

Shakespeare y De la Parra: el agón de los límites del teatro en *El sueño de Cordelia*.

SÁNCHEZ FARIÑA, Sonia / Universidad Complutense de Madrid – soniamas@ucm.es

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teatro comparado – metateatralidad – Shakespeare – Marco Antonio de la Parra

> **Resumen**

¿Se puede enseñar a hacer teatro? ¿Sirven los modelos heredados? En *El sueño de Cordelia* del chileno Marco Antonio de la Parra la reflexión metateatral sobre la génesis del teatro se revela a través de la tensión y reescritura de la obra de Shakespeare. La impugnación de la tragedia isabelina evidencia las huellas y vacíos que se abren en la confrontación de la tradición teatral y el anhelo de una nueva dramaturgia totalizadora que derribe los muros de teatro y realidad.

La apropiación de los modelos y su reformulación desde la mirada hispanoamericana se unen en una pieza que indaga los límites del teatro, a través de un lenguaje dramático que renuncia a la sintaxis aristotélica abriéndose a una nueva gramática de creatividad y a una concepción dilemática del personaje y de la realidad. Alejado de cualquier dogmatismo, De la Parra ofrece en esta obra su concepción del verdadero compromiso ético que debe mantener un dramaturgo: dudar de las propias certezas y perder la voz para ser el resonador del dolor de su momento histórico.

> **Presentación**

El sueño de Cordelia supone, según la hipótesis planteada, la encarnación escénica de los principios teatrales de Marco Antonio de la Parra. El análisis propuesto pone en relación la pieza presentada con las líneas maestras de la poética del dramaturgo chileno para poder dilucidar la ambivalente relación que el autor mantiene con la tradición. La influencia de Shakespeare emerge en la obra a través de la reescritura, lo que supone la apropiación del modelo clásico para la enunciación de la propia voz autorial mediante un lenguaje escénico que indaga en los límites de la teatralidad. *El sueño de Cordelia* es una reflexión sobre el teatro, su materia, su lenguaje y el compromiso ético del dramaturgo con su tiempo.

› ¿Quién sueña? O las líneas maestras de la poética.

El dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra comenzó su andadura teatral hace más de cuatro décadas en las que se ha configurado como uno de los autores teatrales más importantes de Latinoamérica. Su dramaturgia es extensa, con obras que son ya clásicos del teatro chileno, algunas de las cuales han llegado a estar entre las piezas latinoamericanas más representadas en el mundo durante las últimas décadas. Una trayectoria prolífica que continúa con pujanza en la actualidad como demuestra el reciente estreno de su último trabajo, *Inferno* en octubre de 2021.

Al filo del nuevo milenio el autor escribió tres obras —*Wittgenstein o el último filósofo*, *Elizabeth Nietzsche en Paraguay* y *El sueño de Cordelia*— en las que aborda una profunda reflexión sobre la naturaleza, génesis y alcance de la palabra teatral, acercándose el autor a los límites de la propia enunciación dramática. Estas obras recogidas en el volumen *La tragedia del lenguaje* —editado por Nieves Martínez de Olcoz y yo misma— comparten la herida del dramaturgo al ser enfrentado a la imposibilidad de habitar la palabra en plenitud y de verse abocado a lo inefable como condición dramática, algo que ha sido definido por Martínez de Olcoz bajo el término *la tragedia del lenguaje*:

La tragedia del lenguaje es el concepto poético con el que quise destacar la íntima relación de palabra, cuerpo e imagen en el logos dramatúrgico de De la Parra, esencia de su pensamiento y praxis teatral como manifestación de lo invisible en la visión escénica. Supone un concepto filosófico de la escena como estado del sujeto y espacio liminar de la representación que pone en contacto la identidad con la potencia onírica hasta la frontera de muerte, en tanto que sublimación órfica de la presencia (2021: 35).

El sueño de Cordelia, incluida en ese volumen, es una obra compleja, fragmentaria, onírica, poliédrica y densamente signica. En ella convergen tres pulsiones fundamentales de la poética teatral de Marco Antonio de la Parra: la presencia de lo onírico como habla escénica, la historia de Chile como mapa de ensayos del siglo XX y la permanente apropiación y resemantización de muchos de los principales iconos culturales occidentales. Este interés por los grandes y pequeños mitos que sustentan el macrocontexto de la cultura occidental, los cuales son reescritos y contextualizados en el marco chileno, ha sido señalado por la crítica (Rojas, 1994; Albornoz, 2006) y por el propio autor que ha subrayado su fascinación por el mito¹, lo que sitúa la dramaturgia del chileno en una dialéctica tanto con el ámbito cultural de Occidente como con sus *poéticas abstractas*². Así, *El sueño de Cordelia* puede ser entendida como la encarnación escénica de la

