

FUNCIÓN DE LAS DIDASCALIAS EN LOS TEXTOS DRAMÁTICOS DE BENJAMÍN GALEMIRI

Eduardo Thomas Dublé
Universidad de Chile

La calidad de los textos dramáticos de Benjamín Galemiri (1967) ha tenido reconocimiento tanto por parte de la crítica como por los medios editorial y académico. Prueba de ello son las dos antologías aparecidas los últimos años, que en su conjunto reúnen lo más relevante de su producción hasta el año 2003¹. En consonancia con este reconocimiento editorial, Galemiri ha sido señalado por la crítica como la figura solitaria que en la década de los años 90 vino a solucionar la falta de dramaturgos que en ese lapso aquejaba al teatro chileno².

En verdad, las piezas dramáticas de este autor destacan por su densidad autorreflexiva y numerosas referencias humanísticas y artísticas, cualidades que manifiestan una sólida y bien fundamentada concepción teatral.

Para los efectos de ubicar la obra de Benjamín Galemiri en el panorama del teatro chileno, pueden considerarse ciertas afinidades perceptibles entre este dramaturgo y otros pertenecientes al ámbito nacional. Es un dato iluminador, por ejemplo, su conocida amistad con Jorge Díaz, otro notable productor de textos dramáticos, lamentablemente fallecido hace algunas semanas, que destaca por su creatividad

¹ *Antología...* Santiago: Ediciones Teatrales Chilenas, 1998. Prólogos de Jorge Díaz y Marco Antonio de la Parra; *Antología esencial*. Santiago: Edebé-Editorial Don Bosco S. A., 2003.

² Eduardo Guerrero ha destacado insistentemente la calidad de los textos de Benjamín Galemiri, valorándola por su aporte revitalizador a la dramaturgia nacional. Cfr.: "Un dramaturgo en busca de la Tierra Prometida", prólogo a *Antología esencial*, op. cit. pp. 7-24; y su entrevista al autor en *Acto único. Dramaturgos en escena*. Santiago: RIL Editores, 2001, pp. 89-106.

poética y fino humor para ejercer la crítica social. Este dramaturgo, proveniente de la recordada promoción de autores teatrales de la década de los años 60, constituye una de las figuras más productivas y gravitantes en el teatro chileno de las últimas décadas; a su representatividad de esa promoción prestigiosa de mediados del siglo XX, suma su reconocimiento como virtual iniciador de las tendencias de vanguardia en nuestros escenarios³. Estas circunstancias hacen sugerente su expresa simpatía por la concepción teatral de Benjamín Galemiri, a quien alaba “su libertad formal carente de normas convencionales”, y el modo alegre y transgresor con que “encara el hecho dramático”⁴. La mutua admiración y amistad entre estos dos dramaturgos es significativa, porque la concepción dramática de Jorge Díaz entronca con el creacionismo de la vanguardia huidobriana de principios del siglo pasado, con la que tiene en común, además de su rebeldía imaginativa y libertaria, su fe en la palabra poética como posibilidad creadora y renovadora⁵. Pienso que el nexo profundo entre estos dos dramaturgos se encuentra en esta concepción del arte dramático.

Otro dramaturgo que ha expresado abiertamente su simpatía por la creación de Benjamín Galemiri es Marco Antonio de la Parra⁶. Como Jorge Díaz, de la Parra privilegia el lenguaje en sus creaciones, erigiéndose en un defensor del lugar de la

³ Julio Durán Cerda, “El teatro chileno de nuestros días”, estudio preliminar a *Teatro chileno contemporáneo*. Madrid: Editorial Aguilar, 1970. En este trabajo fundacional para los estudios sobre el teatro chileno del siglo XX, el crítico señala los estrenos de *Un hombre llamado Isla* y de *El cepillo de dientes*, ambas obras en un acto, en mayo de 1961, como inicio del teatro de vanguardia en el país. La existencia de textos dramáticos de vanguardia producidos anteriormente por autores chilenos —como las obras de Vicente Huidobro, por ejemplo— no invalida este juicio, en la medida en que solo a partir de estos estrenos se producen sistemáticamente montajes nacionales con estas características y adecuada recepción por la crítica y el público en general.

⁴ “Una reflexión sobre el lenguaje dramático provocada por las obras de Benjamín Galemiri”, prólogo a Benjamín Galemiri: *Antología*, op. cit., pp. 11-14.

