

LA PARODIA Y SU ARTICULACIÓN EN LA OBRA DE MARCO ANTONIO DE LA PARRA: *KING KONG PALACE Y LA SECRETA OBSCENIDAD DE CADA DÍA*

Ana I. Carballal

Marco Antonio de la Parra (1) (Santiago de Chile, 1952) es uno de los autores dramáticos más importantes dentro de la escena teatral chilena. Sus obras tienen como temas principales la problemática social, la lucha contra el régimen y la subversión política y del sistema de valores. Según J. Andrés Piña, la obra de de la Parra abre una nueva época tanto en sus elementos formales como escénicos y posee tres rasgos principales que la hacen única: el uso de nuevos conceptos escénicos, la creación y búsqueda de un nuevo lenguaje y su incursión en la literatura popular y clásica para introducir momentos de humor y comicidad. Según este crítico:

El teatro de Marco Antonio de la Parra se conecta más bien con las zonas ocultas de las mitologías sociales que con la experimentación escénica- a todos ellos les es común la superación de un realismo psicológico o social, donde el diálogo de los personajes era el principal vehículo sobre el cual se organizaba el espectáculo. Así formas teatrales más complejas que urjan en un lenguaje más visual que auditivo, más quebrado que lineal, más misterioso que evidente, más de sensaciones que de explicaciones, se han convertido en las directrices de una nueva estética que asomó en los años 80 (PIÑA, 1992, p. 82).

En cierto momento, la mezcla de los diferentes elementos que tiene lugar en el teatro de de la Parra llevaron a algunos críticos como Piña y Gilmore a considerar su obra un "collage" o un "pastiche". Sin embargo, si bien es cierto que este teatro contiene en sí nociones de diferentes literaturas y posee rasgos comunes con el pop-art, el romanticismo e incluso con el vanguardismo, esta obra no es amalgamamiento de diferentes motivos, sino un nuevo tipo de género paródico que utiliza elementos populares para hacer más visible su crítica a la sociedad actual. La obra de de la Parra es una parodia. Este hecho permite ver su teatro desde una perspectiva más universal y a la vez abre paso a una forma más innovadora de hacer drama, fuera de los cánones tradicionales y nacionales.

La parodia en el teatro de de la Parra no parte, sin embargo, de la imitación de otro texto sino que es mucho más abierta. De la Parra recoge sucesos,

situaciones de la vida real y organiza un montaje. Dentro de este montaje, escoge a personajes de la cultura popular: Tarzán, Mandrake (2), incluso Marx y Freud, los despoja de sus rasgos más característicos y los coloca en un ambiente cerrado y extraño en donde acaban por perecer por el irremediable y continuo paso del tiempo. Es este continuo devenir y, a la vez, su incapacidad para adaptarse a las nuevas formas poéticas y sociales, lo que hace de la obra una parodia, una pieza única que rompe con los vínculos del pasado para abrir nuevas expectativas hacia el mañana.

Ahora bien, una de las primeras cuestiones al tratar del género paródico en de la Parra es la necesidad de facilitar una visión de lo que es una parodia y cómo se formula dentro de esta obra. Para la demarcación de esta nueva perspectiva se ha partido de las definiciones y rasgos que han dado varios estudiosos del tema. Para autores como Linda Hutcheon, Margaret Rose y Debra Page, la característica más importante de la parodia es la diferenciación de dos planos: uno relativo al texto o la obra de arte parodiada y otro relacionado con la propia parodia (ROSE, 1997, p. 5-6). La relación entre estos dos planos es frecuentemente una relación de imitación que, como explican Nietzsche, Derrida y Genette, lleva al autor a reflejar más nítidamente los problemas que existen en el texto y a dar una visión reformada, avanzada y superior del mismo (NIETZSCHE, 1963, p.163).

