

Marco Antonio de la Parra: teatro repleto de mujeres

María de la Luz Hurtado

La producción de fin de siglo de Marco Antonio de la Parra, autor chileno gravitante en la dramaturgia contemporánea, posee elementos que lo alejan sustantivamente de su obra inicial, la que lo marcó para un público amplio. Dos décadas después de su *La secreta obscenidad de cada día* (1984), hasta hoy escenificada con singular éxito a través del mundo, la antología publicada con sus últimas creaciones ofrece una producción extraordinariamente sugestiva, críptica, dolorosa, centrada en lo femenino. Me refiero a *Heroína, teatro repleto de mujeres* (1999)¹, que incluye *Heroína*; *Héroe*; *El continente negro*; *Lucrecia & Judith*; *Ofelia o la madre muerta*; *La vida privada*.

Estas obras me convocan a explorar los modos de producción lingüística de esta su nueva dramaturgia, la que participa de coordenadas hoy dominantes en lo que se ha vinculado profusamente con la dramaturgia post-dramática²: prima un relato fragmentario, abierto, que huye de la referencialidad y de *contar* una historia que evidencie su recorrido en un antes y un después, que justifique motivaciones y contextos. Incluso, la palabra se independiza de los personajes: un mismo texto puede dividirse entre una pluralidad de ellos o los textos de diferentes hablantes pueden reasignarse a uno solo. Esto es posible porque los personajes no suelen tener una identidad social ni psicológica diferenciable, sino que los anima una atmósfera y situación existencial.

La palabra suele ser la protagonista, la que activa no una acción dramática mimética sino que un espacio subjetivo interior, el movimiento asinco-

pado y obsesivo, pulsional en que está inmerso el personaje. Palabra que busca una y otra vez en sí misma para ver si puede tocar lo real, o al menos una dimensión de este que se le escapa, ya vencida la ilusión de que podrá transformarlo o dialogar verdaderamente con un otro. Estos microrelatos radicados en la palabra permiten y promueven caminos variados y abiertos de escenificación, las que nos suelen dejar perplejos o, al revés, nos alucinan; nos preguntamos: ¿esta puesta en escena es a pesar de, o gracias al autor?

La lectura de esta selección de obras confirma que dramaturgias como las de De la Parra tienen vida literaria propia, autónoma de la escena, ya que provocan al lector desde la palabra-acción y lo incluyen como un cómplice más en el buceo de su dramaticidad. Frente a los textos de De la Parra no es posible ponerse en el lugar del observador o del juez: quedamos irremediabilmente implicados en ese lenguaje a la vez ambiguo y preciso, simbólico, de relatos e historias de vidas que podrían ser verdaderas. La dispersión del relato en los variados caminos del lenguaje deja un campo enorme a cada lector para rearmarlo en base a su “propia puesta en escena mental”, y al actor para encontrar una manera de jugar el texto, de “ponerlo en voz”, al decir de Patrice Pavis³, y no de expresar un sentido único. Aun así, no estamos frente a un relativismo de textos totalmente abiertos: en cada uno, hay una estructura fuerte que lo sostiene y que aporta ciertas claves de acceso al mundo invocado a través de este lenguaje.

En esto reside el valor de esta antología: haber reunido obras que comparten un espacio mental y social común, en el cual los personajes buscan expresar una vivencia de la dramaticidad obscena y desolada de este fin de milenio a través de variaciones cada vez más complejas y multirreferentes. El eje estructurador son las figuras femeninas protagónicas, lo que resitúa constantes persistentes en la obra previa de Marco Antonio, lo que me lleva a postular que estamos frente a un nuevo momento de su producción dramática. Delinearé sus facetas principales, en el contexto de su obra dramática global.

