

De un orden recibido a uno por construir: *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* de Marco Antonio de la Parra

Vilma Navarro-Daniels¹

Resumen

En *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978), el dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra crea una analogía del orden opresivo impuesto por el régimen de Augusto Pinochet Ugarte. Este orden, lejos de haber sido estrenado por la dictadura, hunde sus raíces en una visión elitista de la identidad nacional inaugurada en los inicios de Chile como república independiente. El final de la obra insinúa la opción de un orden social entendido como producción colectiva y, por lo mismo, abierto a la incertidumbre. El advenimiento de la democracia en 1990 no hizo sino perpetuar y robustecer las estructuras políticas y económicas heredadas de la dictadura, decepcionando a la mayoría de la población. Treinta años después, esta frustración acumulada desembocó en las protestas masivas iniciadas en octubre de 2019, cuando el pueblo de Chile se atrevió a esbozar una narración de la nación nacida de la ciudadanía misma.

Palabras clave: Marco Antonio de la Parra, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, teatro chileno de la dictadura, orden recibido versus orden por construir, Estallido Social.

From a Dictated Social Order to an Order to Be Built: Marco Antonio de la Parra's *The Raw, the Cooked, the Rotten*

Abstract

In *The Raw, the Cooked, the Rotten* (1978), Chilean playwright Marco Antonio de la Parra creates an analogy of the oppressive social order imposed by Augusto Pinochet Ugarte's regime. This order, far from having been initiated by the dictatorship, is rooted in an elitist vision of national identity that originated in Chile's foundation as an independent republic. The end of the play suggests the option of a collective production of a new social order, which is inherently open to uncertainty. The advent of democracy in 1990 merely perpetuated and strengthened the political and economic structures inherited from the dictatorship, which disappointed most of the population. Thirty years later, this pent-up frustration led to the massive protests that began in October 2019, when the Chilean people themselves dared to draft a fresh narrative regarding the nation.

Keywords: Marco Antonio de la Parra, *The Raw, the Cooked, the Rotten*, theater during the Chilean dictatorship, dictated social order versus social order to be built, Social Outbreak.

Recibido: 5 de mayo de 2025

Aceptado: 6 de junio de 2025

¹ Vilma Navarro-Daniels. Ph.D. in Spanish, University of Connecticut. Professor of Spanish and Film Studies, Washington State University. E-address: navarrod@wsu.edu

Introducción

Chile 1978: telón de fondo para una obra de teatro

IN MEMORIAM LAURIETZ SEDA RAMÍREZ
(Cabo Rojo, Puerto Rico, 1960 – Coventry, Connecticut, 2021)

Revisitar una obra concebida hace casi cinco décadas pareciera ser una empresa que tiene mucho de nostálgico. *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* (1978) del dramaturgo chileno Marco Antonio de la Parra (Santiago de Chile, 1952) vio la luz pública a poco de terminado el primer quinquenio de la dictadura cívico-militar liderada por Augusto Pinochet Ugarte. En enero de 1978, el gobierno llevó a cabo el primer plebiscito de cuatro que se realizarían durante sus diecisiete años de gestión. Esta consulta nacional —como se la denominó— tenía como objetivo socavar las críticas que, desde diversos países y organizaciones a nivel mundial, estaban siendo dirigidas hacia la autoridad política debido a las violaciones sistemáticas de los derechos humanos. La población se vio forzada a pronunciarse sobre lo que el jefe de Estado consideraba un ataque en contra de Chile orquestado en el extranjero, agravio que habría consistido en propagar una imagen deformada de la realidad nacional.

Lo dicho se vio materializado en la pregunta planteada en el voto. Los ciudadanos debían escoger entre marcar “SÍ” o “NO” a la siguiente declaración: “Frente a la agresión internacional desatada en contra de nuestra Patria, respaldo al Presidente Pinochet en su defensa de la dignidad de Chile, y reafirmo la legitimidad del Gobierno de la República para encabezar soberanamente el proceso de institucionalidad del país” (Biblioteca del Congreso Nacional de Chile). En una coyuntura carente de libertad de prensa y de expresión, en la que los partidos políticos estaban prohibidos —así como el derecho de reunión—, en la que no existían los registros electorales, y en la que el miedo a la tortura, el exilio y la prisión conminaban a los opositores a la inmovilidad y a permanecer en silencio, no fue una sorpresa que la opción “SÍ” resultara ganadora obteniendo más del 76% de los votos.

Haciendo uso de la televisión, la radio y la prensa, el gobierno emplazó a la ciudadanía a decir “SÍ a Chile”, acción que pudo llevar a cabo sin restricción alguna: la voz

oficial dominaba el espacio público. La campaña por el “SÍ” se basó en el descrédito de pensamientos políticos venidos desde afuera, a los que se acusaba de falsificar la “verdad” sobre Chile y lo logrado por el gobierno. La imagen del país propuesta por la dictadura era la de un territorio donde había paz, tranquilidad, orden y progreso en armonía² —una “isla de maravilla”, como diría Lucía Hiriart, esposa de Pinochet y agente fundamental de la propagación de la ideología imperante. Se trataba de una “isla” que, para mantenerse en ese estado ideal, debía cerrarse a lo que se denominaba “ideas foráneas”, a las que se atribuía la intención de desmantelar la identidad nacional que todos los chilenos patriotas —vale decir, los que apoyaban al gobierno— conocían y defendían. De esta manera, la autoridad fomentaba la noción de un orden aislado basado en el rechazo y el miedo a lo extranjero.

En este artículo, quisiera proponer una lectura de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* que, por una parte, analiza la obra en el contexto histórico en el cual fue creada y que, por otra, la revisita a partir de las protestas que irrumpieron espontáneamente en Chile entre octubre del año 2019 y marzo de 2020 —movimiento conocido popularmente como Estallido Social— y del conjunto de valores sociales, culturales y políticos que esta revuelta encarnó. Al incorporar esta última variable, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* se nos aparece desde una perspectiva renovada y vigente basada en la oscilación entre el orden clausurado y monolítico —representado por el restaurante donde se despliega toda la acción de la obra— versus la apertura hacia una sociedad que, aunque desconocida, se perfila como un orden por construir y, por ende, abierto a la imaginación democrática representada por la Plaza Baquedano, sitio emblemático de las manifestaciones iniciadas en octubre de 2019.

En 1978 —año del plebiscito referido convocado por el régimen— Marco Antonio de la Parra³ escribió *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Como Juan Andrés Piña registra, su

² En 1977, la Organización de las Naciones Unidas hizo una condena a la gestión política de Pinochet y de su gobierno, especialmente en lo tocante a los atropellos de los derechos humanos (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos).

³ Los trabajos sobre la obra de Marco Antonio de la Parra son copiosos. Para una visión panorámica de su teatro en el contexto del desarrollo de la dramaturgia en Chile, véase la introducción de Juan Andrés Piña al volumen en que se incluye *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* y *Matatangos*; los artículos “A propósito del teatro chileno: Marco Antonio de la Parra y las metáforas de la represión” de Elga Pérez Laborde, “La obra dramática de Marco Antonio de la Parra o la representación de un juego hamletiano” de Catherine M. Boyle, “Marco Antonio de la Parra, tres décadas de teatro, 1975-2006 (Un comentario general a propósito de Chile y su clase

debut en el Teatro de la Universidad Católica fue censurado y suspendido “por considerarse que contenía elementos que atentaban contra el espíritu universitario y católico” (7), siendo esta la primera vez que una obra resultaba prohibida en dicho auditorio. No obstante, al cabo de unos meses, fue montada en otra sala santiaguina —el Teatro Bulnes— por el Teatro Imagen bajo la dirección de Gustavo Meza. Mientras tanto, De la Parra había estrenado *Matatangos*, lo que commocionó el ambiente de la dramaturgia chilena de ese período, pues no era corriente que un autor pusiera en escena dos obras en un mismo año (7-8).