De la misma forma, siguiendo a Bakhtin (BAKHTIN, 1981, p.109) y a Iser (ISER, 1972, p.99), la parodia posee dos atributos esenciales: primero, el humor que encierra el segundo texto para hacer burla del primero y, segundo, la figura del lector, en cuyas manos está el identificar ambos niveles. Partiendo de estas cualidades, el teatro de Marco Antonio de la Parra puede entenderse como una parodia porque se basa en una imitación humorística de la sociedad chilena de esa época y tiene como objeto hacer una crítica y a la vez despertar la conciencia sobre los problemas de la misma. La obra de de la Parra reproduce una generación que ha crecido con los mismos personajes y personalidades que de la Parra utiliza en sus piezas, como especifica J.M. Varela (VARELA, 1995, p.3-21), y representa a una sociedad que debe salir de su estado de inocencia para darse cuenta de que Marx y Freud son, después de todo y, como lo manifiesta Mario Rojas: “-los dos santones de la época moderna- en función de voyeristas” (ROJAS, 1994, p.1103).

El género paródico se demuestra en la obra de de la Parra mediante varios factores primordiales. El primero de ellos es el espacio. En las dos obras analizadas, *King Kong Palace* (1990) y *La secreta obscenidad de cada día* (1984) (3), las situaciones se desenvuelven en un espacio que podría ser clasificado como cerrado e inerte. En *King Kong Palace*, por ejemplo, los personajes se encuentran en un hotel viejo y anticuado cuya estructura está en decadencia y que añora los viejos tiempos:

Los cuatro actos ocurren en los gigantescos pasillos de un gran hotel mezcla de todos los estilos imaginables, ornamentado con toda la grandiosidad de la decadencia. La luz es pobre, más bien gótica, una especie de plató de película de terror. Ventanas altas, lluvias, truenos (DE LA PARRA, 1991, p. 23).

Todo en el hotel muestra que fue muy lujoso pero ahora su decrepitud lo puede llevar al cierre. Otro elemento que muestra su deterioro es el hecho de que parece que Tarzán y Jane son los únicos huéspedes. Aparte de ellos sólo encontramos al administrador, Mandrake y las sirvientas que trabajan en el hotel. La parodia se hace patente cuando se compara el nombre del hotel: "King Kong Palace" con el lugar mismo. El nombre remonta a otros tiempos, tiempos de gloria, lujo y cabaret: "Bienvenidos al King Kong Palace, el lugar de su fortuna/ no habrá más padeceres, sólo risas y venturas/ King Kong Palace Hotel/ nada más dichoso y más fiel/ el paraíso en la tierra/ lejos del ruido y la guerra" (DE LA PARRA, 1991, p. 23). En sus tiempos de gloria, el hotel era un palacio, una mansión grandiosa como King Kong (el gorila). Allí, según el texto, se representaban los números más famosos del musical americano. El hotel era el Hollywood de Chile. Sin embargo, ahora, a pesar de los intentos por recobrar el pasado, esta recuperación ya no es posible. Sus paredes están en ruinas, no hay música, ni espectáculo, ni huéspedes. En *La secreta obscenidad* sucede algo similar.

En esta pieza también encontramos un mundo cerrado: "En el centro del escenario un banco, blanco, de parque. Una especie de plazuela que se podría identificar con una calle del barrio alto de Santiago de Chile" (DE LA PARRA, 1991, p. 95). El espacio, un parque en donde Carlos y Sigmund esperan la salida de las colegialas, no es más que la excusa para desarrollar todo el argumento que mueve la acción. El parque, aunque no tiene límites, es un mundo envuelto en sí mismo. De ahí se derivan de nuevo los dos niveles que dan lugar a la parodia. En la vida real, un parque es un lugar abierto, destinado a la expansión del espíritu y al descanso, en donde el hombre puede entrar en contacto con la naturaleza y consigo mismo. No obstante, en *La secreta obscenidad*, el parque está reducido a un banco, un trozo de madera contrahecho e inerte, moldeado por manos humanas. Este banco de parque podría estar además en una plazuela, con lo cual el contexto queda todavía más restringido y artificial. La decadencia y la artificialidad sirven entonces para exponer abiertamente la crítica social que se propone con la parodia.