⁵ Son muchas las marcas textuales que permiten relacionar las obras de Jorge Díaz con el creacionismo de Vicente Huidobro; pero es suficiente mencionar el conocido epígrafe de *El velero en la botella* (1962), tomado de este poeta.

⁶ Marco Antonio de la Parra, “Sobre el teatro de Benjamín Galemiri”. *Antología*, op. cit., pp. 15-19. Lo compara con un “maremoto” surgido al llegar los años noventa, cuando “Nos replegamos los dramaturgos que ya habíamos entregado largo material”. Destaca que aparece “En años donde el espectáculo tendió a imponerse en los escenarios santiaguinos y donde no aparecían voces nuevas y sí gestos novedosos, donde los directores-autores hacían su principal cosecha”; y termina alabando su originalidad estimulante, su humor limítrofe con el horror y su estilo irrespetuoso, transgresor, capaz de abrir nuevos horizontes a la escena chilena.

palabra en la obra teatral⁷. Ambos dramaturgos –Díaz y de la Parra–, comparten con Galemiri la idea de la escritura como exploración de las posibilidades del lenguaje. Esta concepción teatral podría contraponerse con la tendencia representada por los grandes directores teatrales que renovaron la escena teatral chilena desde los años 80 hasta hoy en día, con cuyo trasfondo Benjamín Galemiri inició y ha desarrollado su producción artística. Esa tendencia subordina las dimensiones lingüísticas del teatro a las del espacio escénico, y ha sido sistematizada por Ramón Griffiero en su postulación teórica de una “poética del espacio”.

Un rasgo recibido de las vanguardias artísticas y literarias, como es la presentación explícita del proceso constructor de los sistemas de signos en la obra, Galemiri lo vincula directamente con el tema del lenguaje en el teatro. Es así como sus obras más recientes ponen en primer plano dicho proceso, vinculándolo estrechamente con el sentido del mundo ficcional. Es el acto creador el centro de interés de sus obras, por encima de las historias y los personajes. Este rasgo de su creación –compartido, en mi opinión, con matices muy variados, por una parte importante del teatro producido en Chile durante los últimos años, incluido el emergente–, se traduce en una calificada presencia del autor en los textos y montajes.

En mi opinión, el desmesurado desarrollo de los textos didascálicos, característico de la obra de Galemiri, constituye el recurso más notable del autor para manifestar esta sensibilidad. En lo que sigue, me referiré a su particular elaboración del discurso acotacional, deteniéndome en su configuración de una voz narrativa que opera en un doble sentido: uno, autorreflexivo hacia sus operaciones creadoras del mundo ficcional, y otro, hacia el establecimiento y explicitación de las vinculaciones intertextuales del texto. Ambas funciones confluyen en la construcción de la imagen central de un dramaturgo que reflexiona sobre su propia labor creadora.

LAS DIDASCALIAS EN LOS TEXTOS DE BENJAMIN GALEMIRI

Es conocida la afición de Benjamín Galemiri a desarrollar las didascalias en proporciones que superan el espacio y las funciones que les asigna la tradición teatral. Sorprende el original barroquismo de sus textos acotacionales, perceptible en las ostentosas letras mayúsculas con que destacan en el espacio de la hoja escrita. Su evidente carácter lúdico permite adivinar el placer del dramaturgo en el ejercicio de la escritura.

⁷ Cfr. Marco Antonio de la Parra, *Cartas a un joven dramaturgo*. Santiago: Dolmen Ediciones, 1995. Aporta bastantes luces sobre la concepción del texto en el teatro chileno de las últimas décadas.

Lo novedoso en el tratamiento que hace Galemiri del discurso acotacional reside, precisamente, en su excepcional espíritu lúdico, el mismo que anima todos los niveles textuales de sus obras; y también en la lucidez teórica de sus juegos discursivos.

En trabajos anteriores he expresado mi interés por el lenguaje acotacional en los textos dramáticos⁸. Destacaba entre mis motivaciones para atender a este tipo de textos su ubicación limítrofe entre múltiples dimensiones discursivas y artísticas: lo textual y lo escénico, lo lingüístico y lo no lingüístico, lo literario y lo no literario, lo narrativo y lo dramático, lo estético y lo técnico teatral. Especialmente, llamaba la atención sobre la estrecha relación que presentan los textos didascálicos con las “matrices de representación” que la crítica ha señalado como definitorias de la especificidad del texto teatral frente a los otros géneros literarios⁹.

