto de la represión política se replantea y se elabora con la supuesta aparición de un invisible coche que ronda las inmediaciones. Tras los cristales polarizados, Sigmund y Carlos adivinan el rostro de Evaristo Romero, antiguo camarero de un restaurante donde hace algún tiempo se descubrieron los reservados llenos de muertos.⁴ La aparición del siniestro Romero provoca un nuevo desdoble de Carlos y de Sigmund y una nueva metamorfosis del banco del parque, que de diván de terapia se convierte en equipo de interrogatorio y de tortura. El asiento es el índice visual de otro sitio de "comunicación aberrante" entre elementos contiguos, irreconciliables entre sí pero ambiguamente integrantes de un mismo conjunto. Carlos ejecuta el papel de víctima mientras que Sigmund describe círculos amenazantes a su alrededor:

Sigmund: (. . .) La lista de ministros, le dije . . . ¿Dónde consiguió la información? (. . .) Yo creo que mejor por su bien me va diciendo para quién trabaja, señor como se llame. (80)

Las intenciones originales de los esquemas psicoanalítico y marxista han quedado no simplemente desconectadas, sino totalmente invertidas respecto de sus resultados visibles en un contexto histórico específico. El texto dramático acusa a los manuales de tácticas marxistas de haber delatado los fines de la oposición, y al psicoanálisis de haberle sido útil a los órganos represivos para ejecutar interrogatorios. Dicha contradicción se explicita al confesar Carlos y Sigmund su complicidad en la degradación y tortura de las víctimas:

Carlos: A mí me enseñó Romero . . .

Sigmund: ¿Cómo? ¿A usted también?

Carlos: También.

(. . .)

Sigmund: O sea, que usted también fue colega mío . . .

Carlos: Lo somos ahora también, ¿no?

Sigmund: ¿Y también usó la . . . ? (Gestos que miman una picana eléctrica)

Carlos: También.

Sigmund: ¡Lo que son las vueltas de la vida! (87)

La gestualidad, que anteriormente fuera lúdica, destila ahora crueldad y amargura. El que un personaje hable de liberar al género humano mientras forcejea para desnudarse ante el público denota un contraste incoherente y gracioso; el que afirme lo mismo y enarbole un instrumento de tortura es contradictorio y grotesco.

La acumulación de elementos contiguos en relación contrastante y/o contradictoria que se verifica a través del texto dramático tiene otro efecto: el de hacer recaer un marcado énfasis sobre los elementos de la representación teatral en sí. Las súbitas transformaciones del asiento del parque en diván de psicoanalista y en sillón de tortura impiden su identificación como unívoco "banco de parque" o "diván" o "silla de tortura", para revelarlo como "objeto de utilería." Los desdoblamientos de Carlos y Sigmund en exhibicionistas, en vendedores callejeros, en verdugos, en víctimas, y en última instancia en autores de un atentado armado refieren sin duda a la perversión de ciertas ideologías en un contexto histórico. Por otra parte, recalcan el hecho de que Carlos y Sigmund son "dramatis personæ" cuya identidad en un momento dado de la obra se funda en cierto diálogo, gestos, vestuario, etc. Lo mismo puede afirmarse de escenas como la del bolero y el frustrado intento de Carlos por abrirse el impermeable. El desdoblamiento de los personajes, el número musical intercalado y la kinesis escénica recalcan la metateatralidad de ambas escenas. La acumulación de elementos dramáticos ocurre a partir de lo que Minich Brewer describe como dos sistemas⁵ contiguos, de manera que el texto resulta "recuperable a través de una semiología perteneciente a la lógica de posibilidades mutuamente excluyentes (o esto/o aquello) [y otro sistema] postmoderno, incluyente y abierto (y/o) . . ." (29-30). Es decir, que en *La secreta obscenidad de cada día*, las líneas de demarcación propuestas por Deleuze y Guattari o las aristas de la realidad mencionadas por de la Parra se marcan no únicamente por el binarismo que se ha venido observando (contraste y/o oposición) sino también por la ambigüedad (una cosa y la otra).

