

Gabriel Simunovic Díaz*

GALEMIRI: EL TEATRO REPRESENTÁNDOSE A SÍ MISMO

I

El teatro es una especial forma de producción semiótica en que tanto la espacialidad como la temporalidad se vuelven algo más que meros puntos de referencia. La escena, la puesta en escena, se constituye en una traducción y, mejor aún, una libre perversión de la obra dramática en su estado puramente literario o latente. El presente texto peca de comenzar desde esa pura latencia que es el escrito dramático, confiado en compensar esa carencia mediante la suficiente imaginación.

El territorio escogido es la obra del joven dramaturgo chileno Benjamín Galemiri *El Seductor*, escrita y premiada con Beca Fondart para la dramaturgia en 1995, seleccionada en la II Muestra de la dramaturgia nacional del mismo año y nominada para el Premio APES Mejor Dramaturgo en 1996. La obra fue estrenada también en 1996, en la Sala Agustín Siré del Departamento de Teatro de la Universidad de Chile por el grupo El Bufón Negro.

Galemiri es uno de los más importantes representantes de la reciente dramaturgia no sólo nacional sino

* Universidad de Concepción.

latinoamericana. Se puede decir que en los últimos años ha visto consolidada su carrera como dramaturgo, a la vez que ha mantenido vínculos con el cine. Su primera obra fue *Escaparate* (1977) y obtuvo un prematuro éxito, ganó con ella el Premio Pedro de la Barra a los veinte años de edad. Luego vino un período de más de diez años en que estuvo dedicado al cine, aunque esto no impidió que escribiera un cierto número de obras que no terminan de convencer a su autor. La vuelta a la dramaturgia llegó en 1993 con una invitación del Director de Teatro Abel Carrizo a participar en el *Primer Festival de Nuevas Tendencias Teatrales* organizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile.

Galemiri manifiesta, en una entrevista realizada por la *Revista Teatral Chilena*¹, que el paso de su exitosa primera obra a las que le siguen significó para él un profundo problema de definición estilística ya que su primera obra se inscribía dentro del terreno de la tragedia y ésta jamás lo habría identificado tanto como para insistir en el tema. Cree haber encontrado el buen camino cuando en 1985 con *Un escritor en el andén* y luego en 1988 con *As Time Goes By* es premiado ambas veces en concursos de guiones de cine. “...Allí estaba el cruce de estilos que yo estaba buscando, y en el que el humor era como un explosivo al interior del drama...” (de la entrevista citada). Para él fue ésta la primera señal de que teatro y cine iban a poder cohabitar nuevamente en sus escritos. Este retorno a la dramaturgia se produjo cuando Galemiri respondió con *Das Kapital* en 1993 a la invitación de Carrizo-Muñoz. Fue la primera de sus obras dirigidas por Alejandro Goic y desarrolla en ella una serie de rasgos que se repetirán a lo largo de sus próximas obras. La sátira humorística, la cohabitación de géneros y estilos, la presentación del texto dramático mediante la relación tensa y dinámica del discurso de los personajes y las acotaciones en

¹ *Revista Teatral Chilena* N°1, Primavera, 1995. Departamento de Teatro Facultad de Artes Universidad de Chile. pp. 37-41.

un contrapunto² propio de obras que mezclan los géneros. Sin embargo, ya nos referiremos posteriormente con más detalle a la importancia de las acotaciones escénicas y las acotaciones espacio-temporales.

Permítasenos anunciar aquí que la estructura de este trabajo intentará desarrollarse en torno a dos motivos de estudio que son, por un lado, la intención de dar un enfoque general de lo que pudieran ser las características distintivas de la obra de Benjamín Galemiri –desde la revisión de los textos *El Coordinador*, *El Seductor* y *Un dulce aire canalla* – todas, obras que pertenecen ya a su época de consagración. Y, por otro lado, revisar el caso específico de *El Seductor* en relación con el tema del Don Juan y con la influencia, evidente en la obra, de otros sistemas semióticos.

II

Vamos a intentar superar la lamentable reducción del punto de vista que implica la inexistente experiencia de la puesta en escena de estas obras, ya mencionada con anterioridad, mediante una esperable cuota de imaginación lectora.

El lenguaje dramático de Galemiri manifiesta rasgos marcados y atrevidos en lo que puede verse como una constante tensión entre una voz metadramática y las voces

² Pavis, Patrice. *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1ª Edición, 1998. "... 1) Término musical: la combinación de melodías vocales o instrumentales superpuestas e independientes cuya resultante da la impresión de una estructura de conjunto coherente. 2) por analogía, la estructura dramática en contrapunto presenta una serie de líneas temáticas o de intrigas paralelas que se corresponden unas a otras según un principio de contraste. Por ejemplo, en la comedia marivaudiana, la doble intriga de los criados y de los amos, el paralelismo de las situaciones –con las diferencias que se imponen– forman una estructura dramática en contrapunto ...". El contrapunto en las obras de Galemiri se da entre situaciones paralelas –entre personajes o grupos de personajes– que remiten la una a la otra o entre las acotaciones y el texto de los personajes.

delirantes y fragmentarias de los personajes. Con voz metadramática me refiero a la vocación autocrítica del texto, a esa crisis permanente del teatro de la que habla Juan Andrés Piña³.