Benjamín Galemiri asigna a las didascalías funciones mucho más complejas que las atribuidas por el canon del drama, las que se limitaban a definir las condiciones pragmáticas de la enunciación del discurso dialógico de los personajes y a entregar, tanto al equipo teatral como al lector no especializado en las artes teatrales, la información necesaria para la construcción del espacio escénico¹⁰.

Me referiré a las didascalías en la obra de Benjamín Galemiri: *Déjala sangrar* (2003; estreno por el Teatro Nacional Chileno en 2005), para demostrar que su construcción flexibiliza las estructuras del texto dramático, mediante la incorporación de elementos propios de otras modalidades discursivas como son la narrativa, la lírica o el cine. Esta elaboración, sin negar la finalidad teatral del texto escrito, afirma su valor literario, y también la libertad creadora del dramaturgo como artista de la palabra. Es notable la conformación de una voz autorial muy rica en matices, que asume variadas funciones, incluidas las narrativas.

⁸ Cfr. Mi trabajo “Didascalías y teatralidad: *Niñamadre* de Egon Wolff”, en Carola Oyarzún (editora): *Wolff*. Santiago: Ediciones Universidad Católica de Chile, Colección Ensayos Críticos, 2006, pp. 63-101.

⁹ Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra, 1998. V. pp. 16-20.

¹⁰ Iván Carrasco señala la doble orientación del discurso acotacional hacia un lector literario y hacia otro técnico teatral. “Naturaleza y función de las acotaciones (a propósito de Buero Vallejo)”, *Estudios Filológicos* 15 (1980); Anne Ubersfeld relaciona esta doble direccionalidad discursiva con la complejidad de la función referencial en el texto dramático, que remite tanto a la construcción de un mundo ficcional representado como espacio escénico, como al mundo histórico social significado por aquél. Op. cit., pp. 27 y ss.; pp. 110 y ss.

LA VOZ DEL DRAMATURGO

En las obras de Galemiri el discurso didascálico configura nítidamente una voz autorial con todos los atributos de un narrador: ironiza, opina, califica y juega con el lenguaje; interpreta e informa; describe y narra, todo con tono humorístico. Supera ampliamente las funciones tradicionales de las didascalias, cobrando un valor paródico del texto dramático canónico, al que cuestiona en sus fundamentos.

Los textos didascálicos de Galemiri juegan entre las dimensiones literaria y teatral del drama, poniendo en primer plano el problema de su doble orientación hacia dos esferas de recepción: por una parte, hacia el director y equipo técnico teatral que realizará el montaje; por otra, hacia el lector literario¹¹. En la didascalia que inicia *Déjala sangrar*¹², la voz autorial se dirige a ambos tipos de lector, sugiriéndoles como clave de lectura la referencia a la película de Orson Welles: *The lady from Shanghai*:

(SI SE TRATA DE UN FALSO REMAKE DE UNA PELÍCULA DE LA ERA DEL CINE DE AUTOR DE FIN DE LOS SESENTA, YA SABEN, HUMO, CARAS DURAS, UN CINISMO CAMPEANTE, FRASES CORTAS PERO CARGADAS, UNA CIERTA SUAVE, SNOB Y CÓMICA ANGSTIA, ENTONCES EL EJEMPLO SERÁ LA ELECTRIZANTE <<THE LADY OF SHANGAI>>. SI ESTA OBRA EMULA ALGÚN CINEASTA, PODRÍA SER EL POST-METAFÍSICO CINE DE WELLES. RECOMIENDO PERSISTENTEMENTE QUE LAS DIDASCALIAS SEAN LEÍDAS POR UN NARRADOR EN OFF LIGERAMENTE INCESTUOSO Y BARROCO A LA MANERA DEL INTRÉPIDO FILME DEL INSURGENTE AUNQUE NO MENOS VOLUBLE ORSON WELLES EN <<THE LADY OF SHANGAI>>) (80).