Con todo, el voto del que fue objeto no es lo único que cabe destacarse de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. La obra sobresale por su innovadora concepción artística y dramática. De acuerdo con Juan Andrés Piña, “hay aquí un claro salto con respecto al Realismo como opción estética, a la vez de introducir elementos de absurdo, poesía, mito, grotesco e ironía” (8). En efecto, como el crítico arguye, el realismo, el naturalismo y el criollismo habían imperado en el teatro nacional desde los inicios del siglo XX (8). Al revisar los principales hitos del teatro nacional de la pasada centuria⁴, Piña es enfático en afirmar que ni siquiera Jorge Díaz logró cambiar la forma en que se hacía teatro en Chile, a pesar de que su dramaturgia se enmarca fuertemente dentro una estética de lo absurdo y lo grotesco (13). La propuesta que Marco Antonio de la Parra trae al teatro chileno hacia finales de la década de los setenta y comienzos de los ochenta coincide y se refuerza con el trabajo de otros dramaturgos que también se inclinan por una ruptura con el realismo, tales como Mauricio Celedón, Andrés Pérez y Ramón Griffero, entre otros. Múltiples estudios examinan la convergencia de estos creadores teatrales, quienes optan por un lenguaje que busca crear ambivalencia y equivocidad, así como por el uso del juego, la metateatralidad (rol dentro

media en los tránsitos dictadura/posdictadura, modernidad/posmodernidad)” de Adolfo Albornoz Farías, “Teatro chileno: 1983-1987 (Observaciones preliminares)” de Grínor Rojo y Sara Rojo, “Kitsch and Corruption: Referential Degeneration in the Theatre of Marco Antonio de la Parra” de Jacqueline Eyring Bixler, “La nueva estética del teatro chileno bajo el régimen militar. Una revisión de la práctica escénica neoexpresionista chilena en los años ochenta” de Sergio Pereira Poza, la entrevista “Marco Antonio de la Parra: vida, teatro y ficción” realizada por Michael Moody y la tesis doctoral *Nuevo arte de hacer comedias de Marco Antonio de la Parra* de Domingo Ortega Criado, entre otros estudios.

⁴ Juan Andrés Piña destaca la incorporación de elementos del teatro del absurdo y de lo grotesco por parte de Sergio Vodanovic (9), del expresionismo en el caso de Egon Wolff (10) y del surrealismo en la obra de Luis Alberto Heiremans (10-11), entre otros ejemplos.

del rol, ceremonias y rituales), los mitos (casi siempre, para desacralizarlos), la parodia, el absurdo y la presentación de imágenes insólitas que suscitan una sensación de inverosimilitud en la audiencia.

2. El universo de Los Inmortales

Lo crudo, lo cocido, lo podrido adentra al lector-espectador en Los Inmortales, restaurante muy venido a menos ubicado en el centro de Santiago. Sin embargo, se nos informa que tuvo un pasado glorioso, ya que allí acudía una clientela aristocrática, políticos connotados y personajes públicos relevantes, todos ellos muy conservadores. La acción de la obra se desarrolla, según las acotaciones, en “la época actual” (De la Parra 27). Contrariamente a lo anotado, al iniciarse el drama, dos de los personajes leen en voz alta diarios antiguos, proporcionando al lector-espectador nombres e hitos de la historia de Chile de la primera mitad del siglo XX⁵ e incluso aludiendo a figuras políticas de fines del siglo XIX. La obra entrega sucinta y velozmente una serie de referencias que no se corresponden con el presente declarado de la misma, como si en Los Inmortales no hubiera distinción entre lo ocurrido en 1884 y lo que acontece en 1978. La revisión temporal retrospectiva crea una atmósfera en donde el presente no es sino la consecuencia ineluctable de un devenir histórico caracterizado por la persistencia de un orden que, en lo fundamental, se ha mantenido inalterado desde los orígenes de Chile como república independiente.

El nombre del restaurante —Los Inmortales— remite a una concepción ahistórica de la realidad humana. En efecto, hablar de inmortalidad es hacer referencia a aquello que no experimenta caducidad alguna. Aunque en la obra el paso del tiempo es evidente —las acotaciones son claras en cuanto a que se debe mostrar el deterioro material y el envejecimiento del local—, también advertimos la porfía de los personajes por querer hacer como si semejante estado de decadencia no existiera. De este modo, por ejemplo, el lector-espectador sabe que los garzones del restaurante se tiñen el pelo para disimular los

⁵ Para una detallada lista de los eventos históricos que Marco Antonio de la Parra incluye al comienzo de esta obra, recomiendo el artículo de José R. Varela, “Lo circunstancial, lo histórico y lo recurrente en ‘Lo crudo, lo cocido y lo podrido’ de Marco Antonio de la Parra; ensayo de análisis integral”.

años. Estamos ante una negación de la historia como algo que acontece *hic et nunc*. Al añorar permanentemente un pasado —simbolizado por la lectura de los periódicos antiguos como si fuesen actuales— los personajes hacen de ese pasado un presente estático, mítico, si se quiere. El ambiente cerrado en el que se desarrolla la acción —concretizado en una escenografía carente de ventanas— da cuenta de ese afán por que lo histórico-contingente no alcance a rozar siquiera el orden clausurado y conservado dentro del restaurante. Estamos ante una visión esencialista del orden social que transforma un momento de lo contingente en lo permanente, privilegiándolo y convirtiéndolo en lo que define la identidad nacional.

Los personajes son cinco: los garzones Efraín Rojas y Evaristo Romero —el primero muy crítico y el segundo muy obediente—, Elías Reyes —jefe de los garzones, quien vive para hacer funcionar el orden del restaurante, vigilando y controlando todo lo que pueda atentar contra él—, Eliana Riquelme —hija del gran *maître* Riquelme, es la encargada de llevar el inventario de todo lo que hay en el restaurante, incluyendo las imágenes de los espejos, los pliegues de las cortinas (De la Parra 47) y los chistes⁶— y Estanislao Ossa Moya —líder político a quien todos los personajes antes mencionados aguardan desde hace tiempo; se le describe como gran orador, representante de la decencia y salvador de la patria. Toda la vida de los cuatro personajes que se hallan en el interior del restaurante gira en torno a la llegada de Ossa Moya, el único que viene del exterior. Por otra parte, sabemos que en los reservados del establecimiento se encuentran viejos políticos de la más rancia aristocracia chilena. Poco a poco, el lector-espectador se va dando cuenta de que esos políticos están muertos y que están tapiados en los reservados.

Como Juan Andrés Piña ha destacado, todos los personajes, salvo Ossa Moya, poseen las iniciales ER, lo que el crítico interpreta como un “rechazo a toda individualidad que figure” (17). A esto debe sumarse el vestuario de los personajes —chaqueta blanca,

⁶ Las bromas y los chistes inventariados por Eliana abren la posibilidad para una interpretación de esta obra que se detenga en el papel institucionalizado que la risa puede llegar a tener dentro de un orden. Si los chistes son parte de la verdad oficial, el humor está lejos de tener una función carnavalesca en el sentido bajtiniano del término. Más bien estaríamos ante un humor que tiene un sitio que le es asignado desde el poder y que, por lo mismo, ha perdido su capacidad subversiva.

pantalón y pajarita de color negro—, así como un maquillaje que los hace ver parecidos (De la Parra 27-28). Indudablemente, estos detalles revelan un intento por homogeneizar a los sujetos, dejando de lado su singularidad para generar una suerte de individuo colectivo que, en la obra, es representado por la Orden de la Garzonería Secreta. Esta organización tiene como misión perpetuar un estado de cosas, como si llevase a cabo el cumplimiento de una ley superior, evitando, con la homogeneidad, la irrupción de la libertad. En Los Inmortales rige un orden que busca diluir las diferencias, tanto que Eliana suele confundir a Evaristo y a Efraín basándose en el inventario que, para ella, representa la verdad. No obstante, se desconcierta cuando trata con la realidad, y esto le es tan propio que los mismos garzones pueden anticipar su secuencia de fallos. A pesar de esto, Eliana no acepta sus yerros, ya que eso significaría negar las certezas escritas en sus libros: “[...] ah, no... no puedo equivocarme en mis libros... en ellos está todo claro... no puedo cometer errores” (De la Parra 33).