¹ De la Parra declaró en una entrevista a María de la Luz Hurtado: “Buscar la leyenda: ésa es una cosa que es reiterativa en mi cabeza, insisto mucho en la mitología contemporánea degradada. Se parece al trabajo psicoterapéutico que estoy haciendo, en que lo más trivial es buscar el motivo original: el complejo de Edipo, el primer momento con la madre. Entonces el interés por lo cotidiano, por un mundo no mágico en sí, al estilo de los realistas o los minimalistas, sino en cuanto restos del mito. Siempre ando buscando las huellas del dinosaurio, de un relato legendario que me produce una fascinación infantil. El ser un relator de estos mitos me enloquece” (1989: 38).

² La categoría de *poética abstracta* o *archipoética* ha sido definida por Jorge Dubatti como “un modelo abstracto, lógico-poético, histórico o ahistórico, que excede las realizaciones textuales concretas y se desentiende de éstas”, diferenciado por tanto de la *micropoética* o poéticas de individuos poéticos (la *poesis* considerada en su manifestación concreta individual). Ambas categorías se interrelacionan en la medida en que la archipoética en ocasiones opera como un *a priori* que condiciona el conocimiento de la

poética autorial de Marco Antonio de la Parra, ya que la obra posee una metateatralidad que se desarrolla en diferentes niveles diegéticos y escénicos, de manera que el lenguaje dramático de la pieza constituye la pregunta y a la vez la respuesta a la gran incógnita de cómo hacer teatro.

En la obra un joven aprendiz acude al Maestro para conocer los secretos del Gran Arte, del teatro, pero el Maestro duda si tal enseñanza puede ser posible y se cuestiona cuál es el verdadero legado que puede entregar. La continua reflexión sobre la raíz de la teatralidad se filtra dentro y fuera de la ficción dramática, de modo que la voz autorial emerge en el marco ficcional a través de la fábula a la vez que se pronuncia taxativamente en el nivel extraescénico. Un ejemplo claro de ello se encuentra en la rotundidad de las didascalias, lo que evidencia la concepción estética que la puesta en escena debe restituir³, y que se convierten en enunciación de los principios dramáticos que sustentan la obra. Junto a la descripción y caracterización de los personajes, se proporcionan ciertas claves hermenéuticas que abren el horizonte semiótico a una concepción teatral alejada de la dramaturgia aristotélica. Esta es la elocuente acotación inicial:

Los Cárpatos o la Sierra Nevada.
El cuerpo del cordero abierto en canal.
La mujer, LA MADRE ESTRELLA, con el gallo muerto al que lava en su propia sangre en un cubo de metal.
GASPAR y MALBEC sentados en sillas de lona, ausentes.
CORDELIA y EL MAESTRO entre bastidores.
Ella, la lánguida heroína shakespereana que oculta un carácter de los mil demonios.
EL MAESTRO, entre Chuang Tsé y Próspero.
EL APRENDIZ duerme boca abajo en la mesa de disección.
LA MADRE ESTRELLA es joven pero mayor que él. [...]
No se dará manual de instrucciones al espectador.
A ratos se siente el viento pesado del desierto que impide ver y oír a los personajes.
En un sitio destacado está el teatrillo de KONSTANTIN STANISLAVSKI, que mantuvo en su hogar hasta su muerte y desde donde declamaba sus cartas de agradecimiento a Stalin. Es una versión a escala de ese escenario y parecerá al espectador poco informado un teatrillo de títeres al estilo del guignol del Jardín de Luxemburgo en París.
Si el inconsciente fuera un territorio, éste sería su escenario.
Si el Inconsciente fuera un personaje, EL APRENDIZ lo encarnaría.

La apelación al inconsciente, como territorio y como personaje, enuncia la voluntad expresa del autor de alejarse de cualquier ilusionismo realista, inclinándose por una indagación de origen psicoanalítico que se extiende por la pieza, tanto en la construcción de algunos personajes como en la propia gramática escénica. La notoriedad de lo inconsciente desempeña un papel relevante en el teatro de Marco Antonio de la Parra —no debe olvidarse la condición de psiquiatra del autor— con una presencia más o menos explícita a lo largo de su dilatada trayectoria dramática, pero se convierte en elemento indispensable en las piezas de

micropoética, mientras que en otras su formulación surge *a posteriori* a través del estudio de lo particular histórico (Dubatti, 2011: 126-127)