Hay en Galemiri esa crisis de la certeza, crisis de la identidad en el amplio sentido, que respecto a las propias obras desemboca en crisis del teatro.

El problema de la identidad es uno de los puntos cardinales del pensamiento contemporáneo y en Latinoamérica se lo ha relacionado frecuentemente con la búsqueda de lo latinoamericano. Esta búsqueda de aquello que supuestamente se es, ha permeado variados campos de pensamiento desde lo filosófico, pasando por lo antropológico y etnológico, hasta lo literario y artístico. Sin embargo, las maneras de enfocarlo son diversas, ya que mientras algunos confían sinceramente en poder dar con esta "esencia" que se atribuye a la identidad; otros, en cambio, denuncian su falsedad, su imposición.

Galemiri se nos muestra más bien como uno de los últimos, aunque si contrastamos la axiología y la política que sedimentan sus textos con las declaraciones proferidas en sus entrevistas, nos damos cuenta de que detrás de la ironía, la autoironía y la exposición de la miserabilidad de las relaciones humanas compartida aun por la voz dramática -pariente político del también cuestionable autor histórico- hay todavía la benignidad de una mirada utópica que confiesa su apuesta por la vida y por el hombre.

"Me interesa la parábola, (...) el mito que encierran las cosas comunes y corrientes. Y de qué manera una historia familiar, de desgarró y humorística, llega a un plano en que el espectador se siente reconocido y, al mismo tiempo, trasciende el mecanismo de los mensajes ..." Y luego nos

³ *Teatrae*, N°2, 2000.

indica, pensamos que confirmando nuestra idea, aunque él se refiera a otra cosa:

*"...de qué manera llegamos a aceptar lo que abjuramos..."*⁴

Identidad es una palabra que proviene del latín *idem* que significa lo mismo y se refiere a aquello que no cambia. En las obras de Galemiri, las identidades son fragmentadas e impostadas, y se da en relación con ellas y con otros procedimientos como los guiños cinematográficos o la teatralidad de los insólitos espacios, etc., lo que en el Círculo Lingüístico de Praga se llamaba "efecto de evidenciación" que corresponde a la colocación en primer plano de un fenómeno.

*"La evidenciación sobre el procedimiento estético (sea lingüístico, escénico, lúdico) pone de manifiesto la estructura artística del mensaje, libera al sujeto de los automatismos de la percepción ante un objeto que aparece como insólito. El efecto de distanciamiento brechtiano sólo es uno de sus casos particulares, puesto que la es un fenómeno mucho más vasto, propio del arte en general. (...) En el teatro, la evidenciación aparece en la dicción enfática de determinados versos y palabras, en la interpretación exagerada (no naturalista) del actor que destaca la teatralidad de su personaje, como en un detalle de la plástica escénica destinado a llamar la atención (colores, lugar, luces)..."*⁵

Nos parece útil esta categoría para pensar la función que cumplen en las obras de nuestro autor, procedimientos como los mencionados. Esto no se contradice, creemos, con el "efecto de deconstrucción" que ven algunos críticos en su obra. Efecto que impide al lector construir el sentido a partir de los fragmentos y sus contradicciones (Pavis, 1998).

⁴ Declaraciones entregadas a Leopoldo Pulgar en la sección de Cultura y Espectáculos del diario *La Tercera*, del 3 de septiembre de 1998.

⁵ Pavis, Patrice: *Op. Cit.* pp. 155-156.

Los personajes interactúan en el espacio, dando inicio ritual a la ficción dramática y, llegado el caso, la teatral. Éstos -en particular- abren el irónico acceso a las obras demostrándose de inmediato atrapados en luchas de poder, mentiras, engaños y obsesiones sexuales. Se ha dicho que los temas obsesivos de este dramaturgo son la palabra, la comunicación y la pareja, a los que se suma al final la religión. La palabra tiene aquí un énfasis especial, las palabras y el discurso son utilizados para seducir, humillar, engañar, mentir, en última instancia, manipular al otro. La comunicación se niega a sí misma, se ve abortada por el egoísmo, la falsedad, la violencia, el miedo a la respuesta emocional que Galemiri intuye ser el talón de Aquiles de la sociedad chilena. La imposibilidad de la pareja cuya relación se rige por la misma mezquindad sentimental nos arroja a un campo de violencia y desconocimiento mutuo, de simétricas pasiones de dominio sobre el otro que desembocan irremediabilmente en la fractura.