La ironía se manifiesta en la adjetivación, exagerada hasta la hipérbole y a menudo impertinente: “la *electrizante* <<The lady of Shanghai>>”; “*suave, esnob y cómica* angustia”...; “*incestuoso*” tono del lector de las acotaciones; así como en la descripción de los personajes de ese tipo de cine: “humo, caras duras, un cinismo

¹¹ La “doble naturaleza”, literaria y teatral, del texto dramático, y la función que cumplen las didascalias en su constitución como discurso, ha sido analizada en los estudios ya mencionados de Ubersfeld y Carrasco. También tienen aproximaciones interesantes a este problema Fernando de Toro, *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna, 1987; y Luis Vaisman, “La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto”. *Revista Chilena de Literatura* 14 (1979), estudio centrado en la naturaleza de los textos acotacionales y sus consecuencias para la recepción del drama. Como señalé anteriormente, la peculiaridad de los textos didascálicos de Galemiri radica en su exasperación de esta condición limítrofe entre géneros y artes, procedimiento que se traduce en la parodia al discurso dramático tradicional.

¹² Benjamín Galemiri, *Antología esencial*. Santiago de Chile: Edebé, 2003.

campeante...” La definición de la obra como un “falso remake” de la película de Orson Welles sugiere la relevancia de los códigos cinematográficos en su construcción textual y, por lo tanto, su importancia para la realización escénica de la pieza, aspecto en que seguirá insistiendo de manera permanente, al utilizar vocabulario y recursos tomados del cine, tales como el “fundido”, y al referirse a directores y géneros cinematográficos como modelos para la ambientación, escenificación y actuación. Por otra parte, es irónica la aplicación del término “remake” (término perteneciente al vocabulario del cine) a una obra teatral. Esta debe ser una de las razones para que se proponga a la obra como un “falso” remake. Efectivamente, no puede ser un verdadero remake, porque es una obra de teatro y, por lo tanto, como obra de cine solo puede ser falsa.

Avanzando en la lectura del texto, sin embargo, se descubre que la “falsedad de todo” constituye una matriz de sentido que recorre la integridad del texto y no solamente su apariencia de “remake”. Su condición de obra de teatro también es cuestionable, puesto que es postulada por la voz autorial como un remake. Además, hemos observado que se aparta de la forma canónica de la obra teatral. Pero no solamente las características genéricas son engañosas en esta obra; también el mundo ficcional representado por ella se caracteriza por su constante falsedad: desde los nombres de los personajes hasta los enunciados de éstos en los diálogos son constantemente fantasiosos e ilusorios. Como veremos, la índole mentirosa de la realidad representada constituye el principal nexo intertextual entre *Déjala sangrar* y la película de Orson Welles.

Las unidades 1 y 2 de la obra carecen de diálogo y se entregan como dos extensas y continuas didascalias. En ellas, el discurso del dramaturgo adopta un carácter francamente narrativo. La escena 1 describe el baile de los dos personajes femeninos, Virna Vigo y Theda Goddard, que es observado por Mijail Kapriski, mediante un telescopio, desde su departamento. Más adelante, finalizando esta escena, el narrador informa que las mujeres también tienen un telescopio, con el que, a su vez, han estado espiando a Kapriski:

ES PRINCIPIO DE INVIERNO Y EL VIENTO AZOTA LA CIUDAD CON FURIA CÓMICA. LA INDÓMITA THEDA GODDARD Y LA VULNERABLE VIRNA VIGO BAILAN UN TANGO DECADENTE FRENTE AL TELESCOPIO DEL INTRATABLE MIJAIL KAPRISKI, QUE BEBE UN VODKA NARANJA, MIENTRAS AJUSTA EL LENTE ESPÍANDOLAS EN SU DEPARTAMENTO PEQUEÑO-BURGUÉS, UBICADO FRENTE AL DE ELLAS. DURANTE UN LARGO MOMENTO NO HACE SINO OBSERVAR, DE ARRIBA ABAJO, A ESTAS MUJERES EXALTADAS, UNA DEMASIADO ALTA Y LA OTRA DEMASIADO BAJA, SEGURAMENTE MUY BORRACHAS. ERAN ELLAS EL EXACTO TIPO DE MUJER QUE INEVITABLEMENTE LE ATRAÍAN Y, AL MISMO TIEMPO, LO HUMILLABAN (80).