³ A propósito de la función de las acotaciones y su relación con la enunciación es esclarecedora la postura de Roman Ingarden en "Las funciones del lenguaje en el teatro", en *Teoría del teatro*, ed. Carmen Boves Naves, Madrid: Arco Libros, 1997, pp 155-165.

comienzo de siglo, como ha señalado Martínez de Olcoz⁴. De este modo la indagación intrapsíquica adquiere un gran protagonismo en *El sueño de Cordelia*, donde lo subconsciente genera diferentes campos semánticos, los cuales se van acoplando ya sea en el nivel representacional, en el discursivo o en la composición de los caracteres, a través de una isotopía⁵ que se extiende en la pieza. La iteración de lo inconsciente funciona en la obra como elemento vertebrador, excediendo el marco representacional para convertirse en una clave hermenéutica de la intención autorial, lo que desde un enfoque psicocrítico permite explicar la postura del escritor chileno frente a ciertas trayectorias dramáticas de la tradición teatral. Por lo tanto, puede observarse en esta primera didascalía la tensión que surge entre las poéticas anteriores y la concepción escénica de la pieza, evidenciando una relación ambivalente no exenta de ironía que destrona a los grandes vates dramáticos de su posición hegemónica, al tiempo que los convierte en materia teatral sobre la que construir el hecho escénico. Ello se observa en un elenco de personajes con resabios teatrales como ocurre con el Maestro y Cordelia, que han sido despojados de su condición trágica para revestirse con una mueca burlona y amarga. Existe en la deformación de los caracteres isabelinos una ironía corrosiva que les hace perder la grandeza mayestática, exacerbando ciertos rasgos con un afán esperpéntico cercano al espíritu valleincliniano⁶. Esta mirada irónica es aún más mordaz cuando recae sobre Stanislavski cuya presencia queda rebajada a un teatrillo de guiñol en el que revisar las motivaciones psíquicas de los personajes, lo que supone una reducción burlesca de las concepciones metodológicas del ruso. No obstante, bajo el posible sarcasmo puede adivinarse la tensión agónica que estas influencias han ejercido en el imaginario del autor, con un peso que bien puede ser el sustrato sobre el que ejercitar la búsqueda de la propia palabra teatral.

> **La lección indebida: Tradición, ruptura y mentoría**

Pensar a un autor como un ente autárquico, aislado de todo contagio de otros creadores es obviar la tensión dialéctica que un creador establece con diferentes modelos. Si bien es cierto que desde el final de la 2ª Guerra Mundial, el derrumbe de los grandes discursos ha conllevado un proceso de destotalización con una emergencia de la multiplicidad, ello no elimina la tensión que la micropoética de un autor establece con la

⁴ Martínez de Olcoz resaltó que la metáfora de lo inconsciente como encarnación escénica es una vía de unión en la triada que compone *La tragedia del lenguaje*: "Es la poética del sueño y la codificación metafórica de lo inconsciente lo que marca particularmente las piezas del comienzo de siglo desde la más profunda investigación desde la performatividad del lenguaje como *teatro de la mente* que define la presencia corporal en expectación, el estatuto del cuerpo en situación (2019: 128)

⁵ El concepto de isotopía fue enunciado por Greimas como "un conjunto de categorías semánticas redundantes que permiten la lectura uniforme" (1971:53). Esto puede ser aplicado no solo en el nivel textual, sino en todos los niveles semánticos de una obra.

⁶ Una de las más elocuentes afirmaciones sobre la concepción estética del teatro de Ramón María del Valle-Inclán fue la realizada por el propio dramaturgo en una entrevista a Gregorio Martínez Sierra, en 1928 para el diario *ABC* en la que describe los tres modos de ver el mundo artísticamente. «Hablando con Valle-Inclán de él y su obra». Entrevista de Gregorio Martínez Sierra a Valle-Inclán publicada en el periódico *ABC* el 7 de diciembre de 1928. Recogida en Ramón María del Valle-Inclán, *Entrevistas, conferencias y cartas*. Edición al cuidado de Joaquín y Javier del Valle-Inclán. Valencia, Pre-Textos, 1994, págs. 393-397.

tradición. Ya Harold Bloom, allá por los años 70 del siglo pasado señaló este hecho en *La angustia de las influencias*:

Es necesario que dejemos de pensar en cualquier poeta como si fuera un ego autónomo, por más solipsistas que sean los poetas fuertes. Todo poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas. (1977: 106)