En la obra *Un dulce aire canalla* (1995), dos parejas de divorciados emprenden una competencia consistente en escalar una montaña, es una lucha por el poder, por la tuición de sus hijos y la posesión de los bienes. La voracidad de los intereses impide toda posibilidad de reconciliación o de acuerdo. El caos y la violencia se apoderan de la escena y emergen los conflictos de poder, la arbitrariedad. La lucha se define por quién domina la situación, los personajes se convierten en estrategias al imaginar las herramientas por utilizar, al medir las reacciones posibles. el espacio es la máxima apertura:

*“La cumbre de una montaña nevada, el viento cortante y la fina nieve esparciéndose por la cresta. El cielo azul, denso y aplastante...”*⁶

⁶ Galemiri, Benjamín: *Un dulce aire canalla*. Versión publicada por la Secretaría de Comunicación y Cultura (SECC) del Ministerio Secretaría General de Gobierno, autorizada por el autor. Santiago de Chile, octubre de 1995.

Aquí los cuatro personajes son dispuestos al observador de tal manera que éste vea el comportamiento libre y desprejuiciado de cada personaje.

ARIEL: Aquí...¿Qué quieres que vea?

AMIAN: A tu derecha...examina el descampado... A cien metros...

ARIEL: (EXAMINANDO CON POCO RIGOR): Mm...

AMIAN: ¿Y...?

ARIEL: ¿Y qué, *majesté*?

AMIAN: No me vas a evacuar un informe, tarado?

ARIEL: Ah, sí...eh...yo...

AMIAN: Ah, bribón ¡Voy a hacerlo yo mismo!

LE QUITA LOS GEMELOS CON BRUSQUEDAD

ARIEL: (MUY SENTIDO): ¿Se suponía que yo estaba a cargo de eso, no?

AMIAN: (OBSERVANDO CON PAROXISMO): ¡Perras!

ARIEL: ¿Qué pasa, *votre majesté*?

AMIAN: (CON UNA FURIA BESTIAL): ¡Perras! ¡Re-perras!

AMIAN: (ESTIRÁNDOLES GEMELOS, LA EXPRESIÓN DERROTADA): *Look* ;

ARIEL: (OBSERVANDO INCRÉDULO): ¿Qué? ¿Son...ellas?

AMIAN: Claro que son ellas...¿Quiénes otras?...

(Galemiri, 1995)

Vemos en este diálogo una muestra de las relaciones que establecen los personajes entre sí. Relaciones de poder cargadas de agresividad. Las acotaciones, por otro lado, nos van dando una clara visión de las pasiones de los personajes que son de carácter egoísta. Se entabla una lucha a muerte por lograr la cima de la montaña que se constituye en metáfora de la posesión del poder. Espacio y acción tienen aquí un carácter metafórico de una cierta realidad humana evidenciada como

fútil e inconsciente. La situación comunicativa se convierte en un campo de batalla en el que nadie escucha a nadie, los mensajes son autorreferentes y adquieren una dimensión monológica, puesto que no buscan realmente crear situaciones de pluralidad comunicativa, sino más bien el dominio del otro o su resistencia.

AMIAN AGARRA A ARIEL Y LO SACUDE CON GRAN VIOLENCIA

Estoy pensando cómo voy a ganarles eso es todo. Luego voy a arreglar cuentas contigo. Sigo creyendo que te pasaste al enemigo.

PAUSA

Cuando las tenga entre mis manos, les voy a arrancar lentamente el corazón...!

ARIEL: ¿Por qué no te creo? Hablas como un predicador enfervorizado, pero no te creo. Debiste haber sido sacerdote o rabino, no tendrías que lidiar con tanta gente, te creerían "*per se*"...

SILENCIO

¿Qué sería de ti, sin mí? Siempre estoy a tu lado, abriéndote el paso, protegiéndote. Tu temperamento te traiciona siempre Amián. Estás destinado a grandes cosas, pero sin alguien que ecualice tu furia, ¿Qué serías?...Me das pena. MUCHA PENA.

AMIAN: (FRENÉTICO): ¡El revólver!

ARIEL: ¿Qué?

AMIAN: ¡Dame el revólver de alta detonación...!

ARIEL: ¿Qué vas a hacer?

AMIAN: Voy a lanzar la bengala.

ARIEL: ¿Qué? Pero si todavía no estamos ni cerca de la cima Amián, es un engaño...

AMIAN: ¡Cállate! Tengo que hacer algo...¿No te das cuenta, infeliz?...

(Galemiri, 1995).