Del teatro repleto de hombres al teatro repleto de mujeres

Es este último un teatro *repleto de mujeres-heroínas*. Cinco de estas obras fueron escritas en 1994 (¿en qué andabas, Marco Antonio, ese año?) y una (*La vida privada*) en 1998, lo que contrasta con el teatro abrumadoramente masculino (en cuanto a sus personajes) de sus primeros quince años como dramaturgo, escritas entre 1978 y 1989: *Matatangos*, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, *La secreta obscenidad de cada día*, *La noche de los volantines*, con sólo o casi sólo hombres; *Toda una vida*, *Vereda tropical*, *Dostoievski va a la playa*, *King-Kong palace*, con protagonistas masculinos.

La mayoría de las obras de esa época tienen en común la exploración de la cultura popular de clase media chilena, sus claves de identidad, sus mitos, en especial el de sus hombres y, dentro de su ambigüedad lúdica, formulan una metáfora y un comentario crítico a la realidad socio-política del Gobierno militar. De la Parra, con una visión moral y política que repudiaba los excesos de esos tiempos, expresaba en *La secreta obscenidad de cada día* cuál le parecía la misión ética del artista: “¿Si el país estuviera cagado, ¿hay que decirlo o no hay que decirlo? ¡Hay que decirlo!”

Dentro del juego teatral, las obras tenían un sustrato racional, una visión estructuradora: “había que decirlo” para ordenar el caos, para retomar tradiciones añoradas, para recuperar el hogar materno que era la patria republicana a la cual se oponía un presente cerrado, asfixiante, de violencia sadomasoquista, obsceno y ridículo en su remedo de pacotilla de supuestas grandezas dictatoriales. El clima de desazón de ese periodo de la

obra de Marco Antonio —que también está en el grotesco criollo rioplatense— tenía aún una esperanza, una utopía de reconversión posible anidada en el trasfondo de la cultura popular, alimentada por mejores tiempos de acogida y expresión de la convivencia y el humanismo.

El lenguaje era iconoclasta, desfachatado, provocativo, pastiche de revista musical de barrio con citas a los íconos de la cultura popular, a la música arrabalera impregnada de sentimentalismo, llegando al paroxismo con la parodia alucinante de héroes míticos de la industria cultural (Tarzán y Mandrake como protagonistas de *King-Kong Palace*) o, en un tono de honda melancolía poética, recuperando el sentido de crimen y culpa en *Dostoievski va a la playa*. El absurdo del poder dictatorial y sus prepotencias es un eje, el que experimenta un vuelco con una obra bisagra, a medio camino entre esas obsesiones y las que son recogidas en la antología reciente. Me refiero a *Infieles* (1988), que, según decía Marco Antonio, era “lo más doloroso que he escrito” (De la Parra, 1988: 56)⁴. No sabía él que era sólo la primera estación de un vía crucis que, en mi opinión, llega al dolor máximo una década después, en *La vida privada*, obra con la que culmina esta antología.

En *Infieles*, el relato se realiza desde un lugar menos distanciado y operático. Hay historias de vida concretas, de seres que se mueven en espacios cotidianos tensionados por sus relaciones amorosas, por sus pasiones, por sus carencias y soledades, y sobre todo, por la incapacidad de sostener el amor de pareja sin *la infidelidad*. Esa intimidad, que surge de vibraciones que uno siente conectadas con la subjetividad del autor, se pone no obstante ante la obligación de ser metáfora de lo público (de la infidelidad del compromiso político). Esta obra inició el recorrido del autor por un camino característico de la dramaturgia de este fin de siglo, “de un rendimiento de cuentas de experiencias personales: no es un virtuosismo fabricado” (Pavis, 1999: 84). Es decir, no se construye una parafernalia escénica como un modelo lógico de interpretación de la realidad, sino hay una cercanía personal con el mundo dramatizado. Quizás por eso, en esta exploración de ese intuitivo y sensible ámbito de la intimidad, todavía no dicho por el lenguaje de lo público, la mujer tenga más camino recorrido, más lenguaje acerca de sí misma. No era posible, como hasta entonces, dejarla fuera de la escena ni de su protagonismo en ella.