Esta relación dialéctica con modelos anteriores procura unas dinámicas creativas que favorecen la autoafirmación del autor y la enunciación de una voz propia radicalmente distinta del paradigma heredado. Ese es el caso de la fricción que surge entre Shakespeare y la escritura dramática de Marco Antonio de la Parra en *El sueño de Cordelia*, donde la dramaturgia del inglés se muestra a la par como fuente nutricia y frontera que transgredir. La huella de Shakespeare aparece en la obra retratada de modo ambiguo, con una ambivalencia que deja en suspenso una clara definición acerca de cuál es la postura que el autor mantiene sobre el teatro shakespeariano. Esta ambigüedad constituye uno de los principios sobre los que se asienta la poética de Marco Antonio de la Parra, tal y como él mismo señaló:

Nada es tan imantador para mí como lo ambiguo, lo doble, lo conflictivo. Detesto los maniqueísmos, las claridades y las definiciones. Me huelen a flores artificiales, a fotocopias, a pintura falsificada. Tienen un no sé qué de infame y mentiroso. [...] La ambigüedad me parece el requisito de todo verdadero pensamiento. Ser capaz de poner en juicio lo sagrado es la actitud del verdadero creyente y la duda es la génesis de las certezas en que no creo más que por aproximación, deslinde, semejanza (Bravo-Elizondo, 1989:33).

Por tanto la presencia de Shakespeare en la obra debe ser siempre valorada desde esa ambivalencia, entre la maestría y la impugnación, entre el cauce y el límite que romper, ya que si hay una constante en la poética del autor chileno es la huida de todo discurso totalizador. La fábula shakespeariana emerge a través de unos personajes que continuamente se asientan y niegan su propio raigambre isabelino. Encontramos a una Cordelia que iguala en obstinación al personaje de Shakespeare pero que, en lugar de acatar la ley del padre, arremete contra la institución patriarcal y el silenciamiento de la mujer:

CORDELIA: El personaje más injustamente tratado. Cordelia. Que sepa, padre, que rescato en carne viva el dolor de las más silenciosas. Dile, padre, que escriba de esos silencios, que basta de reyes, que es la hora de las princesas desheredadas, de las hijas sin dote, de las mujeres ausentes. Dígame, joven aprendiz, ¿quién es la madre de Ofelia? (De la Parra, 2019: 15).

Hay una apropiación y reescritura del personaje inglés que ahora impugna el tratamiento que la figura de la mujer ha recibido en la tradición isabelina. La Cordelia chilena se apodera del discurso y denuncia el vacío que existe en gran parte de la dramaturgia shakespeariana en términos representacionales de la mujer como protagonista. La indagación en lo femenino como objeto de reflexión teatral que emprende De la Parra evidencia la ausencia de la mujer como sujeto discursivo, por lo que el autor reelabora el personaje y presenta a una Cordelia empoderada que marca cuáles son las líneas que debe seguir el Aprendiz, procurando ella misma el proceso de formación del joven aspirante.

Esta afirmación e impugnación de la estirpe de personajes de Shakespeare se da también en el Maestro. En la pieza encontramos un Maestro preso de una ensoñación shakesperiana, volcado en hallar el modo de trascender los límites del teatro y la realidad, y que reniega de su papel docente ante las peticiones del Aprendiz llegando a exclamar: “¿De qué maestro habla? ¿A quién buscó? ¿Yo? No me conoce. Llámeme Próspero unas dos horas. A esta hora del crepúsculo soy Lear.” (De la Parra, 2019:16).

El Maestro, a pesar de su deseo de encarnarse en el discurso de Shakespeare, permanentemente viola, transgrede y reescribe la dramaturgia del inglés en un proceso de apropiación y de búsqueda de una nueva gramática teatral. La poética de Shakespeare se configura para el Maestro como una abstracción ideal que necesariamente debe ser transfigurada y rehecha al tomar encarnadura escénica para poder contener el nuevo marco creativo al que aspira. Exclama el Maestro:

Preparo una versión de King Lear de cien años de duración. Quiero contarle todo. La Guerra, las mujeres, los partos, la sangre, los festines. Tengo un problema de presupuesto, nada más. Y los ensayos nos quitan un tiempo precioso. A mi edad ya debería estar concluyéndola. ¿No te apasiona la idea de una obra teatral cuyo tiempo corresponda exactamente a la vida? Una obra teatral que obligue a vivirla como intérprete o espectador, ya no hay diferencia. El único final sería la muerte. Del público o del intérprete. Poco importa. (De la Parra, 2019:17)