En estos diálogos quedan en evidencia los rasgos mencionados, a la vez que se prestan para hablar del carácter reiterativo que tienen estos temas en la obra de Galemiri quien piensa que todas las obras no son sino una sola. Esta forma de micropolítica (estoy pensando con Foucault, *Microfísica del Poder*) revela un cierto estado moral de la sociedad chilena. Creemos que se desprende de esta mirada una visión de la sociedad chilena como depredadora, inmadura y esquizoide.

En la obra *El Coordinador* (1993-94), tenemos a tres personajes atrapados en un ascensor que son manipulados por la verborrea de un improvisado "coordinador". El espacio claustrofóbico de un ascensor derruido es el escenario y en él sobresalen las inhibiciones, los delirios. A menor espacio, aumenta la tensión y el descontrol. Marlon es el personaje dominante y se entretiene humillando a Milan, un cesante que pretende asistir a una entrevista de trabajo para un puesto en una importante empresa. Marlon fanfarronea y desanima a Milan a la vez que insiste en ayudar a este último a superar ciertos problemas de desempeño sexual. Esta dinámica sólo sirve para inflar el ego de Marlon y deprimir aún más la ya menoscabada personalidad de Milan.

MARLON: ¿Va a la oficina de Mackinney-Grammann?

MILAN: ¿Los conoce?

MARLON: Mackinney-Grammann odia a las personas demasiado complacientes como usted...

MILAN: ¿De dónde sacó eso?⁷

Este diálogo es representativo de la relación que establecen ambos personajes. Una relación de dominación ejercida a través de la capacidad de manipulación del lenguaje. El que un personaje ejerza más influencia sobre otro que la que éste ejerce sobre el primero, no significa que no

⁷ Galemiri, Benjamín: *El Coordinador*. Publicación Departamento de Teatro Universidad de Chile, N°1, Santiago de Chile, otoño 1994. p 9.

haya resistencia o que el personaje más débil se mantenga en un estado de total pasividad:

MILAN: Pero, ¿por qué tenemos que aceptar sus instrucciones?... (p 19)

MILAN: Brigitte, no tiene por qué reconocerle nada a esta persona... (p 20)

MILAN: No puede amenazar a los testigos ...Marlon... (p 29)

La relación entre fortaleza impostada y debilidad es una de las más frecuentes en las obras de Galemiri. La debilidad de los "fuertes" radica en la imposibilidad de su independencia de los "débiles", en su necesaria interrelación, en la inevitabilidad del ejercicio del poder sobre el aparece más débil. Simétricamente, aquí radica la fortaleza del "débil", quien manipula desde su indefensión. Los roles así fluctúan y las cualidades son relativas.

Similares relaciones pueden ser comprobadas en todas las obras de este chileno que confiesa el carácter terapéutico de su dramaturgia:

Entrevistador: *En tus obras trabajas con lo contrario de lo que quieres, trabajas con la antinomia. ¿Cuál es el sentido de mostrar violencia, desamor y agresividad?*

Respuesta: *Es que el trabajo mío es terapéutico. Hay dos maneras de entrar a la comprensión. Una, es entrar directamente a la ternura. Pero en el caso de una obra de teatro, tengo 60 minutos para hacer comprender un mensaje. Y una manera de hacer entender el mensaje es mostrando lo contrario. Si yo muestro una pareja en crisis, no estoy diciendo si estoy o no de acuerdo, estoy diciendo que esto es así. Y tenemos dos caminos: aceptación y superación, y por eso yo incorporo elementos que son los contrarios. O sea, para hablar del amor, hablo del desamor, para hablar de la comprensión incorporo elementos de violencia, porque lo que*

más se ve son los contrarios, y en la medida que el hombre reconoce su nivel de agresividad, él va a superar eso...⁸

La presencia de un ojo clínico detrás de una declaración como ésta nos asoma en la forma de otro texto que complementa la experiencia dramática que lo precede o lo informa. La alusión que la crítica ha hecho a la dimensión autocrítica o autoirónica que poseen sin duda las obras de Galemiri es, por cierto certera; tal vez si la sutileza de la prédica que las sostiene sea uno de sus más grandes atractivos. Esto no quiere decir que no sean obras polifónicas⁹ y lo son no sólo en el sentido de la puesta en escena de los diferentes códigos semióticos que dialogan en una representación teatral, sino por los diversos quiebres producidos tanto a nivel de los personajes y las acciones, como a nivel de las acotaciones en el texto dramático. Éstas no sólo involucran aspectos espacio-temporales, sino elementos referentes a la interioridad de los personajes y al ambiente del escenario, los cuales se mezclan constituyendo los que podríamos llamar "textos acotacionales". En ellos, la interioridad de los personajes se constituye en una tarea a resolver por parte del lector, quien reunirá los fragmentos y compondrá, de alguna forma, al personaje; ayudado por las manifestaciones de los actantes¹⁰.