La adjetivación mantiene un tono humorístico e irónico. A veces resalta cualidades significativas de los personajes: Virna Vigo, por ejemplo, demostrará que, efectivamente, es vulnerable; y lo mismo sucede con el carácter “indómito” de Theda Goddard. La “comicidad” atribuida a la furia del viento se puede interpretar como expresión de la voluntad autorial de evitar en la representación todo dramatismo y asomo de seriedad. El calificativo de “pequeño-burgués” para el departamento de Kapriski juega irónicamente con el subtítulo de la escena: “Las tácticas de la guerrilla urbana”, y con la trama de la obra, ambientada en la resistencia a la dictadura militar chilena. Ambos elementos de connotaciones contrapuestas: “pequeño burgués” y “guerrilla urbana”, aparecen vinculados a acciones de voyerismo y erotismo decadentes, subrayados por el humorístico “vodka naranja” que bebe Kaprisky. El telescopio utilizado por este personaje —como el que usan las dos mujeres— opera como índice del carácter farsesco de la representación.

El discurso narrativo del dramaturgo oscila entre los tiempos gramaticales presente y pretérito, a diferencia de la didascalia canónica, que, normalmente, se refiere a la realidad escénica en presente. El narrador utiliza el tiempo pretérito cuando informa sobre el estado interior de Kapriski mientras espía a las dos mujeres. Más adelante, en la unidad 7, cuando Tolkathov observa clandestinamente a Virna, que entonces ya se encuentra prisionera en casa de Kapriski, también el narrador utiliza el pretérito para narrar su acto de besar el vidrio de la ventanilla, sugiriendo, además, una intención narcisista en esta acción:

“SIMÓN TOLKATHOV *BESÓ* SUS LABIOS EN LA FRÍA LISURA DEL VIDRIO COMO BESÁNDOLA A ELLA ¿O A SÍ MISMO?” (101).

En la escena 8: “Operaciones de sabotaje”, en la que conversan la prisionera Virna con Kapriski, el discurso didascálico utiliza el tiempo pretérito para narrar sucesos e introducir el monólogo interior de los personajes, complementando su diálogo objetivo y actual:

<<¿QUÉ ME ESTÁ ROYENDO?>>, *SE INTERROGÓ* VIRNA (105). ME ENCANTA ESTA MUJER, LE HARÍA EL AMOR AHORA MISMO, PERO ME ESTÁN MATANDO LOS PIES, *MASCULLÓ* MIJAIL, MIENTRAS *COMENZABA* A APROXIMARSE UN RUIDO DE SIRENAS Y LUCES CENTELLEANTES (106).

El dramaturgo informa sobre interpretaciones de los hechos efectuadas por los personajes con posterioridad al tiempo de la representación, cuando procurarán darles una convincente formulación escrita:

<<SU EXPLOSIVO SEX-APPEAL>>, *ESCRIBIRÍA MÁS TARDE* MIJAIL KAPRISKI EN UNA CARTA A SU PADRE, REFIRIÉNDOSE AL EROTISMO SUBVERSIVO DE VIRNA. <<SE ADIVINA A LA

GRAN TRÁGICA BAJO SUS IMPULSOS TRIVIALES>>> LE RESPONDERÍA SU ENIGMÁTICO PADRE. <<AQUÍ ESTOY HACIENDO UNA HORRIBLE METÁFORA>>>, SE CRITICÓ, SIN NINGUNA PIEDAD, MIJAIL (104).

INTERTEXTUALIDAD: PARODIA Y ALEGORIA.