Ya desde una primera lectura de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* nos damos cuenta de que esta obra tiene un significado subversivo que recurre a la estrategia de ofrecer una analogía entre el funcionamiento de este particular restaurante y la lógica castrense, específicamente la de los militares chilenos ejerciendo el papel de gobernantes. Con todo, la obra va más allá, pues al presentar un cierto tipo de discurso —el militar— cambiándolo de contexto, deja en evidencia el carácter arbitrario que ese discurso posee a la vez que lo desacraliza mostrándolo como algo risible. Los nombres de los personajes, el modo como se oponen lo interior y lo exterior, las prohibiciones con respecto al pensar de diversa manera, el inventario que Eliana escribe constantemente, son todos elementos que deben ser examinados para advertir cómo, desde allí, De la Parra muestra las obsesiones de un orden que se niega a abrirse a lo Otro, que mantiene su identidad moribunda en base a un rechazo a la diferencia y que procura, más bien, una uniformidad obediente.

3. Obsesiones de un orden clausurado

La obra denuncia el dualismo que pretende establecer dicotomías tajantes entre un *territorio del bien* y otro *del mal*. Al ver en escena solo uno de los términos de este dualismo

—el *adentro*, que simboliza *el territorio del bien*— se hace visible lo totalitario y opresivo del sistema. Efraín resiente el encierro y va haciendo cada vez más manifiesto su deseo de abrir las puertas del restaurante, ya que él quisiera “ver más gente en el local...” (De la Parra 35). Evaristo piensa que es suficiente con la gente de los reservados; sin embargo, el lector-espectador sabe que esas personas están muertas, del mismo modo como lo está ese orden petrificado que ha llegado a ser una verdadera tumba.

Asimismo, Evaristo muestra su veta discriminatoria al decir que, si se abrieran las puertas del recinto, entonces “cualquiera” (De la Parra 35) entraría⁷. Hay en él la intención de mantener una aristocracia que le hace ver como peligrosa cualquier amago de apertura: “Don Elías nos advirtió el peligro de abrir...” (De la Parra 35). Efraín, en cambio, anhela servir a alguien, lo que lo lleva a desear hacer renovaciones con vistas a terminar con la reclusión.

Las aspiraciones de Efraín son severamente reprimidas. Don Elías sostiene que un garzón “sólo espera” (De la Parra 45), aludiendo a una actitud pasiva que niega la creatividad, la innovación, la espontaneidad y la iniciativa. Al escuchar a Efraín, inmediatamente lo cataloga como “desertor” (De la Parra 46), acentuando la relación con el campo semántico de lo militar. En una escena altamente metateatral en la que los personajes toman sobre sí otros roles, vemos a Elías realizando una serie de ritos tendientes a hacer que Efraín admita sus intenciones y se mantenga dentro del orden establecido. Es así como asistimos a una parodia del sacramento católico de la confesión: “Hijo mío, di tus pecados y te diré quién eres” (De la Parra 51), mediante la cual vemos operando lo que Michel Foucault llama “tecnologías del yo”, esto es, un modo de obligar “al sujeto a descifrarse a sí mismo respecto a lo que estaba [está] prohibido” (46), lo cual implica no solo una prohibición verbal por parte de quien ejerce el poder, sino también una obligación de decir la propia verdad: “La asociación de la prohibición y de la fuerte

⁷ Las palabras de Evaristo se plantean en directa oposición a una de las frases más recordadas y citadas del discurso que el presidente Salvador Allende Gossens pronunció en el palacio de La Moneda mientras ocurría el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973: “[...] Sigan ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor” (Ciudad Seva, párr. 21).

incitación a hablar es un rasgo constante de nuestra cultura” (46). Se exhorta a Efraín para que ponga en palabras sus pensamientos. Los “pecados” cometidos por él son haber tenido ideas, planear y soñar (De la Parra 51), actividades a las que debe renunciar. Poco a poco, es apremiado para que revele lo que piensa. Mientras habla, Evaristo lo azota con una servilleta, aplicando una especie de escarmiento. Finalmente, Elías lo exculpa haciendo una cruz con tres cubiertos y usando la fórmula latina “Ego Te Absolvo” (De la Parra 53). No obstante, Efraín se muestra extraño. Desde que ha imaginado un nuevo restaurante, no puede dejar de pensar. Teme que Elías esté equivocado. Eso sería terrible: haber basado toda su existencia en las verdades dictadas por alguien que estaba en el error. Efraín duda, sueña, reflexiona, presiente; y todo esto le está vedado. No habiendo bastado la confesión, se procede con algo más brutal: el tormento físico.

En su estudio sobre la tortura, Elaine Scarry sostiene que esta deshace lo que consideramos y llamamos “civilización”. Entre otros ejemplos, analiza el sitio que estimamos como nuestra “morada” y que interpretamos como nuestro “albergue” y “cobijo” y que, por lo mismo, sentimos casi como una prolongación de nuestro propio ser. Allí, nuestro bienestar emocional y corporal está garantizado, tanto que casi nos desentendemos de nuestro organismo y, de este modo, puede florecer nuestra inclinación hacia otros objetos y quehaceres, lo que permite ampliar nuestra percepción de la realidad (39). Ahora bien, la tortura —arguye Scarry— puede hacer de nuestro entorno inmediato un lugar de destrucción, ya que todo en él puede convertirse en una herramienta para causar dolor. Todo lo que en un ambiente familiar y civilizado ha sido significado como dador de comodidad, tranquilidad o placer, es resignificado como artefacto ejecutor de algún suplicio. Y esto es lo que encontramos en el mundo de Los Inmortales.

Efectivamente, Evaristo prepara las mesas que se convierten en el potro donde es colocado Efraín. Los que efectúan la labor de torturar son los encargados de asignar nuevos significados a los utensilios que, de ordinario, se usan para atender a la clientela, transformándolos en verdaderas armas: “Los tenedores de ostras para las encías... la sal gruesa para las heridas... [...] El aceite de oliva para la nariz... [...] la pimienta negra para los ojos... [...] El vinagre búlgaro para los oídos... [...] Y una copa de cristal Baccarat para

romperla en el ombligo..." (De la Parra 59-60). Cubiertos, aliños y vajilla, como tales, se desvanecen para convertirse en dispositivos que producen daño. Se desintegra lo que ha sido creado por nuestra cultura y se impugna la humanidad que vemos en esos objetos que entendemos como marcas y huellas de una convivencia social civilizada. La experiencia del dolor —explica Scarry— conduce inevitablemente a la aniquilación del mundo de quien sufre el tormento, y hallarse súbitamente sin ese mundo en el cual se creyó es, a su vez, un componente de la tortura que incrementa la vivencia e intensidad del suplicio (41, 43).