⁸ Entrevistado por Pamela Werbin en una publicación electrónica llamada *Daniela*. 3ª Edición. Sección: A Sotavento. Teatro. Publicación en Internet: Editorial Jaca Negra (<http://www.jacanegra.com>) E-mail: Editora Daniela@jacanegra.com.

⁹ Nos referimos al concepto desarrollado por Bajtin para la narrativa, que no vemos por qué no aplicar en una obra dramática. Bajtin mismo destaca en la puesta en escena el hecho de que se coloquen en el espacio a todos los sujetos del discurso, instaurando de esta forma un dialoguismo entre todas las fuentes de la palabra. (Bajtin, M. *La Poétique de Dostievski*. Paris, Seuil, 1970. Citado por Pavis, *Op. Cit.*)

¹⁰ Greimas, A. y Courtés, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. Citado por Pavis, P. *Op.Cit.* p 28: "... El actante...es aquel que realiza o asume el acto, independientemente de toda determinación ..." Greimas, A. y Courtés, J. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979. Citado por Pavis, P. *Op.Cit.* p.

Lo sexual es también una constante en la dramaturgia de la que venimos hablando. La sexualidad es presentada siempre como un desajuste, como desenfrenada, como inasumida. En alguna entrevista ofrecida al diario *La Tercera*¹¹, Galemiri reconoce como una de sus obsesiones a la palabra:

"...me interesa entender cómo se puede uno apropiarse de las personas a través de las palabras. Me impresiona que en las relaciones de pareja, la mujer le crea al hombre, o que los pueblos le crean a sus gobernantes. Para mí, como sucedía en la Biblia con los profetas, la palabra es la religión, aunque hoy no sea la lengua mística de antes..." (Op. Cit.).

La palabra es un instrumento de poder que en el terreno de lo sexual ejerce un rol principal: para seducir (*El Seductor o El coordinador*), para desacreditar, herir, vencer al otro sexo (*Un dulce aire canalla*). La sexualidad se revela como un campo de batalla entre maridos y esposas, amantes, conductas ilícitas, homosexualidad, cuyo modelo y referente metafórico es la sociedad actual: la incapacidad de llevar una relación ética completa, madura. Es el terreno de la sexualidad desenfrenada. (*La Tercera*, 3 de septiembre de 1998).

Temas, discursos, acciones, escenarios aparecen entrelazados y cómplices en el tejido del sentido de la obra de Galemiri quien, como ya mencionamos, dice operar por contrarios. No se trata de un teatro nihilista y desesperanzado, se trata más bien de un teatro que opera por inferencia, al entregarnos un mundo que contiene su contraimagen.

Una de las obras importantes de nuestro autor, una de las más exitosas es *El Seductor* (1995-96). A esta obra dedicaremos la última parte de nuestro acercamiento a la dramaturgia galemiriana. Vamos a intentar desarrollar cierto

28: "... El actante...es aquel que realiza o asume el acto, independientemente de toda determinación ..."

¹¹ Artículo-entrevista escrito por Daniel Osorio para la sección "Cultura" del diario *La Tercera*, 30 de junio de 1997.

juego, antojadizo hasta cierto punto, que nos viene a la cabeza al pensar posibles relaciones intertextuales entre Abraham, el seductor de esta obra y su modelo Don Juan. Por otro lado, quisiéramos realizar someramente, un cierto análisis del nivel de las acotaciones al interior del texto dramático y que, creemos, de relevancia especial en cuanto al sentido general de la obra (suponiendo que esto exista y dejando, por lo pronto, esa posible polémica).

III

El Prólogo de Abraham

"...Un callejón oscuro. Un hombre se tambatea ebrio sobre el techo de una vieja casa. Un gato maúlla a su paso, él se agacha y lo acaricia, triste, cortés, un cielo de cartón piedra color azul prusiano y una luna kitsch dan a la escenografía un aspecto de comedia musical de segunda..."¹²

Así comienza el texto de la obra *El Seductor* (Galemiri, 1995-96), protagonizado por Abraham, versión criolla del Don Juan, versión humorística e incluso grotesca del modelo romántico. Abraham abre la acción caminando ebrio por los techos. Es éste un Don Juan digno de los tiempos; Marañón nos revela que el donjuanismo ha existido como conducta social desde siempre y que su versión literaria es más bien moderna. Marañón no cree que Don Juan sea un prototipo español como han querido ver algunos:

Es un producto de sociedades decadentes; y, por lo tanto había paseado ya su cinismo en el declinar de varias civilizaciones, cuando España era un embrión de pueblo, sin estructura nacional ...¹³

¹² Galemiri Benjamín: *El Seductor*. Edición electrónica aparecida en la Revista electrónica de teatro *Dramática Latinoamericana de Teatro / CELCIT*. N°32.

¹³ Marañón, Gregorio: *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Bs. As. Espasa-Calpe, S.A. 1947.