El continente negro

Esta nueva dramaturgia de Marco Antonio, abierta con *Infieles* al mundo sin utopías de los 90, quebró el espejo de Blanca Nieves: la mujer no es siempre la más bella y la incorruptible, la emancipada, exitosa y combativa sino, por el contrario, es el flanco más expuesto, más desnudo, más vulnerable y más capaz de conectarse con su propio quiebre irremediable. Mujer que, no obstante, aún en muchos sentidos está frente al espejo de cómo la prefigura y constituye la mirada masculina.

Veo en *El continente negro*, desde diferentes historias de vida de seres comunes, un cuadro hecho a retazos de la frustración y el desamparo, en especial de la mujer, por la imposibilidad de experimentar la fusión amorosa que ansía. Todos los personajes viven o han vivido la traición, algunos, con cinismo caricaturesco, otros, atrapados en el dolor, ya no tendrán ilusión posible para recomenzar. Algunas historias están más desarrolladas, como la nostálgica de la liceana pueblerina; otras, son contrapuntos, a modo de *flash* de imágenes, puestos en el trasfondo de la modernidad de la gran urbe, con la contestadora telefónica y el teléfono móvil como instrumentos de incomunicación, la omnipresente droga, las familias deshilachadas con hijos que esperan y madres que vagan por la ciudad en un escape permanente de sí mismas (“¿habrá que huir a Africa para encontrar la paz?”). El diálogo, no obstante, aún es posible; también, el encuentro y afectación mutua de los personajes. El relato fragmentado no es todavía fragmentación del lenguaje y del drama.

Ofelia

Ofelia o la madre muerta es una dramaturgia que opera en plenitud con otro esquema. Dentro de una historia unitaria, es ésta la que se quiebra y recompone infinitamente en cajas chinas que nunca dejan de reacomodarse. Aquí, el pivote dramático es una mujer, Ofelia, que acoge en su cuerpo y proyecta a su alrededor la rebelión dolida ante la imposibilidad de abstraerse del fatal cruce entre deseo, posesión, poder y muerte.

Esta obra posee una estructura similar a la de *La secreta obscenidad*: la transmutación, en un *crescendo* de paroxismo lindante en lo aberrante, en lo desmedido, de la *identidad* de los personajes, si entendemos por tal aquellos ejes que definen sus relaciones recíprocas, sus móviles, sus lealtades y sus

filiaciones, amores y traiciones (¿quién es quién y quién con quién?; ¿quién es la víctima y quién el criminal, quién el torturador o el torturado?). En *Ofelia*, todos los cruces posibles se actualizan, ya no en un juego vodevilesco de apariencias equívocas sino en una aterradora acumulación de pasiones, sablazos y dolores vengados. El receptáculo de todo ello: una mujer virgen, carnalmente pura pero demasiado lúcida, que pone bajo sospecha a todos a su alrededor y, por ello, puede ver detrás de las máscaras y las cortinas cerradas. Esa Ofelia que, por la pérdida temprana de la madre muerta, no dispone del velo protector sobre las emociones y la mirada que las madres, muchas veces ya escépticas y derrotadas, tienden sobre las hijas para retardar y suavizar su caída a la *verdad* de lo humano y del mundo.

Esta Ofelia carente de madre toma conciencia de la fuerza devoradora del eros, de ese poder opresivo, de esa búsqueda anhelante que, una vez consumada, muere en la traición y el abandono. Eros que sólo muere matando. Así, el padre de Ofelia, Polonio, ¿es quien mató a su madre para poder consumir en libertad su pulsión incestuosa con la propia Ofelia? ¿Es por eso que el padre confina a Ofelia a la clínica de orates, para que no pueda vivir su amor con Hamlet? ¿O es Gertrudis, la madre de Hamlet, quien mató al padre de Hamlet para poder amar al tío, situación que Hamlet no percibe? Pero, ¿Gertrudis insiste en destruir a Ofelia porque sabe este secreto o porque, en verdad, la cela por ser los ojos de Polonio? ¿La pareja que originó esta cadena tanática es entonces Gertrudis y Polonio, su propio padre? ¿O fue su madre la iniciadora, en su relación con el padre de Hamlet, y lo demás no fue más que consecuencia de este primer desgarró?