De una secuencia metateatral a otra, Elías y Evaristo pasan prontamente de ejecutar el rol de confesores a desempeñar el papel de torturadores. Efraín sufre un fuerte rodillazo en los testículos, se le vendan los ojos y, maniatado, se lo acuesta sobre la mesa. Exterioriza su miedo; se siente aterrado. Pide perdón, promete hacer lo que sea. Suplica. Dice no ser culpable de nada. Se lo urge a confesar y, a la vez, se le da a entender que ha sido objeto de vigilancia y de allanamiento: su estante ha sido registrado, hallándose en él los planos para modernizar el restaurante. Esos croquis son catalogados de peligrosos, ya que podrían pervertir las mentes inocentes como, por ejemplo, la de Evaristo.

Durante el interrogatorio, Efraín confiesa incluso haber pensado en envenenar a Elías. Este último coacciona a Efraín para que diga la verdad⁸: "¿Qué de malo puede tener la verdad? Aquí todos podemos decir lo que pensamos. Sin miedo" (De la Parra 61), lo que resulta enormemente irónico considerando que se encuentra en plena faena de interrogación y tortura. Esto es homologable a la situación política chilena del momento, y no solo por el hecho de la tortura en sí, sino porque Pinochet propugnaba un discurso "verdadero" sobre Chile como un país en paz, tranquilidad y armonía al mismo tiempo que la gente vivía directamente la vulneración sistemática de sus derechos fundamentales. El discurso de la "isla de maravilla" es parodiado por Eliana, quien actúa como el *interrogador-amigo* en este proceso: "Pero si ahora está todo más tranquilo... mira el local... tenemos orden, limpieza, tenemos paz... nos acostamos más temprano y los clientes están calladitos, tranquilos, cada uno en un reservado..." (De la Parra 63), lo que alude al toque de

⁸ Cabe destacar que en esta obra se hace patente que la verdad es algo que se dice, vale decir que, siguiendo los planteamientos de Foucault, es producida discursivamente. Esto permitiría una lectura que se detenga a considerar la producción de una verdad oficial como una voluntad de saber.

queda y a un país convertido en un lugar lleno de muertos. Decir que los clientes están callados implica que no hay otras voces, asegurando una voz única y oficial.

4. Un inventario y un sueño

Como se ha dicho, Eliana es la encargada del inventario en el que se consigna absolutamente todo. Es un registro donde se escriben los postulados ratificados como legítimos y desde los cuales se somete la realidad. Es un relato inequívoco, pensado con una lógica de corte esencialista que no da lugar a la duda o a la incertidumbre. De esta manera, se incorpora la idea de que la realidad es lo que aseveramos ser real. A pesar de lo dicho, Eliana es el personaje que narra un sueño con carácter anticipatorio y que, como se sabe posteriormente, lo han tenido otros personajes también. El sueño la turba y siente la compulsión de referirlo: “Es que quiero contar... No sé cómo anotarlo en mi inventario... es confuso” (De la Parra 64). El sueño no cabe en el conjunto de convicciones autorizadas en Los Inmortales dado que está fuera de libreto. Puede representar lo inconsciente, lo que es capaz de echar por tierra lo fríamente calculado. También es catalogado de “confuso”, es decir, rompe con la naturaleza supuestamente clara y evidente del inventario, pues introduce la ambigüedad. El sueño de Eliana irrumpió como algo que no ha sido poseído por el sistema de certezas legitimadas, resultando tan perturbador para su registro como el mundo exterior lo es para el orden clausurado⁹.

Elías juega nuevamente un papel sustancial: explica el sueño para hacerlo anotable en los libros de Eliana. Una vez mediatizado y aprobado por la autoridad, el sueño es apto para pertenecer al orden. Secundado por Evaristo, Elías hace aparecer cada elemento del sueño como signo de un promisorio y cercano futuro: la llegada de Ossa Moya —esperado como un mesías— está a la vuelta de la esquina. Aun así, una vez más, discurso y realidad discrepan: mientras Elías se empecina en presagiar un porvenir de felicidad, comienza a

⁹ De la Parra presenta dos fuentes muy claras de alteración de un orden monolítico. Una de ellas tiene relación con la vida inconsciente del sujeto humano, con lo cual se abre la posibilidad de una exploración psicoanalítica de esta obra. La otra se relaciona con lo social, con la vida humana cotidiana que desborda lo planificado política y socialmente. En esta línea, cabría un estudio de las obras de este autor a partir de planteamientos como los de Norbert Lechner, que consideran la relación entre política y subjetividad, o los de Agnes Heller y su concepto de sociología de la vida cotidiana.

sentirse un mal olor de desconocida procedencia —lo podrido. Son dignas de mencionar las interpretaciones que los personajes van haciendo de esta pestilencia que, como el sueño, invade el espacio sin pedir permiso. Para Elías, el olor es solo una alucinación. Eliana se altera, pues tampoco es algo que esté en el inventario, aunque ofrece varias versiones para descifrarlo: piensa que puede provenir de los comensales de los reservados o del cocinero, pero ella misma recuerda que están bien tapiados (De la Parra 69). También pregunta: “¿Podría ser el viento sur que trae olores de alguna matanza?” (De la Parra 70), lo que es una referencia directa a los ejecutados políticos y a los “desaparecidos”.

Por insólito que parezca, al mes siguiente de estrenada la obra, los restos de quince víctimas de la dictadura fueron encontrados en Lonquén, en una fosa clandestina en el interior de unos hornos de una mina de cal en desuso (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos). Como Denisse Gutiérrez Zúñiga arguye,

“Los Hornos de Lonquén” fue el caso que reveló lo que estaba sucediendo con los detenidos desaparecidos en Chile. Además, llevó a la opinión pública el tema de “violación de derechos humanos”. Aquí radica su importancia, ya que al ser el primer caso donde se encontraron restos de detenidos desaparecidos, con él se abrió la oportunidad de denunciar lo sucedido en el país con pruebas palpables. Marcó un hito para centenares de familiares de detenidos desaparecidos. Pero también, los familiares de detenidos desaparecidos de Lonquén vieron cumplidas sus peores sospechas, sus seres queridos se encontraban definitivamente muertos. (Gutiérrez Zúñiga 5)

Finalmente, todos aceptan la existencia del olor y se percatan de que este viene a través de una ranura en el piso que Eliana no tenía anotada en su inventario. Es relevante destacar la ranura como intersticio, como fisura de un sistema por la cual se cuela “lo descompuesto” que ese mismo sistema ha producido por más que se quiera tener todo bajo control. El olor tiene su origen en el cadáver de Adolfo, el guarén¹⁰ amaestrado del restaurante, quien se hace merecedor de un servicio fúnebre. Por medio de esta ceremonia, el lector-espectador se entera de que Adolfo estuvo en contra de “sus propios compañeros

¹⁰ Chilenismo: Un guarén es una “rata de gran tamaño” (Real Academia Española).

de especie, de raza y de clase para proteger a sus amos [...]” (De la Parra 72), correspondiendo al apego a lo aristocrático reinante en Los Inmortales. Tanto Evaristo como Elías señalan que la razón de este deceso es la desconfianza de Efraín: “Por causa de algunos que poblaron con su escepticismo contagiado de ideas foráneas lo que hasta ahora era sano compañerismo...” (De la Parra 72). Mencionar las “ideas foráneas” no solo refuerza la idea del orden clausurado presentado en la obra, sino que también tiene resonancias políticas e históricas, como el señalado rechazo de Pinochet a los juicios que, a nivel internacional, circulaban sobre su gobierno.

A partir de la muerte de Adolfo —primer elemento premonitorio del sueño de Eliana— comienza un desmoronamiento paulatino. Si bien es cierto que, hacia el final de la obra, llega Ossa Moya, este es un ebrio decadente que, como sus antecesores, acude para ser tapiado, destino en el que es acompañado por Eliana. Con Ossa Moya se extingue el último representante de la vieja oligarquía política chilena. Al suceder esto, Elías se suicida, eligiendo a Efraín como su sucesor, heredándole su nombre y función. Sin embargo, este decide salir, para lo cual no solo se viste de civil, sino que reasume su verdadero nombre: Óscar. Evaristo lo sigue. Las acotaciones que cierran la obra permiten prefigurar cómo podría ser el mundo que constituye el afuera de Los Inmortales: *“Se escuchan los goznes crujir. Una luz seca y descarnada invade el escenario desde la puerta. El ruido de la calle: vendedores, transeúntes, locomoción. Una canción popular va en aumento, poco a poco, hasta cubrir todo el sonido persistiendo aún al caer el telón”* (De la Parra 91).