Don Juan, en cuanto personaje, nace al mundo de la leyenda en España -nos dice Marañón- y su primera aparición literaria es la que se da en *El Burlador de Sevilla y convidado de piedra* de Tirso de Molina (1584-1648), que nos entrega un personaje "... *que vive obsesionado por las mujeres y corre de una en otra, sin detenerse nunca en ninguna de ellas (...)* Don Juan es incapaz de amar, aunque sea temporalmente, a un tipo fijo de mujer. Busca a la mujer como sexo. La mujer es para él, tan sólo, el medio para llegar al sexo. Su actitud es, pues, la misma actitud indiferenciada del adolescente, y también la actitud del macho de casi todas las especies animales..." (Marañón, 1947, pp.70-71).

Algunos rasgos propios del personaje de Don Juan son:

- La obsesión por las mujeres.
- La imposibilidad de querer a ninguna.
- La concepción de la mujer como sexo.
- Físico apuesto y feminoide.
- Inmunidad a los celos.
- Su nomadismo.
- La ostentación escandalosa y deliberada de sus éxitos amorosos.
- Su amoralidad en los juegos del amor (es fundamentalmente tramposo).

Estos rasgos confluyen en los dos componentes esenciales de la leyenda de Don Juan determinados por Marañón:

En primer lugar, el hombre fascinador que atrae a las mujeres, que las seduce, las abandona y las sustituye por otras en una incansable experiencia de amor.

El segundo elemento de la leyenda es el tema religioso que se mezcla con la pasión carnal; la irreligiosidad del protagonista y su cinismo; su perpetuo desafío a la sociedad, a la Iglesia y a Dios...De estos dos elementos, sólo el primero es

esencial para la psicología del protagonista ..." (Marañón, 1947, p 80).

La figura de Don Juan, sin embargo, se ha ido modificando y a mediados del siglo XIX, "...la leyenda romántica de Don Juan se convierte en un problema de biología sexual. En 1886, con Hayem, aparece la palabra donjuanismo, indicando ya la transformación de la leyenda, de un mito literario, en un modalidad humana del amor..." (Marañón, 1947, p 81).

En el *Don Juan Tenorio* (1844) de José de Zorrilla (1817-1893), tenemos a otro Don Juan al que se opone la figura de Luis Mejías, apareciendo una fuerte tercera figura en el personaje de Doña Inés, especie de símbolo de la feminidad romántica que finalmente redime a Don Juan por intermedio del amor. Mantiene, esta obra, la mayor parte de sus rasgos definitorios, pero evidencia los cambios propios del cambio de época y de sensibilidad. El mito de Don Juan, desde Tirso de Molina en adelante ha dado lugar a muchas obras literarias y a un número nada despreciable de obras pertenecientes a otros sistemas semióticos como la música, la pintura, el cine, etc.

Algunas de las más importantes obras literarias que incluyen este mito como tema central son:

- Tirso de Molina (1630) *El Burlador de Sevilla.*
- Paolo Zehentner (1643) *Promontorium Malae Spei*
- Molière (1665) *Dom Juan ou le festin de Pierre*
- Mozart-Da Ponte (1787) *Don Giovanni, o l'empio punito*
- Ernst Theodor Hoffmann (1813) *Don Juan*
- Byron (1821) *Don Juan*
- Christian Dietrich Grabbe (1829) *Don Juan und Faust*
- Aleksandr S. Pushkin (1830) *Kamennyj Gost'*
- José de Zorrilla (1844) *Don Juan Tenorio*
- Charles Baudelaire (1861) *Don Juan aux enfers*
- Aleksandr Blok (1912) *Shagi Komandora*

Obviamente, no fue posible trabajar en este estudio con todas las obras mencionadas; algunas de las cuales, a pesar de su importancia, no son conocidas en Chile.

Nos habíamos quedado en el prólogo de la obra de Galemiri. Prólogo que cumple más bien la función del discurso de las acotaciones y que además es presentado como prólogo al discurso inicial del protagonista, Abraham. Abraham es el seductor. Abraham es nuestro "don Juan" que deambula borracho por los techos en busca de una presa sexual. Esta entrada circense del protagonista nos augura, como lectores (espectadores), las características de tratamiento que tendrá el personaje. Digno de tomarse en cuenta es también el hecho de que el título de la obra nos habla del "rol" o "papel" del que va a ser el personaje principal. Se define, entonces, al personaje a partir de su rol. Definimos aquí rol como lo hizo Greimas: "... es una entidad figurativa animada, pero anónima y social ..." (Citado por Pavis, *Op. Cit.*, p 324).