El posible amor de Ofelia por Hamlet, del que se defiende desde la reacción orgánica de su cuerpo anoréxico y bulímico, que vomita cuando la toca la carne de la comida o la carne del deseo de Hamlet, tampoco estaría libre de corrupción. Este sería tan incestuoso como aceptar el de su propio padre: Hamlet es su medio-hermano y éste, al asesinar a Polonio, de hecho se ha convertido en el asesino y no en el vengador de su padre.

De ahí que la necesidad de Ofelia de lavar su vómito, su asco por el mundo de poder y lascivia, en agua de hidromasajes o en el estanque de inmersión en el suicidio, es irrealizable. Hay un destino de muerte que es más tortuoso que en la tragedia clásica: morirá por el fluir del río rojo de su sangre con sobredosis introducida por Gertrudis, su rival,



Ofelia o la madre muerta, de Marco Antonio de la Parra. Dirección: Rodrigo Pérez. Teatro Nacional Chileno. Sala Antonio Varas. 1995.

En escena, de izquierda a derecha: Gabriela Hernández, Tichi Lobos y Marcelo Romo. Fuente: Programa de Investigación y Archivo de la Escena Teatral. Escuela de Teatro. PUC. Santiago de Chile.

y por su amante y cómplice, el tío-psiquiatra, que aprovecha el poder sobre su mente y cuerpo para aniquilarla.

La trenza femenina es así la que más devela, la que más conoce los hilos secretos, pero también la que promueve la acción y la resistencia imposible.

¿Al menos Hamlet salva el honor de Ofelia o se sacrifica por ella? No, Hamlet es más cínico y maquiavélico; que los demás se destruyan por sus pasiones: a río revuelto, ganancia de pescadores. Las ricas herederas y la explotación de la enfermedad ajena en su oficio de médico de clínicas privadas le aseguran una carta a ganador.

Es un error postular que De la Parra realiza una reescritura de *Hamlet*, desarrollando al personaje de Ofelia que allí es un gran símbolo enigmático. Es al revés: la imposibilidad de recrear *Hamlet* o cualquier otra tragedia clásica es lo que la obra postula como el dilema desgarrador de nuestro tiempo: sólo es posible su remedo tragicómico. No hay hoy en día ningún elemento de la tragedia que se cumpla: un ethos social contra el cual rebelarse o subvertir; alguien o algo que oponga resistencia. La corrupción es total y no hay catarsis purificadora. No hay héroe o heroína, sólo víctimas y victimarios.

Ella, Ofelia, la ajena o abstraída del mundo, la intocada en su cuerpo pero no en su mente y en sus afectos, por eso, la pura/manchada, es la que devela

la realidad. Aunque todo no haya sido más que un delirio de su mente enferma, sin poder redimirse. Termina la obra con el monólogo de Ofelia: “¿Madre? ¿Me oyes esta vez? ¡Tengo hambre!”. Durante la eternidad arrastrará su voracidad insaciable de ser acogida por la madre, la que por definición se convirtió en tal impulsada por las fuerzas del eros corrupto y corruptor.

Lucrecia y Judith

Esta oposición pureza-desborde erótico se explora desde otro ángulo en *Lucrecia y Judith*, confrontación de los arquetipos de la virgen y la prostituta presente en general en la dramaturgia chilena en tono de melodrama. Es esta nuevamente una tragicomedia delirante, pero dentro de su humor negro y grotesco hay

imágenes de finura avasalladora: magistral es la de la cicatriz que cruza la cara de la pureza de Judith y por la cual penetran, pero también se sacian en su sacrificio, todas las humillaciones y dolores del hombre.