El parlamento contiene claves fundamentales de la propuesta de la obra y de la poética teatral de Marco Antonio de la Parra. Como se había señalado antes, las marcas metateatrales se abren paso por la pieza formalizadas en varios niveles, donde uno de los más evidentes se halla en las elucidaciones de este personaje. El Maestro se enfrenta a la irrealizable tarea de montar una obra que transgreda todos los límites establecidos, que se extienda más allá del breve lapso vital al que estamos circunscritos, que consiga abarcar la multiforme abundancia de la realidad y que disuelva las fronteras entre realidad y ficción. Las interferencias que surgen entre la poética shakesperiana y las aspiraciones del Maestro quedan patentes en los principales elementos constituyentes del drama —el tiempo, los actores y el público—, evidenciando la tensión entre la herencia teatral y los nuevos modos dramáticos. En lo referido a la temporalidad, aparece forjada la idea de una igualación entre el tiempo teatral y el cronológico, lo que en terminología del teórico del teatro José Luis García Barrientos sería el tiempo *diegético* o argumental y el *escénico* o vivido, que condicionan indudablemente el tiempo *dramático* y sus procedimientos artísticos (García Barrientos, 2008: 82-85). La asimilación del tiempo diegético al desarrollo del tiempo escénico que propone el Maestro conduce inexorablemente a la disolución de la frontera entre representación y acontecimiento. Si la tradición establece, léase el teatro isabelino de Shakespeare, que lo teatral debe quedar acotado a los límites temporales de la representación y por tanto enmarcado dentro de una clara dicotomía ficción/realidad, el Maestro aspira a un teatro que exceda cualquier límite temporal. Un teatro cuya cronología sea exactamente la misma que la de la vida, originando de ese modo una fusión entre el tiempo de representación y el tiempo vivido, de manera que el estatuo ontológico de la realidad queda subsumido en el teatro. Esto remite a una concepción del teatro

como suceso vivido, acto irrepitable forjado en la dinámica convivial, y no como vacía emulación convencional. Es precisamente esa noción de acontecimiento⁷ ligada a lo teatral la meta a la que aspira el Maestro: una praxis teatral que suceda como acontecimiento vital ilimitado solo detenido en la frontera de la muerte. Por tanto, la sumisión del Maestro al modelo representacional de Shakespeare es solo un molde en el que verter una concepción radicalmente distinta en la que se asume el teatro como acto existencial.

Pero no solamente aparece esa nueva poética en relación con lo temporal, sino que el resto de categorías teatrales son puestas en duda. El *King Lear* del Maestro busca la ruptura de los límites representacionales al proponer la demolición del estatus actor/espectador que conforma un teatro entendido como representación y no como suceso vivido. Esta disolución de jerarquías apunta al concepto performativo que Fisher-Lichte ha señalado en relación con lo teatral, marcado por la mutua influencia de las acciones y comportamiento de actores y espectadores dentro de un pacto de asunción de roles que es negociado en la propuesta teatral (Fisher-Lichte, 2017: 81), pero excede dicho concepto al atribuirle una función existencial. Para el Maestro el teatro se convierte en un lugar de vida y muerte, ilimitado, sin diferencia entre lo que se hace y lo que se vive porque el teatro no es el escenario vacío de la representación falsa, sino el espacio de la existencia. Parece que el Maestro expresa una de las ideas fundamentales de la poética de Marco Antonio de la Parra planteada en *Cartas a un joven dramaturgo*, volumen que reúne los principios poéticos del autor:

El escenario teatral es un sitio donde algo esta sucediendo.

Algo (y ese es su nivel religioso) que *no dejará las cosas igual como estaban*.

Es un sitio donde corren riesgo tanto los actores como el espectador. Donde debemos jugarlos la vida.[...]

*Ir al teatro tiene que ser un hecho dramático*⁸. (1995: 17-18)

Estas tribulaciones del Maestro le obligan a posicionarse respecto de la relación discipular que el Aprendiz le demanda. Si el maestro no está seguro de cuál es el camino a seguir difícilmente puede ofrecer una guía a otros, por lo que reniega de la tutela que el joven le reclama insistentemente. Esta actitud del Maestro puede ser puesta en relación con las ideas que el propio autor mantiene respecto a la transmisión de conocimientos y los procesos de escritura dramática, ya que son marcados puntos de interés en la trayectoria de Marco Antonio de la Parra en su faceta como docente. Para el chileno asumir la mentoría nunca puede ser la cesión de un legado que se posee, de un saber nítido y domesticado que

⁷ Jorge Dubatti declaró el acontecimiento teatral como la singularidad específica del teatro ya que se configura como acto irrepitable a través de la praxis: "Hablamos de acontecimiento porque lo teatral "sucede", es praxis, acción humana, sólo devenida objeto por el examen analítico" (2003: 16).