Más allá de los aspectos formales referentes a la actuación y a la construcción de los personajes de acuerdo a ciertos tipos, o a la existencia de un narrador con voz y discurso sugerentes, la vinculación intertextual entre *Déjala sangrar* y *The lady from Shanghai* radica en el carácter del mundo creado. Las dos obras presentan realidades engañosas, inseguras y peligrosas. El marinero Michael O'Hara, en *The lady from Shanghai*; Virna Vigo en *Déjala sangrar*, ambos con pasados desconocidos y más bien oscuros, son seducidos para incorporarse a situaciones que nunca llegan a esclarecerse del todo, pero cuya índole es, en todo caso, criminal. Los personajes, en los dos textos, mienten constantemente, conformando realidades misteriosas y amenazantes. Los mundos representados se rigen por el erotismo y la ambición, utilizados como fuentes de poder. Manifestación de esta legalidad de los mundos ficcionales es la práctica constante del espionaje. En el caso de la película de Orson Welles, las situaciones constantemente muestran indicios de que los personajes son observados y vigilados; que unos saben más que otros sobre lo que acontece y usan ese conocimiento como poder; y en todo momento el que menos sabe sobre el acontecer es O'Hara. De manera correspondiente, en la obra de Benjamín Galemiri los personajes se espían unos a otros y se ocultan información, estableciendo vínculos de dominio basados en la distribución del saber. En la película, el narrador es el protagonista, Michael O'Hara, lo que establece una diferencia significativa con la obra de Galemiri, en la que el narrador es el dramaturgo, quien enuncia el discurso de las didascalias. Sin embargo, observando más detenidamente los dos textos, el filmico y el teatral, se constata que el sentido de la estructura narrativa de la película se aproxima en muchos aspectos al de la obra de Galemiri. El personaje de Michael O'Hara es actuado por el propio director y productor de la película, Orson Welles, marido de Rita Hayworth, actriz que hace el papel de la bella Elsa Bannister, la seductora y ambigua mujer que arrastra al personaje de O'Hara a una aventura llena de misterios, violencia y asesinatos. En consecuencia, el narrador de la película, el marinero Michael O'Hara, refiere al creador del film, tal como las didascalias en la obra de teatro construyen un discurso del autor.

La activista Virna Vigo termina, en *Déjala sangrar*, en una terrible situación de desengaño, abandono y humillante marginalidad, de modo semejante al marinero y narrador de la película de Welles. El tono de desesperanzado desencanto con que Michael O'Hara termina su narración, no es diferente, en su contenido, de la "herida sangrante" –moral y no física– que Virna Vigo expresa en el monólogo con que cierra la obra.

La fragmentación de lo real experimentada por los personajes en crisis se significa con recursos distintos en la película y en el drama.

En *The lady from Shanghai*, aparte de los recursos del lenguaje cinematográfico como, por ejemplo, la movilidad vertiginosa del foco, esta percepción es sugerida por la caótica acumulación de imágenes en la secuencia final del barrio chino de San Francisco, especialmente la escena final en la sala de los espejos del parque de diversiones, de la que es espectador Michael O'Hara. La multiplicación de las figuras de los personajes en los espejos, que hace imposible distinguir los cuerpos reales de sus innumerables reproducciones ficticias en los cristales, complementa el simbolismo inherente a ese espacio: un mundo en el que la realidad se reduce a un juego de imágenes extrañas, laberíntico, teatral y caprichoso. Elsa y su marido Arthur Bannister necesitan distinguir los cuerpos reales de sus múltiples reproducciones para asesinarses, dando lugar a la espectacular balacera que termina por destruirlos a ellos y a los espejos. Todo esto ocurre sin que el narrador —y en consecuencia tampoco el espectador: aquí radica buena parte de la sutil ironía de la película— logre jamás conocer verdaderamente las reales motivaciones del actuar de la pareja.

En *Déjala sangrar* es la parodia el recurso utilizado para producir una impresión equivalente de disolución de la realidad. Es paródica la exasperación farsesca del modelo cinematográfico, que lo vacía de sentido.

El motivo del espionaje, por ejemplo, que tiene un lugar importante en *The lady from Shanghai*, en la obra de Galemiri también remite paródicamente a un género de películas de espías muy desarrollado en el cine del período de la guerra fría. En consecuencia, su elaboración en *Déjala sangrar* es mucho menos sutil que en la película de Welles. Para su parodia, el dramaturgo adopta recursos farsescos, como los telescopios utilizados por Theda, Virna y Kapriski.

Un mecanismo semejante puede observarse en la escena de la explosión de la bomba que deja herida a Virna. La didascalia hace referencia a un determinado modelo cinematográfico:

EL CUERPO DE VIRNA VUELA EN UN ESTILIZADO
RALENTI, RECORDANDO LOS INFLAMADOS FILMES DE
RAOUL WALSH (82)

De inmediato, la siguiente escena, en que Kapriski entra al departamento en llamas para sacar de allí a la mujer y salvarle la vida, procede a degradar paródicamente al modelo cinematográfico, reduciéndolo a una comicidad absurda:

KAPRISKI NOTA QUE LA MUJER TIENE LOS PÓMULOS
ALTOS Y OJOS GRANDES Y GRISES, MIENTRAS SE
QUEMA, SONRÍE LA MUY BANAL, Y MIJAIL

SE DEJA ARRASTRAR POR SEMEJANTE
 ENVENENAMIENTO SENSUAL (83).