En contrapunto, las cabezas cortadas por Judith recuerdan aquella ola incontenible ocurrida hace un siglo en el teatro, el cine y las artes plásticas, de la que no escapó ni la Bernhardt ni la Xirgú ni Wilde, con la figura de Salomé⁵, quien se gozaba, en el éxtasis de su sensualidad, de presentar la cabeza del santo degollado tras una noche de desenfreno. En la obra de De la Parra no se exhiben estas cabezas en la bandeja como un trofeo: se tapan, se ocultan, se coleccionan por decenas dentro de cajas de sombreros que, apenas se destapan, vuelven a hablar parlanchinamente: el hombre se expresa por el logos y no se le podrá acallar ni tras la muerte. Los asesinos por Lucrecia no son el santo inocente, cuya mirada y palabra hay que eliminar porque nos impide gozar la sensualidad sin culpas, sino son los hombres cómplices y provocadores de bajos encuentros sexuales que arrastran a la mujer en la caída.

Cabe, al margen, dejar abiertas algunas interrogantes: en la concepción de De la Parra, ¿no hay hombres puros, como San Juan? ¿Por qué sólo la mujer puede encarnar la pureza? También, son ellas las más desenfrenadas en la lujuria. ¿No es éste un estereotipo o una fantasía masculina de lo femenino?

La vida privada

Este acento en lo femenino sitúa la figura de la madre como eje de la relación triádica madre-esposo-hija. Tras los cuatro años que separan las obras anteriores con *La vida privada* (1998), se produce otro salto cualitativo. Estamos ahora ante una dramaturgia que no requiere recurrir a Tarzán-Jane-Boy para referirse a la familia que se aniquila mutuamente en la loca carrera por el poder; estamos ante una escritura que abandona las defensas interiores y los modelos a deconstruir o confrontar. Estamos ante el despojo total, ante figuras solitarias, anónimas, suspendidas en un espacio limpio de interferencias, sólo enfrentadas a su interioridad a través del recurso a un lenguaje imposible. Figuras respecto de las cuales ya no cabe la parodia, la farsa desmedida ni el trucaje irónico: son ahora figuras tratadas con com-pasión por su dolor inconsolable.

Queda grabada a fuego en la retina del lector la imagen patética de esa madre que trastabilla y busca volcar, mediante un lenguaje deshilvanado que fluye de su cuerpo desgastado, la confusión de sus sentimientos y pasiones respecto a sí misma, a los posibles hombres a seducir o rechazar, a la hija/niña abandonada y acariciada históricamente, al padre abandonador y abandonado de esa hija... Mientras, la hija, frente a la madre, está inmóvil, en estado casi catatónico. La mudez de los hijos, otro recurso patológico para escapar al dolor pavoroso del abandono materno. Abandono porque la madre, en vez de nutrir y saciar, se alimenta de otras fuentes que tampoco la calman. El matrimonio, un espacio acribillado, que sume en el desamparo a los hijos, a las esposas, a los maridos.

Los sucedáneos son aún más degradantes y frustrantes. Todas las variaciones del submundo de los encuentros disparejos dejan el mismo sabor amargo: travestis con mujeres o con hombres, lesbianas activas o en la fantasía, amantes homosexuales o heterosexuales, prostitutas, sexo solitario, sexo asistido por la industria pornográfica...

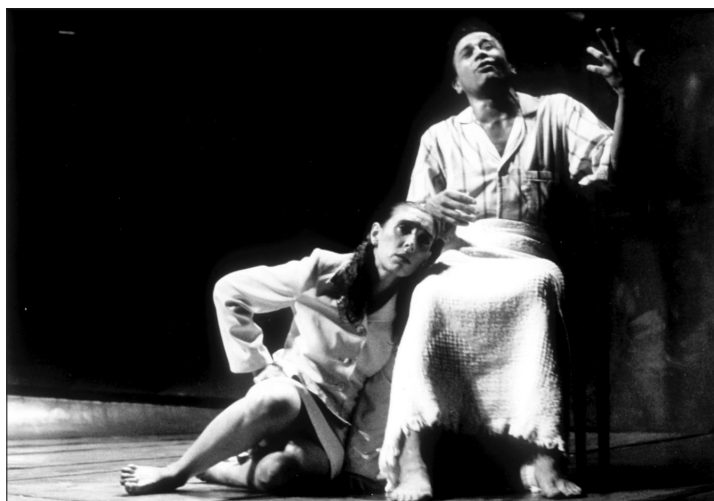
Como dice Pavis, ya no sabemos si este desamparo, esta soledad (como en Koltes) es causada por la situación existencial o es el