Es precisamente por ambigüedad que se relacionan el planteamiento primordial de la trama—el supuesto acto exhibicionista—y el inesperado desenlace—un atentado armado. El equívoco radica en las insistentes referencias

del texto dramático al órgano sexual masculino. Carlos y Sigmund lo nombran con veintitantos epítetos extraídos de los más variados registros lingüísticos. Tal superabundancia de términos prohibidos le confiere a las intenciones de los personajes de un cariz "sexual" que hace pasar desapercibidos los anticipos del otro "acto" con que finaliza la pieza. No obstante, las referencias ambiguas abundan y se dan desde los primeros parlamentos. En uno de éstos, Sigmund imagina la salida de las niñas del plantel escolar situado frente al parque, y en un exabrupto incontenible, de espaldas al público, abre su impermeable ante Carlos. Este comenta con displicencia:

Carlos: La verdad es que dan más ganas de llorar que de gritar al verlo.

Sigmund: Sí, puede ser.

Carlos: . . . es que con ese calibre . . . (70)

Poco después de este episodio, Carlos accede a la curiosidad de Sigmund y, nuevamente de espaldas al público, abre ostentosamente su impermeable para mostrarle su "gran cañón" (82) a su asombrado compañero. Este vocabulario "armamentista", al que se suman varios verbos tales como "apuntar" y "tirar", es propenso a provocar rubor o risa en el público del espectáculo teatral y crea expectativas que no concuerdan con el desenlace. En los últimos instantes del drama, mientras se escuchan los acordes del himno nacional con que concluye el acto de apertura del curso escolar, Carlos y Sigmund avanzan hacia el proscenio y extraen de sus ropas un enorme revólver calibre magnum y una pequeña pistola automática. En resumidas cuentas, lo que ejecutan no es el pregonado acto exhibicionista, sino un atentado. La ambigüedad de dos campos semánticos (el que atañe a las armas y el referente a la anatomía masculina) encubre la finalidad de sus planes hasta el último momento.

El sorprendente desenlace de *La secreta obscenidad de cada día* hace resaltar la violencia como forma de resistencia posible en un medio social opresivo, que basa su poder precisamente en la violencia. No obstante, dicha interpretación, como todos los demás elementos del drama, dista mucho de ser única o totalizante. Una inspección cuidadosa del texto dramático revela que la ambigüedad exhibicionismo/atentado armado no es tampoco la única que se sugiere. Los parlamentos de Carlos y de Sigmund contienen asimismo veladas y repetidas referencias al artefacto dramático en el que ellos, como personajes, se encuentran inmersos. Su disputa inicial, a propósito de la posesión del banco del parque, contiene la primera de estas ambigüedades, al recordar Sigmund su primera aparición en el lugar, años atrás, en términos de un "debut." Ese galicismo de uso netamente teatral inicia una segunda categoría de equívocos

mediante los cuales el texto dramático alude, surrepticia e insistentemente, a su propia representación. Un poco más adelante, los dos personajes precisan de este modo su proyecto:

Carlos: (Taimados los dos) No podemos trabajar juntos.

Sigmund: ¿Trabajar, dijo?

Carlos: Actuar juntos, quise decir. (76)

En el momento de ser pronunciado, el verbo "actuar" parece referirse al proyectado acto exhibicionista. Al ser considerado retrospectivamente, teniendo en cuenta la escena final de la pieza, ese "actuar" deviene sinónimo de "ejecutar un atentado." Una tercera lectura, la más abarcadora de todas, enmarca el elemento exhibicionista y el político en una "actuación" teatral. La misma ambigüedad contextual (exhibicionismo/atentado/representación teatral) se reitera cuando Sigmund le reprocha a Carlos su falta de experiencia en lances como el que están a punto de emprender:

Sigmund: . . . Apuesto que es un aficionado, que no ha planificado absolutamente nada. ¡Usted puede ser mi perdición! A ver, ¿cómo tiene pensado huir después de cometido . . . el acto? (73)

El sustantivo "aficionado," la preocupación por una exacta planificación y el peligro que conlleva la ejecución del "acto" corresponden tanto a un contexto exhibicionista como a otro, político. Todo ello coincide ambiguamente con las incertidumbres del autor, del empresario, o de los actores que escenifiquen una pieza semejante a *La secreta obscenidad de cada día*.