Esa artificialidad también existe si hablamos del tiempo. Hay dos categorías de tiempo: un tiempo histórico (el eterno pasado, al que los personajes intentan volver y que pretenden recuperar continuamente) y el tiempo presente (coincidente con algún suceso importante en la vida de los protagonistas y que va a encarnar también la vida de Chile). De igual modo, existe una ausencia de tiempo cronológico. Este distanciamiento con la medición del tiempo tiene como objetivo hacer una parodia de la cuantificación cronológica de los sucesos. Si en situaciones reales se trata de medir el tiempo, también en la realidad, se puede hacer todo lo contrario. En muchos casos, se puede intentar parar el tiempo, hacer todo lo posible para que nada ni nadie cambie, al estilo de una dictadura. Eso es lo que intentan Carlos y Sigmund: "...tratar de volver a lo que éramos...Tratar de juntar coraje y volver a nuestros puestos; los sitios que dejamos vacíos... ¡Y que siguen vacantes!" (DE LA PARRA, 1991, p. 134).

El hecho de que Carlos Marx y Sigmund Freud se hayan convertido en "voyeurs", ejemplifica, entre otras cosas, su inhabilidad para adaptarse a las nuevas formas y dejar atrás el pasado. A la misma vez, Tarzán y Jane, en *King Kong Palace*, intentan recuperar el pasado, la vida en la jungla, en donde Tarzán tenía su fuerza y Jane su poder de gobernar. A pesar de todo, esa recuperación ya no es posible. Aunque el pasado se considera un tiempo glorioso, se convierte en parodia de todos los gobiernos y dictadores (los cuales siempre tienen su época de oro para triunfar), sin embargo, después de este tiempo, siempre viene el presente, la realidad.

De nuevo, aquí, como sucedía con el espacio, existen un tiempo real y un tiempo ideal. En el tiempo real, la situación actual de Tarzán y Jane es una parodia de la propia condición de Chile, un país estancado en una dictadura que no lleva a ninguna parte, añorando un pasado y un futuro otra vez fuertes, que se hacen presentes en la capacidad de los personajes para cambiar su situación. Espacio y

tiempo son, a este respecto, elementos artificiosos, es decir, no son reales sino que pertenecen a la propia mente del autor y su avidez por conseguir una auténtica imitación cómica y crítica del espacio y tiempo históricos.

Dicho esto, además de estos dos elementos, también se incluye en la obra una parodia de temas y personajes. Es necesario decir que, según el propio de la Parra en su obra *Cartas a un joven dramaturgo*, en el teatro no existen temas, sino imágenes:

A veces parto de un tema. Pero no hay teatro mientras no hay imágenes donde yo sienta que pueda suceder algo, contenido o manifiesto, latente o activo. Quiero respirar cierto peligro. Grosero o sutil, prefiriendo el segundo, el más difícil de crear, el de atmósfera. Mientras el tema no es imagen no hay teatro. La idea se tiene que volver espacio. Un espacio tensado por la presencia humana (DE LA PARRA, 1995, p. 25).

Sin embargo, más adelante escribe: "Hay temas que toqué tanto que, de pronto, ya no me dolieron más" (DE LA PARRA, 1995, p. 25). El teatro de Marco Antonio de La Parra está lleno de temas aunque, como escribe Elsa Guilmore, la ambigüedad, la colateralidad y la decadencia son las notas predominantes. De la Parra escribió estas obras entre 1984 y 1990, una época en la que Chile luchaba por salir del fantasma de la dictadura para adaptarse y recuperar de nuevo una sociedad de libertad y progreso. Según el propio autor, en "Teatro del cambio", al analizar el teatro del cambio en Chile, una sociedad en cambio es la sociedad perfecta para escribir literatura:

La presencia de Pinochet en el poder funcionaba como una fuerza aglomeradora, un poder aglutinante que encendía de vigor el acto teatral. Pararse en un escenario era, literalmente, una decisión de vida o muerte. Crear era transgredir los límites de la vida. La pasión era escénica (DE LA PARRA, 1991, p. 44).