A pesar de este sugestivo desenlace, para la época en que *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* fue escrita y montada, faltaba mucho todavía para llegar al establecimiento de una democracia. En 1980 y por medio de un referéndum efectuado en condiciones tan irregulares como el de 1978, se aprobó la constitución política escrita durante la dictadura. En 1988, se llevó a cabo el plebiscito en el que la ciudadanía se opuso a la continuación de Augusto Pinochet Ugarte en la presidencia del país por ocho años más. En 1989, se realizaron las primeras votaciones democráticas conducentes a elegir presidente y parlamentarios, quienes asumieron sus funciones en marzo de 1990, momento en que comenzó la transición chilena a la democracia. No obstante, y contrario a lo esperado, en

Chile se ha mantenido la constitución política heredada de Pinochet, así como el modelo neoliberal como articulador de las estructuras económicas e institucionales. Una vez recuperada la democracia, el clamor de la ciudadanía que por diecisiete años exigió un cambio sustancial se vio insatisfecho y traicionado.

Lo dicho permite entender la validez que *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* continúa teniendo hasta el presente. En efecto, en 2023, el Teatro de la Universidad Católica de Chile celebró su octogésimo aniversario. Ese año también se conmemoraban los cincuenta años del golpe de Estado de 1973. Resulta significativo que, en ese ambiente, el Teatro UC decidiera montar la otrora censurada obra de Marco Antonio de la Parra. Como Gabriela Aguilera Vallejo —directora artística del Teatro UC— asevera:

En su tejido se mezclan hitos y contenidos que nos hacen viajar a un momento implacable del pasado, pero también nos obligan a mirar el presente con un agudo prisma. En esta pieza se despliegan con un humor casi existencialista y absurdo, con brutal acidez, personajes encerrados en su obediencia a un poder que, aunque parece obsoleto, aún los controla. Si cambiamos el contexto de la dictadura, podemos pensar en cualquier otra estructura de abuso y lealtad, porque en eso la humanidad tiene un repertorio siempre a la mano. [...] Con esta obra podemos atender nuestras deudas pendientes con la violencia, ya sea de estado, sistémica o personal. (Teatro UC 2023)

Por su parte, De la Parra ve una clara similitud entre los personajes de la época representada en la obra y la sociedad chilena actual: “Los pequeños que sostienen el poder, los gigantes que son corruptos y creen manejar el poder. Esos son personajes de toda época. Estaban vivos y lo siguen estando” (Teatro UC 2023). Para el autor, la vigencia de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* radica en “el debate sobre la残酷 del poder [...], la corrupción y la decadencia de la democracia”, asuntos que —insiste— deben ser presentados al público a través del uso del humor negro y “esa atmósfera de pesadilla que es clave en su [la] estructura [de la obra]” (Teatro UC 2023).

5. De Los Inmortales a la Plaza de la Dignidad: rudimentos para refundar la nación

Como Gastón Lillo arguye, la transición chilena a la democracia fue, más bien, “la transición de la modalidad autoritaria del capitalismo multinacional a la modalidad democrática, en realidad de ‘democracia vigilada’” (32). Lo que sí se modificó fue el discurso político, que cambió “la noción de *política como antagonismo* en la de *política como transacción*” (33; énfasis en el original), que no fue sino el ajuste y, más aún, la claudicación del quehacer político ante el discurso de la reconciliación tan fuertemente impulsado por el gobierno de Patricio Aylwin, el primer presidente postdictadura. Este discurso se vio materializado en la creación de la Comisión de Verdad y Reconciliación que debió recopilar información sobre los casos de violaciones de los derechos humanos llevadas a cabo desde el día del golpe de Estado (11 de septiembre de 1973) hasta el fin del régimen de Pinochet (11 de marzo de 1990).

Ascanio Cavallo señala que el informe final de este comité no solo omite los nombres de los culpables de las violaciones de los derechos humanos —aun cuando se contaba con datos que identificaban a algunos de ellos (90)—, sino que también debió incorporar a los agentes del Estado represor —ya fueran miembros de las Fuerzas Armadas o civiles— “caídos en actos de servicio” (90), lo cual, de alguna manera, igualaba las víctimas de la dictadura y los victimarios. El discurso reconciliatorio consagró la política de los consensos y, por extensión, vio con malos ojos cualquier demanda de la ciudadanía que pudiera desencadenar un conflicto. Se les pedía a los familiares de quienes sufrieron prisión, tortura y muerte a manos de los agentes del Estado pinochetista que depusieran su exigencia de verdad y justicia, y que, por lo mismo, suscribieran una reconciliación basada en la impunidad.

Es precisamente la preservación del legado pinochetista en los ámbitos económico y político lo que motivó la masiva protesta social que espontáneamente se suscitó a tres décadas del restablecimiento de la democracia. En efecto, entre octubre de 2019 y marzo de 2020, se produjo una serie de manifestaciones a lo largo de todo el país. Este movimiento ha sido denominado de varias formas: “Estallido social”, “Chile despertó”, “Revuelta de octubre”, “Primavera de Chile”, entre otros nombres. Se ha señalado que lo que habría iniciado estas manifestaciones fue el alza del precio del pasaje del metro en la

cantidad de treinta pesos. Con todo, este aumento fue simplemente la gota que rebalsó el vaso, lo que quedó plasmado en el lema “No son treinta pesos. Son treinta años”¹¹.

Quisiera proponer que el movimiento social iniciado en Chile el 18 de octubre de 2019 conlleva los rudimentos de un proyecto refundacional de la nación, lo que se aprecia particularmente en la reappropriación de la Plaza Baquedano, rebautizada como Plaza de la Dignidad¹², espacio que, siguiendo a Michel Foucault, podríamos clasificar como heterotópico, ya que allí el Chile imaginado por la disidencia durante los diecisiete años de la dictadura cívico-militar comienza a ser percibido como factible. La Plaza de la Dignidad emerge como un microespacio donde una nueva identidad nacional es constantemente ensayada y, por lo mismo, como un enclave a contramano de Los Inmortales. A partir de este espacio heterotópico, el lenguaje se resignifica y busca nuevas maneras para expresar esta incipiente refundación nacional: música, graffiti, *performance callejera*¹³, todas

¹¹ De entre los muchos análisis publicados sobre el Estallido Social chileno, recomiendo el conjunto de ensayos filosóficos *Abecedario para octubre* de Arnaldo Delgado González, la investigación periodística *La ciudad de la furia* de Daniel Matamala y el estudio sociológico *Big Bang. Estallido Social 2019. Modelo derrumbado —Sociedad rota— Política inútil* de Alberto Mayol.

¹² Según José Albuccó (2022), esta plaza ha cambiado de nombre en varias ocasiones. En el siglo XIX y comienzos del XX, tuvo sucesivamente los nombres de Plaza La Serena y Plaza Colón. En el año 1910 pasó a llamarse Plaza Italia, debido a que la colonia italiana residente en Chile obsequió una estatua que fue allí emplazada al celebrarse los cien años de Chile como república independiente. En 1928, sin embargo, a poco de cumplirse medio siglo del inicio de la Guerra del Pacífico, se construyó la rotonda existente hasta el día de hoy y se colocó en el medio el monumento al General Manuel Baquedano, quien fue el comandante en jefe del ejército de Chile en dicha contienda en contra de Perú y Bolivia. Para Albuccó, es claro que esta plaza continúa siendo “un territorio de fuerte disputa simbólica” (párr. 8). El académico nos anima a “avanzar en proyectos que se hagan cargo de los diversos significados que tiene este sector para los distintos segmentos de nuestra población, recogiendo elementos de la larga historia del lugar, pero sin ocultar los vestigios de nuestro pasado reciente” (párr. 8), aludiendo al Estallido Social iniciado en octubre de 2019.