La misma ambigüedad enriquece la conclusión del drama, cuya última secuencia escénica se inicia con el comentario de Sigmund: "Parece que se nos acabó el tiempo, Carlos . . . Habrá que actuar . . ." (121) De ese "actuar" parten y en él coinciden múltiples posibilidades: la exhibición obscena, el ataque armado, la labor dramática, e incluso la de otro quehacer que rebase el límite del escenario e involucre a otros actores. En remedo de la célebre postura de "Las Meninas", de Velázquez, el tableau vivant con que concluye *La secreta obscenidad de cada día* sitúa al público de la pieza en un espacio físico definido por la obra de arte que le niega al espectador el papel de observador pasivo y que exige su participación equívoca e ineludible. Ante el cañón de las pistolas de Carlos y Sigmund no se encuentran ni las escolares ni los ministros, sino los espectadores de la obra dramática.⁶ La gestualidad reafirma la ambigüedad del verbo "actuar" en el momento final la representación, cuando los "espectadores" de *La secreta obscenidad de cada día* están a punto de dejar de serlo para

convertirse en "actores" del mundo exterior, porque, como anuncia Sigmund: "Parece que se nos acabó el tiempo (. . .). Habrá que actuar." En última instancia, el umbral del teatro deviene otra arista o frontera más entre mundos contiguos y de ambigua relación.

United States Naval Academy

Notas

1. En este trabajo suyo de 1968, Deleuze y Guattari niegan el acercamiento fundamental de Freud al comportamiento humano como manifestación de una psicología fruto de experiencias individuales, que se organiza "coherentemente" a partir de ciertos complejos fundamentales. Proponen en su lugar una psicología mucho más altamente condicionada por el medio social y por el lenguaje, y mucho menos centralizada que la descrita por Freud. Por ejemplo, explican el fenómeno de la motivación a partir de la existencia de "máquinas de deseos" que funcionan independientemente unas de otras en el mismo individuo. La traducción de las citas es mía.

2. Aquí se ha usado la edición conjunta con *La secreta obscenidad de cada día* de 1988. Los ensayos son una serie de "confesiones literarias" del dramaturgo.

3. La traducción es mía. La cita alude al efecto humorístico que según Jameson se produce cuando la escisión entre la intención de un acto y su resultado concreto es completa.

4. Evaristo y Efraín son los dos garzones del caduco restaurante Los Inmortales en *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1983). Riquelme, el maitre del establecimiento y alto funcionario de la misteriosa Orden de la Garzonería Secreta, somete a ambos a un riguroso aprendizaje político en el que Evaristo se destaca por su aptitud para ejecutar crueles ceremonias. En la escena final de la pieza, los dos camareros salen por primera vez del restaurante, con destino desconocido. Evaristo reaparece aquí, transformado en sicario.

5. Nos parece que esta ambivalencia entre una "lógica binaria" y otra "incluyente," (o entre una postura moderna y otra postmoderna) es una de las constantes que se repite a través de la dramaturgia de de la Parra.

6. Aunque "Las Meninas" dista de agredir a su público tal y como lo hace *La secreta obscenidad de cada día*, las coincidencias son notables. En ambos casos, los personajes desplazados son figuras políticas de gran peso. En la pintura, los rostros de Felipe IV y Mariana de Austria aparecen equívocamente en un pequeño espejo o ventana en el fondo de la habitación; en la pieza, la presencia de los ministros se describe verbalmente, pero no se constata. La composición de ambas obras es monumental y abarcadora de elementos numerosos y disgregantes. Ambas incorporan al público pensante como objeto partícipe en la obra artística.

Obras citadas

Brewer, Maria Minich. "Performing Theory." *Theatre Journal* 37.1 (March 1985): 13-30.

Cozzi, Enzo. "Political Theatre in Present-Day Chile: A Duality of Approaches." *New Theatre Quarterly* 22.6 (May 1990): 119-127.

- Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1983.
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Parra, Marco Antonio de la. *La secreta obscenidad de cada día. Obscenamente infiel*. Santiago: Editorial Planeta Chilena, S.A., 1988.
- Thomas, Eduardo. "Ficción y creación en cuatro dramas chilenos contemporáneos." *Revista chilena de literatura* 33 (abril 1989): 61-70.