El elemento de la decadencia aparece en ambas obras. En *King Kong Palace*, la decadencia viene representada por el propio protagonista: Tarzán. Su figura es decadente en dos sentidos. En primer lugar representa un valor perdido en el pasado. La obra rescata al Tarzán de Burroughs, un personaje legendario, el rey de la selva, representante de la propia naturaleza, de la fuerza, de la honestidad, capaz de su adaptación a nuevas formas de vida y existencia. En segundo lugar, representa el golpe de estado, la posición perdida, un gobierno que ya no tiene más su razón de ser y de existir y así lo interpreta el propio personaje: "Me ahogo, me muero...La columna...Ay...ya pasó... estamos viejos... estamos solos...no somos los mismos...No debimos nunca..." (DE LA PARRA, 1991, p. 44).

La decadencia que, por una parte queda simbolizada en la apariencia del hotel, enclaustrado y muerto, también se muestra en los personajes que trabajan en el mismo. Estos personajes son, de acuerdo con Piña, Boyle y Varela, recreaciones de los mismos personajes de William Shakespeare. Piña, desarrollando la noción de "pastiche" en la obra de Parra, comenta:

Entre estos elementos están las obras de Shakespeare, fundamentalmente *Macbeth*, *Rey Lear*, *Hamlet* y *Otelo*. De la primera se toma la personalidad del protagonista y su esposa...Y las tres camareras que adivinan el futuro no son sino las brujas que anticipan lo que sucederá a Macbeth. Las dudas de Tarzán, sus arrebatos de arrepentimiento, sus celos destemplados, qué duda cabe, son una mezcla de Hamlet y Otelo. Hay también elemento de rey Lear, esa vejez y decadencia de quien gobernó un pueblo y ahora debe soportar el despojo y la traición (PIÑA, 1921, p. 13).

En *La secreta obscenidad*, la posición de los protagonistas Marx y Freud, como voyeuristas y a punto de cometer un acto terrorista los convierte en personajes de carne y hueso, metáfora de la corrupción y de la pérdida de valores.

Un segundo tema, esta vez sólo en *King Kong Palace*, es el del destino y la duda. Como ya se afirmó anteriormente, muchos críticos ven en Tarzán una representación de Lear o Hamlet. Estas identificaciones también entran dentro de la parodia, ya que ponen en tela de juicio la integridad de un país, una sociedad que necesita encontrar de nuevo su rumbo, sus raíces y su futuro para no desaparecer. La duda se presenta en la obra cuando Tarzán intenta buscar a su hijo muerto, Boy. Esto es similar a lo que la sociedad chilena está haciendo, intentando buscar su pasado, la democracia, la época de oro personificada por el gobierno de Salvador Allende y por un período de libertad y progreso. Finalmente, otros dos temas que se pueden ver en las obras de de la Parra son el deseo desenfrenado y la inhabilidad para aceptar las condiciones en las que se encuentran los personajes.



El deseo se muestra en diferentes ámbitos. En *King Kong Palace*, es la búsqueda de poder por parte de Jane. Ella fue la que incitó a Tarzán para que se hiciese con el poder en África, y para que esclavizase a los nativos (situación que llevó a la revolución). En *La secreta obscenidad*, el deseo de poder se establece no solo en la ambición por alcanzar de nuevo la posición de autoridad sino también por terminar con el sistema establecido e implantar otro, desde cero. Por ejemplo, cuando Carlos y Sigmund muestran sus "armas" o cuando Sigmund añora los sitios que ocuparon en un tiempo mejor que el de ahora, lo único que están haciendo es remedando la sed de dominio, el ansia de soberanía por el restablecimiento de un orden personal y autocrático. Éstas son las mismas luchas que Chile tuvo que padecer por dieciocho años.

En cuanto a su inhabilidad para aceptar el cambio, en *King Kong Palace*, Tarzán y Jane niegan la realidad que les rodea como excusa para proteger la esperanza de reestablecer el orden. Jane quiere abandonar a Tarzán ya que él ha perdido el poder que ella codiciaba. Es así como intenta unirse a Mandrake, en busca de un futuro mejor. Tarzán quiere recuperar a su hijo muerto y volver a su pasado de "noble salvaje", su vida en la selva, su armonía con la naturaleza, su fuerza legendaria. Mandrake, por su parte, ha perdido la amistad con su fiel Lotario e intenta, igual que los demás personajes, dar sentido a su vida y a sus circunstancias.