¹³ Las expresiones artísticas desplegadas en la Plaza Baquedano en el marco del Estallido Social exhiben los rasgos distintivos que Ileana Diéguez Caballero observa en lo que denomina “teatralidades y performances liminales”. La autora apunta a manifestaciones teatrales que tienen lugar en espacios públicos y que son, simultáneamente, acciones de arte e intervenciones políticas. Poseen un sentido utópico colectivo y plantean maneras divergentes de hacer arte y de hacer política que nacen de la experiencia vital, de la espontaneidad y de las circunstancias sociales de los participantes. Se trata de una práctica que surge de vivencias compartidas y que busca crear comunidad entendida horizontalmente —en oposición a toda jerarquía—, que se origina en los márgenes y que, como tal, no se identifica con ni se deja asimilar por las instituciones que gozan de un lugar social y políticamente legitimado o por formas canonizadas de arte. De allí su talante disidente, trasgresor, contestatario y subversivo. Para una comprensión íntegra de las nociones aquí abordadas sucintamente, recomiendo el libro *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política* (2007) de Ileana Diéguez Caballero.

muestras que cuestionan una ontología nacional basada en la exclusión y hostilidad hacia el Otro.

En la Plaza de la Dignidad, los rituales de bienvenida son los gestos de un Chile imaginado como contradiscurso al Chile fundado hace más de dos siglos, reforzado durante la dictadura y cuyas características han persistido durante los treinta años de los gobiernos democráticos que la siguieron. Entre esos gestos se destacan la distribución gratuita de agua y comida, la confluencia y comunicación intergeneracional e interracial, la presencia de lo lúdico, expresiones del patrimonio cultural inmaterial, la danza y otras manifestaciones artísticas, la no violencia hacia la mujer, y la bienvenida a los inmigrantes y a las identidades *queer*¹⁴. ¿Qué tipo de espacio llegó a ser la Plaza de la Dignidad que permitió este laboratorio para ensayar una nueva identidad nacional?

Me inclino a sugerir que lo gestado en la plaza fue la creación de lo que Homi Bhabha denomina “espacio liminal” o “espacio intersticial”, es decir un “espacio entre-medio de las designaciones de identidad” entendida binariamente, un espacio que se transforma él mismo en un proceso de “interacción simbólica” y en un “tejido conectivo que construye la diferencia” entre los diversos participantes que allí desembocan y que “impide que las identidades en los extremos [de este espacio] se fijen en polaridades primordiales”, dejando abierta “la posibilidad de una hibridez cultural que mantiene la diferencia sin una jerarquía supuesta o impuesta” (20).

De esta suerte, la plaza se ofrecía como un espacio intersticial en el que confluían idiosincrasias tan dispares como las de los pueblos originarios y las de los diversos grupos etarios y clases sociales, entre otras, formando una imagen heterogénea de la identidad nacional. Esto es particularmente relevante cuando lo contrastamos con el orden monolítico de Los Inmortales: en sintonía con los postulados de Bhabha, puede decirse que la plaza puso en entredicho las fronteras epistemológicas de nuestra cultura nacional hegemónica al hacer participar los enunciados de otras historias y voces (21), lo que objeta

¹⁴ Los videos *Comida gratis y volantines en Plaza de la Dignidad* y *Los niños y niñas de la dignidad* sirven como ejemplo de los diversos sectores que resignificaron la Plaza Baquedano (<https://www.youtube.com/watch?v=32zUagFSieg> ; <https://www.youtube.com/watch?v=NfJF5izNVu0>).

la asunción de la propia cultura como el paradigma absoluto y único con el que toda otra cultura es contrastada y medida.

Hallarse en la plaza hacía que la experiencia cotidiana de los concurrentes se expandiera hasta abrazar otras maneras de posicionarse culturalmente en esa realidad llamada Chile. Se abría para ellos una serie de posibilidades marcadas por el encuentro con lo desconocido, es decir, aquello que no hubieran podido concebir o imaginar a no ser por este descentramiento que los lanzó fuera de las certezas donde se movían cómodamente entre los referentes simbólicos y lingüísticos prevalentes en la sociedad chilena. La plaza le proponía a la ciudadanía asumir lo que Óscar y Evaristo acometen al abandonar Los Inmortales: vivir un desalojo de lo culturalmente sabido y conocido para aventurarse en un espacio que exige erradicar las expectativas de reiterar lo usual o aquello a lo que se está habituado.

Homi Bhabha explica la sensación de extrañeza que se experimenta al lanzarse más allá de los límites de lo conocido:

nos encontramos en el momento de tránsito donde el espacio y el tiempo se cruzan para producir figuras complejas de diferencia e identidad, pasado y presente, adentro y afuera, inclusión y exclusión. Pues en el “más allá” reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección: se trata de un movimiento exploratorio, incesante, que expresa tan bien la palabra francesa *au-delà*: aquí y allí, en todos lados, *fort/da*, de acá para allá, adelante y atrás. (17-18)

Las diversidades concurrentes en este espacio tomado/recuperado/resignificado no tardaron en ser presentadas por los medios de comunicación oficialistas como amenazas a la “auténtica” chilenidad. Oponer esta última idea —la de una auténtica chilenidad como un núcleo identitario que debe ser mantenido y defendido— al movimiento social de octubre obligaba a la gente a suscribir la “comunidad imaginada” —tomando prestado el término elaborado por Benedict Anderson— definida por las élites desde los inicios de la nación chilena. La Plaza de la Dignidad, por el contrario, acogió una amplia y heterogénea gama de gestos identitarios que cuestionaba los límites de la cultura oficial, deviniendo un espacio que:

exige un encuentro con “lo nuevo” que no es parte del *continuum* de pasado y presente. Crea un sentimiento de lo nuevo como un acto insurgente de traducción cultural. [...] [que] no se limita a recordar el pasado como causa social o precedente estético; renueva el pasado, refigurándolo como un espacio “entre-medio” contingente, que innova e interrumpe la performance del presente. (Bhabha 24)

La plaza alteraba cualquier tipo de continuidad y obligaba a un permanente esfuerzo de salir de un sitio —en sentido figurativo— para entrar en otro, como si lo que allí acontecía nos desterrara de las nociones pre-habidas y pre-habitadas sobre la identidad nacional. En este sentido, la escena final de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* insinúa este verdadero exilio en el que se embarcan los dos personajes sobrevivientes. Lo que dentro del orden de Los Inmortales definía lo que típica e inherentemente significa *ser-chileno-en-el-mundo* carece de validez en un orden abierto y, por lo mismo, todavía por construir, todo lo cual suscita un “sentimiento de extrañeza” (Bhabha 26).