lenguaje mismo el que está en el origen de la soledad. En *La vida privada* hay un oratorio de voces inconexas, desarticuladas, monólogos confrontados al silencio del *otro*, ya sea la hija, el psiquiatra, la pareja mercenaria anónima, el amante que no contesta los mensajes telefónicos. Voces que buscan ser oídas y oírse a sí mismas pero que se hundan cada vez más en el abandono.

La desolación en la posmodernidad

¿Podemos desprender, entonces, que este giro en la dramaturgia de De la Parra significa que, de esa complementariedad entre Marx y Freud postulada en *La secreta obscenidad de cada día*, del cosmos intrapsíquico con el macrocosmos extrapsíquico, optó ahora él por el primero, por su formación de psicoanalista y por estar impregnado del desangramiento de lo político post caída del muro de Berlín y de la dictadura chilena?

No creo que esa sea la conclusión apropiada. En esta nueva fase de su obra, la propuesta político-filosófica radica en la constatación, desde el lenguaje dramático mismo, de este desamparo humano ante una tragedia imposible en este fin de siglo. En las obras publicadas en la antología *Heroína, teatro repleto de mujeres* hay una radiografía de la sociedad actual, del rotundo impacto cultural del neo-liberalismo, del secularismo, de la reducción



La vida privada, de Marco Antonio de la Parra. Dirección: Raúl Osorio. Muestra Nacional de Dramaturgia. 1999. Anfiteatro Museo Nacional de Bellas Artes. En escena, de izquierda a derecha: Claudia Fernández y Juan Carlos Montagna. Fuente: Programa de Investigación y Archivo de la Escena Teatral. Escuela de Teatro. PUC. Santiago de Chile.

de lo humano a la técnica y al mercado que se nos cuela hasta el fondo del alma y de nuestras *vidas privadas*. El desamparo interior en estas obras se intenta resolver por canales de esta posmodernidad, por redes tecnológicas y de servicios que no logran compensar la pérdida fundamental; los ya aludidos teléfonos móviles llaman sin respuesta, los mensajes de voz de los contestadores telefónicos proliferan, inescuchados, las clínicas psiquiátricas o las de rehabilitación son una rutina estéril, las confesiones habituales ante una grabadora o un psiquiatra dan igual, porque ninguno contesta, o este último escucha y avasalla la vulnerabilidad revelada.

Los intentos de conexión amorosa caen siempre en el más sonoro vacío. En *Ofelia*, en *La vida privada*, en el personaje de Judith, una conmovedora tragicidad se cuela entre las palabras, el silencio y los cuerpos.

Esta fase de la dramaturgia de Marco Antonio de la Parra es la de un teatro de una dramaticidad inscrita en los cuerpos: insomnes, catatónicos, bulímicos, fármaco-dependientes, alcohólicos, drogadictos, con lentes que ocultan los ojos, manos que se tapan los oídos, camillas que sostienen cuerpos inertes, maquillajes y ropajes que intentan crear un cuerpo distinto. Seres que sufren por su corrupción corporal porque creen que es su corporalidad la que los podrá rescatar, la que les brindará la posibilidad de recuperar el sexo o el amor perdidos. Cuerpos, entonces, martirizados cuando no cumplen la promesa de satisfacción de sí o del otro: golpeados, heridos, torturados.

El escenario de este desamparo es el espacio urbano, las noches en las periferias de la ciudad. Ya no hay polis, no hay debate público, no hay ciudadano ni ciudadanía. No hay iglesia ni hay tribunal. El parlamento sólo es base para la exhibición y acumulación de los símbolos del poder/eros.