En *La secreta obscenidad*, los dos protagonistas rechazan la idea de presente para volver a recrear su pasado, la escritura de *Der Kapital*, las teorías psicoanalíticas y su presencia dentro de la intelectualidad mundial. Tanto en la temática como en los protagonistas se observan dos niveles. En un primer nivel de parodia, los personajes tratan de vivir en la realidad y encontrar soluciones tangibles a sus dificultades. En el segundo nivel, estos acontecimientos ficticios se pueden comparar con la situación chilena. Se está haciendo referencia a un

Chile que está atrapado dentro de un espacio, la dictadura de los años 80. Está atrapado dentro de un mundo de ideas y valores que exigen una revolución, un acto terrorista que destruya las bases de la sociedad para cimentarla de nuevo.

El uso de la parodia en la obra de Marco Antonio de la Parra no ostenta como plataforma la imitación de un texto o textos literarios, sino la reproducción de una situación política y social que es resultado, en parte, de la caída de los grandes mitos económicos y culturales de esta época. Esta parodia se lleva a cabo mediante la utilización de diversos mecanismos. El primero es el espacio. En la obra se utilizan espacios artificiales y herméticos para criticar a un gobierno y sociedad que han negado su propia naturaleza. Al igual que ocurre con Tarzán y Jane, después de quince años de dictadura, Chile vive en un mundo cerrado que no corresponde a sus intereses de bienestar y paz. Chile se describe como una sociedad que acepta las imposiciones del pasado, como sucede igualmente con las teorías de Marx y Freud. El hombre busca en su pasado la solución para su presente y eso le lleva a la locura final, a su irremediable destino en la muerte y la destrucción. Asimismo esta temática sirve para realzar la parodia.

El destino, la duda, la decadencia y los deseos inalcanzables son los motores que mueven la acción sobre el escenario y los que exponen la inestabilidad de un país con un porvenir incierto. Entre 1984 y 1990, Chile se debate entre preservar su aferramiento y lealtad al dictador o abrir las puertas al cambio. Las obras muestran el deseo por parte de muchos ciudadanos de una transición hacia la democracia, hacia la seguridad de un gobierno libre elegido por el pueblo. La parodia se hace más explícita cuando se trata de los personajes. Tarzán, Freud y Marx podrían considerarse una parodia de la figura de Pinochet, su deseo de permanecer en el poder indefinidamente y a la vez la lucha contra la realidad que le rodea: el ser viejo, como Tarzán y el sufrir la traición de los grupos que están más cerca de él y que ya no lo apoyan. Representan también la esperanza de recuperar la autoridad perdida como Carlos y Sigmund. Jane, Mandrake y el administrador representarían aquellos grupos de intereses creados que, si bien en un principio apoyaron la dictadura chilena, ahora, amenazados por los cambios y en la escena internacional, dejan de hacerlo y pugnan para asegurar su posición en el nuevo orden. En fin, espacio, tiempo, temática y personas son elementos claves en el estudio de de la Parra y convierten su teatro en una obra maestra de la literatura chilena e hispanoamericana.

Notas

(1) Marco Antonio de la Parra es un dramaturgo y psiquiatra chileno cuya obra es clave en el periodo de transición de la dictadura a la democracia. Estrenó una de sus primeras obras, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* en 1978, siendo prohibida

en la Universidad católica de Chile por contener elementos que se consideraban atentaban contra la iglesia. Varios meses después estrenó *Matatangos*, escrita en 1975 y que trata sobre los mitos en cuanto a la muerte de Carlos Gardel. Según Albornoz Farías, de la Parra se concentra en tres fuentes de inspiración para su obra: por una parte, la sociedad, los iconos y los mitos chilenos; por otra, la clase media y sus dilemas y la tercera, la transición y reapropiación semántica de personajes y sucesos (109-32). Entre las obras más recientes de de la Parra destacan *Decapitación* (2006), *La casa de Dios* (2007) y *El libro de David* (2010).

(2) *Mandrake*, el mago es parte de una serie cómica creada por Lee Falk durante la Gran Depresión (1934) y protagonizada por Mandrake, un mago de grandes poderes hipnóticos que lucha contra criminales y extraterrestres. En sus aventuras le ayuda Lotario, descrito como el hombre más fuerte del mundo y que abandona sus reinos en África para vencer a las fuerzas del mal en el universo.