⁸ En cursiva en el original.

se aprende, sino que por el contrario la dramaturgia debe ser el mayor acto de entrega a los otros⁹. Por ello la insistencia del Aprendiz en reclamar la manida transacción escolar no puede ser satisfecha, ya que el Gran Arte es el territorio oscuro, multiforme y ambiguo que no puede ser atrapado en el didactismo de los mapas. Es el laberinto del Minotauro al que alude Cordelia y del que deberá ser el propio aprendiz el que encuentre la salida.

› **La tortura o la prueba. Solo queda la ética.**

Otro de los niveles en el que puede rastrearse lo metateatral se encuentra en la respuesta a esta *lección indebida* que tanto solicita el Aprendiz, la cual que parece hallarse inscrita tanto en el lenguaje creativo de la obra como en la materia que se aborda. La lengua escénica de la obra renuncia al ilusionismo realista para adentrarse en la fragmentación, la simultaneidad y la acumulación propias de la estética del nuevo milenio. La escena permanentemente es una ensoñación que aspira a lo irrepresentable, como puede desprenderse de la aglomeración de elementos que aparecen en el texto: el teatro de Konstantin Stanislavski convertido en guiñol muestra la infancia de algunos personajes, un barco cruza la noche de Arabia en dirección a los Cárpatos, un pelotón de fusileros dispara, una bandada de moscas sale del cuerpo en descomposición de un cordero, junto a pequeños túmulos funerarios, animitas o el estallido de una bomba en un tren de Atocha que inunda la escena de humo son algunos de los componentes del dispositivo escénico que la obra propone. La conculcación de los espacios corre pareja a la sucesión de escenas en las que conviven diferentes planos unidos por una sintaxis onírica. Ya en la acotación inicial se advertía que *Si el inconsciente fuera un territorio, éste sería su escenario*, de modo que lejos de la encorsetada lógica diurna consciente, las acciones se suceden en una yuxtaposición de planos emparentada con el habla de los sueños. Es el ambiguo lenguaje del inconsciente, plagado de pulsiones ambivalentes lo que aflora como auténtica gramática de creatividad para estructurar la pieza¹⁰.

De este modo, las acciones del Maestro, el Aprendiz y Cordelia están enmarcadas en un entorno onírico y fragmentado donde dos personajes, Gaspar y Malbec, saltan de un lado a otro de la fábula, unas veces como distanciados comentadores y otras como partícipes de las acciones. Estos corifeos de raigambre beckettiana tienen una identidad líquida que les permite mutarse en los padres de la patria chilena, en los siniestros forenses que investigan el cerebro del Maestro o en los ejecutores del Tribunal Inquisitorial que ajusticiará al desafortunado Aprendiz. Gaspar y Malbec son claros exponentes de la vocación

⁹ A este respecto uno de los textos más esclarecedores sobre ello es "La dramaturgia como sacrificio", escrito dedicado a sus alumnos, los jóvenes autores que se formaban en el Centro de Nuevas Tendencias en Madrid entre los que se contaban futuras figuras tan relevantes para la escena como Juan Mayorga y Angélica Lidell.

¹⁰ Como ya he señalado en otro lugar, en *De la Parra* la búsqueda de un lenguaje como expresión del inconsciente solo accesible desde la potencia de lo poético guarda concomitancias con las investigaciones del psiquiatra Donald Meltzer sobre la función del lenguaje y la fantasía (Sánchez Fariña, 2019: 164)

teatralista y distanciadora de Marco Antonio de la Parra, no solo en su función de comentaristas, sino en la propia concepción de los personajes, figuras híbridas en las que es imposible recuperar una referencialidad que los construya como entidades orgánicas, ya que son una síntesis de la historia latinoamericana del siglo XX.

Es precisamente la mirada sobre América la materia teatral que aborda la pieza ya que, si por un lado la huella de Shakespeare está presente en la obra, por otro se da una profunda apropiación de ello, no solo impugnando la fábula y la construcción de los caracteres, sino evidenciando la marcada americanidad que la pieza posee. Libertad Lamarque, Gardel o Cátulo Castillo son los ecos que resuenan haciendo reconocer a sus personajes su condición trágica y tanguera. Este sabor del Cono Sur, que evidencia la profunda territorialidad¹¹ de la pieza, se conjuga con una reflexión sobre las aristas de la identidad chilena, marcada por una historia de sangre, guerras fratricidas y una terrible tensión con Europa que habla de una identidad fluida. Gaspar y Malbec son Carlos Ibáñez del Campo y Arturo Alessandri, patriarcas que recorren «de manera tan agotadora los escalones ensangrentados de la tierra» de la utopía chilena, pero también son los soldados violentos que acometen furiosos contra todos, cantando himnos de derechas y de izquierdas, atrincherados en la obediencia ciega para exculparse de unos crímenes que su conciencia no consigue lavar. Son, también, los forenses siniestros que diseccionan el cerebro del Maestro y que tienen los resabios de la más oscura historia reciente de Chile.