En efecto, en la plaza se materializó una mezcla cultural, etaria, sexual y racial, entre otras variables, que objetaba la aún existente obsesión por mantener un concepto “puro” de la chilenidad: ese que prevalecía en Los Inmortales y que, por más de doscientos años, ha llevado al Estado a implementar y perpetuar políticas de exclusión y dominación —cuando no de genocidio— hacia los pueblos originarios y, en el presente, a rechazar la presencia de inmigrantes y de grupos étnicos percibidos como miembros espurios de la nación. Quienes se daban cita en la plaza, en cambio, reclamaban sin titubear su derecho de hallarse allí y de resignificar ese espacio. Se convirtieron en la encarnación de la multiplicidad y en los portadores de nuevas formas del habla o realizaciones lingüísticas idóneas para comunicar los sentimientos, esperanzas y temores de la gente, revelándose capaces de llevar a cabo lo que Homi Bhabha denomina “traducción cultural”, esto es la habilidad de cruzar las disparidades basadas en la cultura y de verterlas de un sitio a otro —descifrarlas y volverlas a cifrar para moverlas y albergarlas en otro lugar cultural. Este tipo de “traducción” es, por lo tanto, “una experiencia de liminaridad que cuestiona [...] lo que significa hablar ‘desde el centro de la vida’” (31), en este caso, hablar desde lo que las clases dominantes han definido como la esencia de la chilenidad.

La plaza llegó a ser en sí misma un agente crítico que, siguiendo a Bhabha, nos exhorta a “comprender plenamente, [a] hacerse responsable de los pasados no dichos, no representados, que habitan el presente histórico” (29). Esto objeta la condición de universalidad con la que hemos ungido nuestra realidad cultural, lingüística y valórica. La plaza devino un territorio donde acudían y se desplegaban otras maneras de ser y de estar que nos alentaban a reconsiderar aquello que constituye nuestra normalidad. Experimentar el espacio intersticial como “rito de la iniciación extraterritorial e intercultural” (Bhabha 26) nos insta a no cejar en el cuestionamiento de nuestras convicciones más firmes en términos de identidad nacional. Esto, ciertamente, implica el riesgo de que se desestabilicen nuestros referentes culturales y, con ello, que la narración oficial de la nación —representada en la obra de De la Parra por el inventario de Eliana— resulte descentrada.

Por otra parte, el desplazamiento de la cultura sancionada como legítima hace visible lo que Gayatri Spivak llama “violencia epistémica” (Carbonell 153): la violencia que crea la figura del subalterno (y del Otro), quien ha sido relegado a una posición desde la cual “no puede hablar porque no tiene un lugar de enunciación que lo permita” (Carbonell 154). En el caso de Chile, se trata de los lugares de enunciación excluidos de la definición de la identidad nacional. La Plaza de la Dignidad dejó en claro el imperativo de “trazar un itinerario del silencio para que el subalterno pueda acceder a un lugar de enunciación que haga posible que su voz sea escuchada” (Carbonell 155). En la plaza, aquellos que habían sido condenados al silencio alzaron su voz para hacer valer su manera de estar en el mundo, desafiando la anulación de la que históricamente han sido objeto. En este sentido, lo que allí tuvo lugar sacó a la luz el talante discriminatorio de la narración oficial de la nación parodiada en *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*.

En efecto, la obra de De la Parra se hace cargo de la exigencia planteada por Spivak de emplear la “deconstrucción para demostrar que cualquier narrativa es en sí misma un nudo retórico que se debe leer a contracorriente, mostrando así lo que el texto silencia u oculta, lo que permanece opaco aunque profundamente significativo” (Carbonell 153). En el caso del discurso prevalente sobre la identidad chilena, lo que ha sido omitido,

descartado y rechazado. La plaza hizo evidentes las fisuras que pueden derrumbar una idea monolítica y excluyente de la identidad nacional, fisuras que son también posibilidad de apertura para una reflexión comunitaria que había permanecido clausurada.

6. Consideraciones finales

A partir de los elementos analizados, puede sostenerse que en *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, Marco Antonio de la Parra se vale del funcionamiento de un restaurante en decadencia para plantear una crítica a los sistemas que se autoerigen como formas cerradas y autosuficientes, que generan la lealtad de los individuos basada en el miedo a lo Otro —representado en esta obra por el mundo exterior—, que exigen la plena obediencia de los sujetos cayendo incluso en la legitimación de la violencia para obtenerla y que producen verdades oficiales que deben ser asumidas por todos. Al colocar los mecanismos de vigilancia y de control estatales en el interior de un restaurante, De la Parra hace pasar a un primer plano el sin sentido de un orden que es sostenido arbitrariamente. El dramaturgo traslada un discurso que el lector-espectador vincula con lo político-social a un campo semántico al que no pertenece, haciendo visible el despotismo y su lógica. La obra enjuicia la pretensión de que toda la realidad sea dicha siempre en un mismo lenguaje —en este caso, el lenguaje propio de un restaurante—, lo que muestra un rasgo de carácter totalitario incapaz de abrirse a otros modos de decir que expresen las cosas en lo que tienen de diferentes.

Según Elsa M. Gilmore y Nina B. Namaste, *Lo crudo, lo cocido, lo podrido* desenmascara una interpretación depurada de la historia de Chile que sirve a los intereses de quienes tienen posiciones de dominio (Gilmore 246), la que sería simbolizada por el inventario de Eliana, quien escribe una versión limitada y sesgada de la historia que beneficia a quienes detentan el poder, colaborando en la perpetuación de una jerarquía (Namaste, 2013, p. 66). De este modo, la modernidad y el progreso tan pregonados por la dictadura pinochetista no habrían sido tales (Namaste 63). Lo que Chile vivió fue una continuidad del poder ejercido por una élite desde su fundación como nación independiente. La idea de que el golpe de Estado liderado por Pinochet habría quebrado

una tradición democrática cuya existencia se remonta a las primeras décadas del siglo XIX es, según Namaste, un mito que De la Parra denuncia en esta obra. Lo que habría, más bien, es una persistencia de acciones antidemocráticas por parte de una oligarquía (Namaste 73; Gilmore 239).

En *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*, Efraín parece encarnar los valores de la modernidad. Sus constantes objeciones hacia las verdades oficiales que rigen el orden clausurado de Los Inmortales concuerdan con el valor que la Ilustración vio en el conocimiento y los principios de la democracia que pueden sintetizarse en la transición de un orden social recibido a uno que debe ser producido por los ciudadanos. La modernidad propulsó un orden social y político que el ser humano debía imaginar y materializar teniendo como base el uso de la razón y no las verdades reveladas de corte religioso.

Con todo, el orden que rige en Los Inmortales exhibe una naturaleza dogmática. Aunque los movimientos independentistas decimonónicos en América Latina son hijos de la Ilustración, las naciones que de allí surgieron fueron definidas por la casta gobernante de manera concluyente, haciéndolas impenetrables a cualquier posibilidad de debate. Es esta dinámica la que vemos operando en el orden clausurado de *Lo crudo, lo cocido, lo podrido*. Efraín, a través de sus cuestionamientos, sienta las bases para una coyuntura que permita abrir ese orden. Y esto, sin duda, genera incertidumbre.

Un orden social abierto a lo posible implica la pérdida de un referente colectivo que reúna a todos los ciudadanos, lo cual vuelve imprevisible no solo el futuro sino también el presente. En la obra de De la Parra, objetar las “verdades” contenidas en el libro de Eliana es refutar el único código que los personajes poseen para interpretar lo que ocurre en Los Inmortales, aun cuando el inventario no resista el menor examen basado en la lógica. Eliana y don Elías no están dispuestos a perder lo que consideran ser la fuente infalible de certidumbre dentro del orden establecido. De allí la censura y la aplicación de tormento físico a Efraín, quien, con su actitud, sustenta la naturaleza hipotética del porvenir.

Indudablemente, Marco Antonio de la Parra nos invita a plantearnos la producción de un orden social como una tarea que no conoce fin. Cuando Óscar y Evaristo abandonan Los Inmortales, no lo hacen para someterse a otro orden unilateralmente instaurado. El

final abierto de la obra nos lleva a conjeturar que los personajes tienen por delante la construcción de un horizonte común de sentido que vincule a los ciudadanos sin que ningún actor social o político establezca su propia parcialidad como verdad objetiva de un determinado orden. Reconocer al Otro es admitir el componente subjetivo que ese Otro trae consigo. Por lo tanto, la creación de un orden y de una nueva narración de la nación conlleva la búsqueda de consensos a la vez que implica discusión, polémica y controversia. Si el pueblo de Chile asumirá o no el desafío de lo que Norbert Lechner llamó “la conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado” es algo que todavía queda por verse¹⁵.