Existe entonces el "rol" del seductor, no olvidemos que se corresponde con un cierto comportamiento social, una cierta forma de asumir (o no asumir) la sexualidad y con una leyenda que hunde sus raíces en tiempos remotos. Ahora, es cierto que Abraham no es un Don Juan clásico. No es joven, no es bello, sus movimientos son grotescos y torpes, es también un borracho. A pesar de todo ello, aún logra inflamar de deseo a las mujeres que lo resisten. La configuración del personaje, sin embargo, tiene un carácter paródico en tanto dialoga cómicamente con sus modelos literarios y además con la dimensión extraliteraria, el texto ambiguo que es la "realidad socio-histórica" de la cual nuestra obra se convierte en intertexto.

En *El Seductor*, está también presente un rasgo muy importante, común a toda la obra de Galemiri, que es la incorporación de los llamados "paratextos" como elementos de primera importancia. Siguiendo a Pavis diremos que los paratextos son "*aquellos textos impresos (en cursiva o en*

cualquier otro tipo de carácter para diferenciarlo visualmente del resto de la obra) que envuelve el texto dialogado de una obra teatral (...) El paratexto comprende el título, la lista de personajes, las acotaciones temporales y espaciales, las descripciones del decorado, las didascalias (kinésica, proxémica), pero también todo discurso de escolta como, por ejemplo, la dedicatoria, el prefacio o la introducción” (Pavis, P. Op.Cit., p 327).

Estos “paratextos” cumplen una función especial en las obras de Galemiri y ésta es la de introducir al lector-espectador en un juego de complicidades establecido a partir de las acotaciones y la forma en que éstas se dan. Por ejemplo, en relación a los estados o resortes psicológicos de los personajes, la acotación nos entrega información que viene hasta cierto punto procesada:

“... HACIÉNDOSE EL SENSATO, ... DANDO UN PASO CALCULADO, ... CON UNA ENERGÍA A LO RICHELIEU, ... CONSPIRADOR, ... CON UNA DESENVOLTURA IRRITANTE, ... CON INESPERADA ELEGANCIA, ... MANEJÁNDOSE A LO MICHAEL CAINE ...”, etc.

¿Cómo se actúa la sensatez?, ¿cómo es una energía a lo Richelieu?... Esta información, puede pensarse, podría regir las actuaciones durante la puesta en escena; pero sin duda, determinan también la lectura. Nos hacen patente el juego que la voz estructurante del texto quiere mantener con los lectores. Esta voz o principio que da estructura y coherencia al texto confía en que manejamos, aunque sea remotamente, como referente a Richelieu, a Michael Caine y que poseemos una cierta noción de lo que es la elegancia. El texto se vuelve aún más connotativo de lo que es por su pura naturaleza artística. Aparece la intención de que los lectores perciban la obra como una escenificación, accionando así un constante juego metaliterario o metateatral en el que el lector-espectador tiene un rol primordial. Tanto los personajes como la voz de la acotación hacen permanentes alusiones al carácter ficcional-

escenário de la acción, estableciendo de esta forma una serie de cortes que provocan el "efecto de distanciamiento"¹⁴ de una forma aún más intensa que otros tipos de obra ya que, en las que nos ocupan, nos encontramos además con que la voz de la acotación nos las va señalando, haciéndolas explícitas, como queriendo que no vayamos a pasar por alto algún procedimiento constructivo. Esta práctica deconstructiva va desmontando todo tipo de verosimilitud realista o naturalista. Se desmonta el teatro mismo al destacar el artificio, la construcción; pero esta artificiosidad asumida y ostentada no hace voto de frivolidad, sino de preocupación por el espectador que puede ser él mismo. En este proceso, se estrecha la brecha que separa al lector-espectador (o espectador-lector) de la maquinaria productiva del texto (puesta en escena: texto en el sentido amplio).

El "don Juan" es también desconstruido al dotarlo de una complicidad con el receptor que lo vuelve transparente. Mediante la acotación se nos da una especie de "pensamiento en voz alta" del personaje que pone de relieve sus cobardías, sus inseguridades. Esto contrasta con la construcción hecha de los personajes modelo de configuración psicológica más

¹⁴ Pavis, P. *Op.Cit.* pp.141-142. "... El término "efecto de distanciamiento" proviene de la traducción del término de Shklovski priem ostraneniya, "procedimiento" o "efecto de extrañamiento". Es un procedimiento estético que consiste en modificar nuestra percepción de una imagen literaria, puesto que "objetos percibidos varias veces empiezan a ser percibidos por un reconocimiento: sabemos que el objeto se encuentra ante nuestros ojos, pero ya no lo vemos (...) El procedimiento del arte es el procedimiento de singularización de los objetos y el procedimiento que consiste en oscurecer la forma a fin de aumentar la dificultad y la duración de la percepción (...) La finalidad de la imagen no es acercar a nuestra comprensión la significación que conlleva, sino crear una percepción particular del objeto, de crear su visión y no su reconocimiento (...) Este principio estético vale para todos los lenguajes artísticos: aplicado al teatro, se refiere a las técnicas "desilusionadoras" que no suscitan la impresión de una realidad escénica y revelan el artificio de la construcción dramática o del personaje. La atención del espectador se centra en la fabricación de la ilusión, en la manera en que los actores construyen sus personajes. Todos los géneros teatrales recurren a él..."

homogénea. Es un "don Juan" atormentado por la satiriasis, envejecido y con algo de parentesco sádico, allí donde la lujuria compite con el humor. El humor recorre las obras de Galemiri de principio a fin y se trata de un humor que tiene mucho del humor popular chileno cuyo rastro se encuentra en la oralidad, pero que la televisión ha difundido de tal manera que ha llegado a crear un cierto circuito mercantil en torno a él.