Esta revisión de la identidad chilena no obvia la tensión con Europa mediante los lazos, en ocasiones oscuros, con los que se ligan ambos continentes a través de una identidad híbrida muchas veces no asumida. Como una sombra apenas definida, en la pieza se filtra la imagen de un país que en su interior alberga un nazismo oculto al que se une el eco de la connivencia inglesa con siniestros dictadores, lo que lleva a Cordelia a reconocer que su sangre alemana inunda de muertos la memoria y a recriminar al Aprendiz su filiación inglesa encubierta para intentar pasar desapercibido. Los personajes encarnan una condición dilemática que los conforma como víctimas y victimarios a un tiempo, lo que permite indagar a través de ellos en los oscuros intersticios de la controvertida cuestión de la identidad de la nación. No hay en la pieza un posicionamiento maniqueo sobre las tensiones macropolíticas que marcaron la historia del país, sino más bien un dolido desencanto por el fracaso de la esperanza. El derrumbe de los grandes discursos ideológicos ha sido un hito repetido a lo largo del pasado siglo XX, lo que en el caso americano se ha visto acrecentado por brutales represiones que han conducido a la desconfianza en el posicionamiento político. Así frente al entusiasmo del Aprendiz por el triunfo de la libertad, Cordelia le

¹¹ A este respecto resulta fundamental el estudio que ha llevado a cabo Jorge Dubatti en *Teatro y Territorialidad* (Gedisa Editorial, 2021) en el que analiza los conceptos de Territorialización, Des-territorialización y Re-territorialización como hechos inherentes a lo teatral en permanente movimiento, lo cual permite elaborar una Cartografía Teatral, mapas específicos del teatro, síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro.

advierde del final repetido al decir “Nadie la tolera. Si toman el poder no dejarán que haya otro que piense distinto” (De la Parra, 2019: 37).

El desencanto por el fracaso de todo ideal deber ser puesto en relación con esa frontera ambivalente que es el terreno en el que construir lo teatral al que aludía el propio autor, como se señalaba antes, pero sobre todo se incardina en uno de los pilares que sustentan la poética de Marco Antonio de la Parra: el compromiso ético del dramaturgo. Frente a la estéril certeza que genera dinámicas de pensamiento atrincheradas en el convencionalismo ideológico, el autor chileno propone un teatro que interroge, que remueva y que derrumbe los pilares del autoconvencimiento. La escena no es el lugar en el que ratificar los posicionamientos ya marcados, sino el abismo que exige la valentía de enfrentarse a la propia oscuridad. Por ello para De la Parra todo cuanto acontece en escena está sustentado en la ética, en la medida en que es postura moral hacia algo, ya que como afirma el dramaturgo “cualquier cosa que hagas en un escenario tiene una dimensión ética. No hay gestos gratuitos”. Para el autor chileno la postura moral de un dramaturgo nunca puede ser la defensa de sus propias convicciones, sino por el contrario un examen crítico que indague en las fisuras de sus planteamientos para abandonarse a la aceptación del otro, esa tenebrosa alteridad cuya malicia puede subyacer escondida en uno mismo. Aconseja el dramaturgo a quien desee enfrentarse con el proceso de escritura: “trabaja con tus propias zonas oscuras. Tú eres ese asesino, tú eres ese cruel perseguidor, tú eres ese torturado criminal, tú el hipócrita que criticas. Esta es la primera lección en ética del arte (1995: 35)”.

Ese abandono de las certezas implica la mayor ofrenda que un dramaturgo puede hacer, que no es otra que el sacrificio de la voz. Esta postura ética viene marcada por el papel que el autor chileno otorga a la escritura teatral en la sociedad en la que vivimos, donde el dramaturgo tiene el compromiso existencial de “ponerse a merced absoluta de la época para que resuene dentro de sí el desgarró de su presente histórico” (De la Parra, 1995: 21). Por tanto, para De la Parra el dramaturgo no debe pontificar, ni establecer relaciones de ancillaridad con las ideologías, sino ofrecer una voz que enuncie la herida de su presente y de su historia. Ello se filtra en esa lección indebida que el Aprendiz demanda. Cuando al final de la obra el Aprendiz es conducido ante el Tribunal Inquisitorial para ser ajusticiado e insiste en obtener del Maestro “una historia, una víctima” el Maestro le responde:

¿Te parece poco un siglo completo? ¿La historia de una cadena de guerras que no cesa? ¿La herida abierta que no cierra? ¿Te parece poco ser el sobreviviente de una estirpe que se ha sacado los ojos? ¿Qué quieres? ¿Un rey soberbio, un príncipe vengador? Mira tu propio corazón. Eres ambos. (De la Parra, 2019:58)

Esa es la gran y única lección que el Maestro puede ofrecer al Aprendiz: la valentía de abandonar las certezas y de asumir el dolor de la historia. Esta única lección conlleva aceptar la dramaturgia como un sacrificio, como un acto de desprendimiento epifánico en el que lejos de poder agarrarse a maestrías, escuelas o corrientes teóricas se entrega la voz. El dramaturgo es el cordero del sacrificio.

> **A modo de cierre**

Como puede observarse *El sueño de Cordelia* permite ser entendida como la encarnación escénica de la poética autorial de Marco Antonio de la Parra, en la que de modo metateatral se enuncian los principios dramáticos que sustentan la obra y las líneas maestras de toda la poética teatral del autor. Existe una tensión dialéctica con el modelo shakespeariano, con una ambivalencia entre las aportaciones de la tradición como sustrato válido y la transgresión de todo principio estético heredado en una búsqueda del propio lenguaje escénico. Esa búsqueda reflexiona sobre el papel de la mentoría en cuanto a la entrega de unos saberes teatrales para la forja de futuras voces dramáticas. Con un marcado carácter territorializado, la obra del chileno se apodera de ciertos rasgos dramáticos de Shakespeare para impugnar el modelo y ofrecer una mirada radicalmente latinoamericana, exponiendo las aristas identitarias y la reflexión sobre la propia historia como materia teatral. De este modo, el único papel que puede desempeñar el dramaturgo es el acto ético de renunciar a la defensa de sus certezas y ofrecer la voz como resonador del dolor de su presente. La dramaturgia solo puede ser entendida como un sacrificio.

Bibliografía

Albornoz Fariás, A. (2006). Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006 (Un comentario general a propósito de Chile y su clase media en los tránsitos dictadura/posdictadura, modernidad/ posmodernidad). En *Acta Literaria*, núm. 33, pp. 109-132.

Bloom, H. (1977). *La angustia de las influencias*. Caracas, Monte Ávila.

Bravo-Eliozondo, P. (1989). El discurso crítico metateatral de Gregory Cohen y Marco Antonio de la Parra, dramaturgos de la "Generación Perdida". En *Confluencia*, núm. 5, pp. 31-34.

De La Parra, M. A. (1995). *Cartas a un joven dramaturgo*. Santiago de Chile, Dolmen.

——— (2019). El sueño de Cordelia. En *La tragedia del lenguaje*. Madrid, Libros de la Resistencia.

Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral*. Buenos Aires, Atuel.

——— (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. Cuauhtémoc, Libros de Godot.

——— (2021): *Teatro y Territorialidad*. Barcelona, Gedisa.

Fischer-Lichte, E. (2017). *Estética de lo performativo*. Madrid, Abada.

García Barrientos, J. L. (2008). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid, Editorial Síntesis.

Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid:, Gredos.

Hurtado, M. L. (1989). El nuevo teatro chileno. En *La Escena Latinoamericana*, núm. 3. pp 38.

Ingarden, Roman (1997). Las funciones del lenguaje en el teatro. En Bobes Naves, C. (ed.), *Teoría del teatro*, pp. 155-165. Madrid, Arco Libros.

Martínez de Olcoz, N. (2019). "Tentativa poética para la tragedia del lenguaje". En *La tragedia del lenguaje*, De la Parra, M. A., pp 127-153. Madrid, Libros de la resistencia.

——— (2021). La imagen del filósofo en la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra. En *Paso de Gato*, núm. 85, pp. 34-35. México. Paso de Gato.

Rojas, M. A. (1994). Marco Antonio de la Parra y los grandes mitos culturales. En *Revista Iberoamericana*, núm. 60, pp 1097-1114.

Sánchez Fariña, S. (2019). Tres escenarios de la tragedia del lenguaje. En *La tragedia del lenguaje*, De la Parra, M. A., pp 155-177. Madrid, Libros de la resistencia.

Valle-Inclán, R. M. (1994). Hablando con Valle-Inclán de él y su obra. En Valle-Inclán, J. (ed.), *Entrevistas, conferencias y cartas*, pp. 393-397. Valencia, Pre-Textos.