(3) *King Kong Palace* es la dramatización de la vida de Tarzán y Jane en el hotel "King Kong Palace" de donde son huéspedes. Los dos han llegado al hotel después de un golpe de estado que ha dejado a Tarzán sin su trono africano y a Jane, anhelante por conseguir de nuevo la autoridad y la riqueza. Tarzán se describe como un hombre viejo, en el exilio y obsesionado por la muerte de su hijo Boy que fue asesinado en una de las revueltas de los súbditos contra el palacio real. Jane se describe como una mujer manipuladora y cruel que ha utilizado a Tarzán para ganar su influencia y que va a aliarse con Mandrake para deponer definitivamente a su esposo y alcanzar de nuevo el trono. *La secreta obscenidad de cada día* es el encuentro casual de Sigmund y Karl en un parque de Santiago de Chile. Mientras están esperando la salida de las niñas del colegio, los dos voyeuristas intercambian ideas y percepciones sobre su lugar en la historia así como en el banco del parque. Pronto, la conversación se transforma en política, divagando sobre las dictaduras de Argentina y Chile y los secretos sobre las torturas que han tenido lugar en sendos gobiernos.

Bibliografía consultada

ALBORNOZ FARIAS, Adolfo. "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)". *Acta Literaria* 33 (2006): 109-32.

BAKHTIN, Mikhail. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Austin and London: University of Texas Press, 1981.

BOYLE, Catherine M: "La obra dramática de Marco Antonio de la Parra o la representación de un juego hamletiano". *Alba de America: Revista literaria* 7. 12-13 (1989): 145-50.

BURROUGHS, Edgar Rice. *Tarzan of the Apes*. West Berlin, N.J.: Townsend Press, 2003.

DE LA PARRA, Marco Antonio. *Cartas a un joven dramaturgo*. (Sobre creatividad y dramaturgia). Santiago de Chile: Dolmen Ed., 1995.

_____. *King Kong Palace o El exilio de Tarzán y La Secreta obscenidad de cada día*. Madrid: El Público/ Centro de Documentación teatral: 1991.

_____. "Teatro del cambio". Primer Acto: *Cuadernos de investigación teatral*. 240 (1991): 44-49.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Chicago: University Press, 1981.

GENETTE, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degree*. Paris: Seuil, 1982.

GILMORE, Elsa M. "Contigüidad y ambigüedad en *La secreta obscenidad de cada día*". *Latin American Theater Review* 28.1 (1994): 7-16.

HUTCHEON, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth Century Art Forms*. New York: Methuen, 1985.

ISER, Wolfrang. *Der Implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Buyan bis Beckett*. Munich: W. Fink, 1972.

NIETZSCHE, Friedrich. *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Berlin: Ed. Giorgio Colli and Manazzino Montinari, 1963.

PAGE, Debra. *A Definition of Parody for Contemporary Visual Practice*. Columbia: Diss. U of Missouri, 1994.

PIÑA, Juan Andrés. "Mitologías y postrealismo en la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra". *King Kong Palace o El exilio de Tarzán y La secreta obscenidad de cada día*. Madrid: El Público/ Centro de Documentación teatral: 1991. 3-21.

_____. *Teatro chileno en la década de los 80*. *Latin American Theater Review* 25.2 (1992): 79-85.

ROJAS, Mario A: *Marco Antonio de la Parra y los grandes mitos culturales*. *Revista Iberoamericana* 60 (1994): 1097-1114.

ROSE, Margaret. *Parody: Ancient, Modern and Post-Modern*. London: CUP, 1997.

THOMAS Charles, Philip. *The Theater of Marco Antonio de la Parra. Translations and Commentary*. New York: Peter Lang, 1995.

VARELA, José M: *The Degradation of Degraded Myths: The Theme of Betrayal in Marco Antonio de la Parra's King Kong Palace*. *The Theater of Marco Antonio de la Parra. Translations and Commentary*. New York: Peter Lang, 1995. 343-63.