"JEZABEL: QUE RESPIRA ENTRECORTADA. Me siento...tocada por usted...Desde el dedo meñique hasta mi Collar de Venus...Con tacto...con yemas de otoño...y un calor dominando mi recto...Y un Yin-Yang jugueteando con mi Yü-men...y me siento como un Pato Mandarín y dos Golondrinas al unísono ..." (Galemiri, 1995-96, p 17).

Obviamente este parlamento fue extraído de una escena de seducción. Si bien el lenguaje, la lengua en la obra mezcla lugares comunes, expresiones populares, elementos propios del registro culto y expresiones inventadas, no por ello se pierde ese ritmo de *sketch* cómico televisivo que sin duda responde a las nuevas influencias ejercidas por otros medios, otros sistemas, sobre el nuevo teatro latinoamericano.

IV

Desde muy temprano, en el siglo XIX, siglo en que se produjeron los principales movimientos independentistas, el teatro latinoamericano asumió la misión de representar el trozo de realidad correspondiente, inspirándose en los modelos artísticos heredados de la Antigüedad y de los modelos europeos más desarrollados. Si bien por un lado Latinoamérica resistía políticamente (en el sentido vulgar y reducido de la palabra) a España, por otro lado, asumía el legado lingüístico y cultural de la metrópoli. El punto de desviación o resistencia de estos pueblos fue el de establecer un discurso latinoamericanista que terminara por determinar sus

estructuras particulares de poder y saber. El teatro, desde sus comienzos de vida independiente se ha encauzado hacia la búsqueda de temáticas que representen las características de una supuesta identidad latinoamericana. En el caso del autor estudiado o, debiéramos decir, el de su dramaturgia, aquella que lo ha escogido a él como autor, tenemos la identidad desarticulada en identidades múltiples. Los personajes, la acotación y la configuración teatral general parecen estar en permanente tren de apostasía respecto del que se supone su rol, su identidad o su función. Hay en las obras una especie de complot de los elementos por desfocalizar la identidad a cada paso. Esto no significa que las acciones sean absurdas o el nivel de los personajes sea absolutamente esquizofrénico, más bien se trata de problematizar las certezas que el receptor (lector-espectador) pudiera crear.

Hoy día, el teatro latinoamericano busca nuevas maneras de relacionarse con la realidad; especialmente, porque las formas tradicionales de representación han dejado de ser convincentes o no han satisfecho en plenitud las expectativas receptoras. La influencia de los medios de comunicación, el papel que juegan en la que Umberto Eco llama "cultura de los *mass media*", que abarcaría toda la cultura hoy, creemos que ha provocado buena parte de los cambios que se pueden observar: el replanteamiento del lenguaje verbal, el intento de dar una imagen más completa del mundo, menos racional y limitada, más cercana y dialógica con los otros lenguajes, los otros registros.

BIBLIOGRAFÍA

Galemiri, Benjamín: *El Coordinador*. Publicación Departamento de Teatro Universidad de Chile, N°1. Santiago de Chile, otoño 1994.

Un dulce aire canalla. Versión publicada por la Secretaría de Comunicación y Cultura (SECC) del Ministerio

Ministerio Secretaría General de Gobierno,
autorizada por el autor. Santiago de Chile,
octubre 1995.

El Seductor. Edición aparecida en la revista electrónica de teatro *Dramática Latinoamericana de Teatro / CELCIT*. N°32. (1996).

Daniela. 3ª Edición. Sección: A Sotavento, Teatro. Publicación en Internet: Editorial Jaca Negra.

Diario *La Tercera*. De los días 30 de junio de 1997 y 3 de septiembre de 1998.

Foucault, Michel: *Microfísica del Poder*. Madrid. Las Ediciones de La Piqueta, Segunda Edición, mayo de 1979.

Marañón, Gregorio: *Don Juan. Ensayos sobre el origen de su leyenda*. Bs. As. Espasa-Calpe, 1947.

Pavis, Patrice: *Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1ª Edición, 1998.

Revista *Teatrae*, N°2, año 2000.

Revista Teatral Chilena. N°1, primavera, 1995. Departamento de Teatro Facultad de Artes Universidad de Chile.