Este modo farsesco vincula la obra de Galemiri con las delirantes representaciones de las vanguardias dadaístas y surrealistas de principios del siglo XX y con la estética teatral de Ionesco. Ya mencioné la conexión de Galemiri con la tradición chilena proveniente del creacionismo de Huidobro —ahora pienso en su obra teatral: *En la luna*— y del teatro de Jorge Díaz. A esos prestigiosos modelos remiten los humorísticos contrastes entre lo dramático de la situación de la mujer sangrante y la impertinencia de su juego erótico y político con su supuesto salvador; y la total impertinencia de los actos de Kapriski en esas circunstancias: escuchar radio, ver televisión y apagar las llamas con un extintor para luego tomar un café. Lo mismo puede afirmarse de las características del lenguaje de los personajes.

Como sucede corrientemente en las obras de Galemiri, existen marcas textuales que ubican la acción en el espacio chileno; en este caso, durante el período de la resistencia al régimen militar. Por ejemplo, en el diálogo entre Theda y Simón Tolkathov, este último se despide haciendo referencia a la geografía chilena en que ocurre la acción:

SIMÓN TOLKATHOV: (...) Debo partir, un Ferrari descapotable con neumáticos de gran tracción para subir las muy escarpadas cordilleras chilenas me espera a dos cuerdas de aquí (95).

Más explícitamente, Kapriski le relata a Theda sus movimientos en el café “Coppelia de Manuel Montt esquina Irarrázaval” (109), relatándole como se relacionó con “Simón Tolkathov o (...) Manuel Marchant, el hiperkinético chileno hijo de franceses, que me sacó del país rumbo a París” (109). Como éstas, hay en el texto numerosas referencias a la realidad conocida cotidianamente por el espectador chileno actual.

Al ubicarse la acción en el espacio chileno de la resistencia a la dictadura militar, la parodia a los modelos cinematográficos construye una alegoría política. La falsedad engañosa y traicionera del mundo representado en la película de Orson Welles; las situaciones de abandono y desorientación que experimenta su protagonista; el escepticismo egoísta y amoral de sus personajes; el espionaje que ejercen los personajes entre ellos, se combinan en la obra de Galemiri con los elementos de las tramas y los personajes de las películas de espías, para conformar una corrosiva sátira de la realidad chilena de las últimas décadas. Para constatarlo, basta citar otro fragmento del relato de Mijail Kapriski a Theda, en el que le cuenta sobre su aprendizaje y trayectoria con Tolkathov, a quien identifica como su líder y maestro en la guerrilla urbana:

Estamos en este mundo para saciar nuestros deseos políticos y sexuales, proclamó, con su inevitable acento parisino intentando disimular su inexplicable soledad.
Y así entramos a Chile, clandestinos.
Para formar el comité anarquista Bakunin (109).

Los personajes mienten y traicionan. Cambian sus historias personales al relatarlas muchas veces a distintos interlocutores. No solo cambian constantemente la relación de los acontecimientos; también modifican en sus relatos la memoria de sus mutuas relaciones sentimentales y hasta de parentesco, actualizando así en la obra tanto la imagen del Padre como los motivos de incesto (ambos elementos con fuerte contenido psicoanalítico), que son recurrentes en la obra del autor. Sus relaciones cobran, de este modo, el carácter de un juego en el que se intercambian roles, en el que todos en algún momento declaran haber experimentado en el pasado situaciones idénticas a las sufridas por los otros, operando así entre ellos como espejos en constante falsificación y transformación.

Sintetiza el sentido político de esta alegoría satírica el monólogo final de Virna Vigo en la unidad 12 y última, titulada “La Clandestinidad Como Filosofía”. La didascalia describe al personaje en los siguientes términos:

LA RECLUTA VIRNA VIGO O FRESIA PURÉN, O
COMO QUIERA QUE SE LLAME EN MEDIO DEL
PANTANOSO BOSQUE DEL SUR DE CHILE (117).