Referencias

- Albornoz Farías, A. “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*, no. 33, 2006, pp. 109–132.
- Albuccó, José. “PRENSA | Plaza Italia, Baquedano o Dignidad: una zona de disputa simbólica.” *UCSH al día*, <https://www.ucsh.cl/actualidad/prensa-plaza-italia-baquedano-dignidad-zona-disputa/#:~:text=De%20esta%20forma%20se%20plasmaba,fue%20bautizada%20como%20Plaza%20Baquedano>. Consultado el 8 de noviembre de 2024.
- Allende, Salvador. “Último discurso.” *Ciudad Seva*, www.ciudadseva.com/texto/ultimo-discurso/. Consultado el 30 de julio de 2025.
- Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. Traducido por César Aira. Editorial Manantial, 2002.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. “Consulta Nacional otorga respaldo a régimen Militar”, https://www.bcn.cl/historiapolitica/elecciones/detalle_eleccion?handle=10221.1/63185&periodo=1973-1990. Consultado el 6 de octubre, 2024.

¹⁵ El Estallido Social condujo a un plebiscito —celebrado el 25 de octubre de 2020— en el cual más del 78% de la población expresó su deseo de tener una nueva constitución política que remplazara la escrita durante la dictadura. Para redactarla, se formó una Convención Constitucional cuyos miembros fueron íntegramente elegidos por votación. Paradójicamente, el 4 de septiembre de 2022, el nuevo texto constitucional fue rechazado por casi el 62% de los votantes (<https://www.bcn.cl/portal/noticias?id=historica-participacion-plebiscito-2022>). Estos resultados han tenido un fuerte impacto en los ideales que el Estallido Social puso en el debate nacional dado que la ciudadanía repudió un documento constitucional completamente nuevo que, como ninguna otra constitución política elaborada en sus más de doscientos años de vida independiente, garantizaba al pueblo de Chile una lista de derechos tan extensa e inclusiva.

- Bixler, J. E. "Kitsch and Corruption: Referential Degeneration in the Theatre of Marco Antonio de la Parra." *Siglo XX*, vol. 11, no. 1–2, 1993, pp. 11–29.
- Boyle, C. M. "La obra dramática de Marco Antonio de la Parra o la representación de un juego hamletiano." *Alba de América: Revista Literaria*, vol. 7, no. 12–13, 1989, pp. 145–150.
- Carbonell, N. "Spivak o la voz del subalterno." *Zehar: Revista de Arteleku-ko Aldizkaria*, no. 68, 2010, pp. 152–155.
- Cavallo, Ascanio. *La historia oculta de la transición. Chile 1990-1998*. Editorial Grijalbo, 1999.
- De la Parra, Marco Antonio. "Lo crudo, lo cocido, lo podrido." *Teatro. Lo crudo, lo cocido, lo podrido. Matatangos (Disparen contra el zorzal)*. Editorial Nascimento, 1983, pp. 25–91.
- Delgado González, Arnaldo. *Abecedario para octubre*. Ventana Abierta Editores, 2020.
- Diéguez Caballero, Ileana. *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Editorial Atuel, 2007.
- Foucault, Michel. *Tecnologías del Yo*. Traducido por Mercedes Allendesalazar. Editorial Paidós, 1989.
- Gilmore, Elsa M. "Old Cuisine, New Cuisine: de la Parra's The Raw, The Cooked, and the Rotten." *The Theatre of Marco Antonio de la Parra: Translations and Commentary*. Edited by Charles Thomas. Peter Lang, 1995, pp. 237–253.
- Gutiérrez Zúñiga, Denisse Alejandra. "*Los Hornos de Lonquén*". *El hallazgo que reveló la verdad sobre los detenidos desaparecidos en Chile. Reflexiones sobre el rol que cumplió la prensa escrita en la difusión del caso (1973–1979)*. 2013. Universidad de Concepción, Tesis de Licenciatura en Historia.
- Heller, Agnes. *Everyday Life*. Routledge and Kegan Paul, 1984.
- Lillo, G. "El cine y el contexto político-cultural en el Chile de la posdictadura." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 20, no. 1, 1995, pp. 31–42.
- Matamala, Daniel. *La ciudad de la furia*. Catalonia, Periodismo Universidad Diego Portales, 2019.
- Mayol, Alberto. *Big Bang. Estallido Social 2019. Modelo derrumbado—Sociedad rota—Política inútil*. Catalonia, Ciencias Políticas, 2019.
- Moody, M. "Marco Antonio de la Parra: Vida, teatro y ficción." *Confluencia*, vol. 15, no. 2, 2000, pp. 202–210.
- Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. "Condena de Naciones Unidas a la dictadura – 16 de diciembre 1977. Pinochet llama a Consulta Nacional." Archivo Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. Realización audiovisual: Cristóbal Aguayo Godoy y Paulina Vera Puz. Área de Colecciones e Investigación, diciembre 2020, www.youtube.com/watch?v=TE9Xev6F1-I. Consultado el 8 de octubre, 2024.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. "Hornos de Lonquén. Año 1978." https://interactivos.museodelamemoria.cl/hallazgos/?page_id=474&post=126.

Consultado el 8 de octubre de 2024.

Namaste, N. B. "A Continuum of Raw, Cooked and Rotten Politics: Metaphors of Decay in Marco Antonio de la Parra's *Lo crudo, lo cocido y lo podrido*." *Gestos*, no. 56, 2013, pp. 59–76.

Ortega Criado, Domingo. *Nuevo arte de hacer comedias de Marco Antonio de la Parra*. 2022. Universidad Carlos III de Madrid, Tesis doctoral.

Pereira Poza, S. "La nueva estética del teatro chileno bajo el régimen militar: Una revisión de la práctica escénica neoexpresionista chilena en los años ochenta." *Iberoamericana*. Nueva época, vol. 1, no. 2, 2001, pp. 153–163.

Pérez Laborde, E. "A propósito del teatro chileno: Marco Antonio de la Parra y las metáforas de la represión." *Revista Cerrados*, no. 19, 2019, pp. 45–59.

Piña, J. A. "Prólogo. Marco Antonio de la Parra: el teatro del ritual y del desecho." *Teatro. Lo crudo, lo cocido, lo podrido. Matatangos (Disparen contra el zorzal)*, Editorial Nascimento, 1983, pp. 7–23.

Real Academia Española. "Guarén." *Diccionario de la lengua española*, <https://dle.rae.es/guar%C3%A9n?m=form>. Consultado el 20 de julio de 2025.

Rojo, Grínor, y Sara Rojo. "Teatro chileno: 1983-1987 (Observaciones preliminares)." *Alba de América: Revista Literaria*, vol. 7, no. 12-13, 1989, pp. 159–186.

Scarry, Elaine. *The Body in Pain. The Making and Unmaking of the World*. Oxford University Press, 1985.

Teatro UC. *Lo crudo, lo cocido, lo podrido: Programa No. 76*.

<https://teatrouc.uc.cl/wp-content/uploads/sites/3/2023/05/Lo-crudo-lo-cocido-lo-podrido.pdf>.

Consultado el 20 de junio de 2025.

Varela, José R. "Lo circunstancial, lo histórico y lo recurrente en 'Lo crudo, lo cocido y lo podrido' de Marco Antonio de la Parra: ensayo de análisis integral." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 15, no. 1, 1990, pp. 81–109.