Suele ser éste el territorio de una clase adinerada en descomposición total, pero no exclusivamente: todas las clases se encuentran en el juego de la noche, del dinero y de las máscaras de seducción. Ya no hay en este teatro de De la Parra ese acento costumbrista, de identidad de clase media chilena: alude a la realidad posible en Santiago o Concepción pero también en Caracas o Madrid. Inundan el ambiente los marasmos provocados por la globalización, por las formas en que cotidianamente circula y se juega el poder y

la dominación, circuito que nace y se devuelve al corazón de lo que algún día fue la familia como proyección de la *familia social*. No hay núcleo, no hay eje, no hay comunidad, no hay un *otro* que juegue a la alteridad. No hay siquiera tragedia que nos conmueva y redima, porque no hay héroe ni heroína capaz de un gesto no degradable.

Entre las páginas de *Heroína, teatro repleto de mujeres* alguien lanza el grito: ¿No hay nadie en este mundo que se resista a este abrazo fatal de la infidelidad?

Puede que exista alguien, según vislumbramos en la corta pieza que abre la antología y le da título: *Heroína*, obra también escrita en 1994 y, que según explica el autor, “es irrepresentable”⁶. Confieso que *Heroína* me golpeó fuerte. Es poderosa en su extrema síntesis y contiene en tan sólo siete páginas casi todas las claves de las obras allí publicadas: podemos incluso definirla como una obra alegórica. Los textos de los personajes son mínimos y certeros, mientras las didascalias se escapan poéticamente a generar una atmósfera escénica de sensualidad animal, de dolor radicado en la memoria ancestral y expuesto a la violencia aséptica de la máquina destripada.

En tres cuadros, al modo de un retablo medieval, siempre dentro del contrapunto de la sensualidad animal (el escenario debe estar lleno de caballos briosos) y de la tecnología con connotaciones fálicas (una poderosa moto destruida cae a escena), la heroína presenta primero un cuerpo cegado, mutilado por el poder erótico masculino que la consume y desecha. Luego exhibe un cuerpo erizado por una fuerza aniquiladora que se levanta contra el cuerpo místico de un hombre que ella acuchilla y martiriza y, finalmente, es también ella un desolado cuerpo en espera, que acaba por abandonar la escena y sustraerse al deseo del forastero. Los sucesos humanos culminan por perder todo sentido en su exhibición sin fin dentro del registro mecánico: un televisor muestra la imagen final dentro de un televisor que exhibe la imagen dentro de un televisor que...

En el segundo cuadro, la heroína, entre la duda de someterse al peso del pasado y de su filiación incierta, o de arrojarse a la fiesta de la bienaventuranza prometida, ella, al sacrificar ritualmente con sus dardos al amado, dice: “Si eres el elegido, sobrevivirás”.

Con ese enigma prefiero quedarme.

n notas

¹ De la Parra, Marco Antonio, *Heroína, teatro repleto de mujeres*. Selección y prólogo de Nieves Olcoz, Santiago de Chile, Ed. Cuarto Propio, 1999.

² Ver Hans-Thies Lehman, *Le théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche Éditeur, 2002.

³ Pavis, Patrice, "Líneas y tendencias de la dramaturgia francesa contemporánea", *Apuntes de Teatro*, 1999, 2º semestre, núm. 116, págs. 83-92.

⁴ De la Parra, Marco Antonio, "Obscenamente (in)fiel o una personal crónica de mi prehistoria dramática", en Marco Antonio de la Parra, *La secreta obscenidad de cada día – Infieles – Obscenamente (in)fiel*, Prólogo, Santiago de Chile, Ed. Planeta, 1988, pág. 56.

⁵ Ver sobre este fenómeno Molins, Patricia, y Peter Wollen, *Salomé. Un mito contemporáneo. 1875-1925*, Madrid, Comunidad Autónoma de Madrid y Museo Nacional Reina Sofía, 1995.

⁶ Sabemos que es una pretensión imposible: ya la escenificación mental del drama le confiere una teatralidad y justamente el director y no el dramaturgo es el encargado de crear una puesta en espacio que acoja la carga virtual y surreal de esa palabra. Ya Valle-Inclán, Lorca y tantos otros atribuyeron a su dramaturgia este mismo carácter.