El nombre de Fresia Purén, aunque puede ser tan falso como el utilizado oficialmente por el personaje, tiene sentido a la luz de la marginalidad, clandestinidad, abandono y total decepción que expresa su discurso.

El monólogo es enunciado en una situación posterior a la dictadura, durante el desarrollo de la transición chilena a la democracia. Relata cómo los otros personajes se distanciaron de ella para incorporarse a los nuevos círculos de poder, declarándose sus enemigos y abandonándola a las penas de la persecución. La “herida sangrante” metafórica la humillación y desesperanza que sufre Virna, que no solo representa en la obra a un sector social que se opone, desde una situación marginal, a la imposición del modelo neocapitalista; además simboliza la subsistencia, en las dimensiones profundas de la conciencia cultural, de la utopía:

¿Permitiremos que nos arrebaten lo que queda del *gran*
Concepto?
La tarea que me he impuesto
No es nada fácil
Enturbiada

Indomable
 Sangrando la mitad de mi alma
 ¿Qué es lo que nos está royendo todo el tiempo? (119).

Con este discurso de Virna, la obra parece finalizar abriendo una ventana a cierta épica de la rebelión, por precaria que aparezca. Se salvaría, en tal caso, del universal “naufragio” en que —como observó Marco Antonio de la Parra— inevitablemente desemboca el universo poético de Benjamín Galemiri.

La didascalía que termina la pieza, sin embargo, somete al discurso de Virna al mismo procedimiento degradatorio que ha operado a través de todo el texto, incluyendo la parodia a un modelo cinematográfico:

FRESIA PURÉN LEVANTA SU METRALLETA Y DISPARA
 CONTRA EL PÚBLICO, MANIERISTA, COMO EN UN
 FILME DEL INSURRECTO, AUNQUE FARSESCO,
 GLAUBER ROCHA (120).

Este gesto final de resistencia se revela tan farsesco como la totalidad de la representación anterior.

Todo en *Déjala sangrar* desemboca en el fracaso. Fracasan las imágenes y discursos, en el juego que los vacía de sentido. Fracasa el dramaturgo, que comprueba, con paradójico y postmoderno deleite estético, la incapacidad de su discurso artístico para sostener una resistencia cultural efectiva. Y fracasa el lector-espectador, que encuentra en la representación la alegoría de su propio naufragio.

Después de esta catástrofe general, queda en pie la verdad de la obra misma; sobre todo, la imagen de ese dramaturgo que, instalado en las didascalías, juega con las palabras, los discursos y las imágenes. Su humor, su distanciada y penetrante ironía, nos comprueban la capacidad siempre viva del lenguaje artístico para renovarse y renovarnos; desenmascarar discursos e instituciones y desenmascarnos; liberar y humanizar a la cultura; liberarnos y humanizarnos.

RESUMEN / ABSTRACT

Las didascalías en las obras dramáticas de Benjamín Galemiri construyen una voz autorial que narra, opina, ironiza y juega con el lenguaje, parodiando textos y discursos de la más diversa índole. Esta figura del dramaturgo como narrador ocupa un lugar central en los textos, en la medida en que mediatiza la recepción del mundo dramático y establece una relación con el lector, comunicándole sus concepciones ideológica y poética. En la pieza *Déjala sangrar*, la voz del dramaturgo es fundamental para establecer el juego paródico con referentes cinematográficos, entre los que destaca *La dama de Shanghai*, de Orson Welles.

PALABRAS CLAVE: Benjamín Galemiri (1967), didascalias, la voz del autor, *Déjala sangrar* (2003).

THE FUNCTION OF STAGE DIRECTIONS IN BENJAMÍN GALEMIRI'S PLAYS

The stage directions in Benjamin Galemiri's plays create an authorial voice that narrates, comments, ridicules, plays with language, and parodies a wide variety of texts and discourses. The device of the playwright as narrator plays a central role in his texts because it allows the author to connect the reader to the dramatic world and to convey his ideological concepts and poetic views. In Déjala Sangrar, the playwright's voice plays a key function in establishing a parodical game of cinematographic references, particularly and, most importantly, to Orson Wells' The Lady of Shanghai.

KEY WORDS: *Benjamin Galemiri (1967), stage directions, the author's voice, Déjala sangrar (2003).*

ethomas@linuxmail.org

Recibido el 17 de abril de 2007

Aprobado el 30 de agosto de 2007