

# Ese indiscreto discurso acotacional postmoderno en *Ese discreto ego culpable* de Benjamín Galemiri<sup>1</sup>

Pablo Unda Henríquez

Periodista UC, cursa el Magíster en Literatura de la Universidad de Chile. Trabaja como periodista y guionista para diversos medios escritos y audiovisuales.

## Resumen

La dramaturgia de Benjamín Galemiri se caracteriza por ser de compleja o utópica representación. **Ese discreto ego culpable** es un claro paradigma de lo anterior. Propongo al lector/ espectador que, si desea rescatar a cabalidad el sentido de las obras de Galemiri, debería realizar el doble ejercicio de verlas y leerlas, pues existe una vasta diferencia en el goce estético de esta obra si se experimenta como texto dramático y luego (o antes) como texto espectacular.

## Introducción

El discurso acotacional de los textos dramáticos de Benjamín Galemiri posee tal complejidad, que resulta fácil reconocer que las didascalías que el autor concibe no serán representadas de manera cabal en el texto espectacular. Carrasco subdivide las acotaciones teatrales en *realizadas o frustradas*<sup>2</sup> y es claro que vastos ejemplos de esto último, por la pretensión y el delirio que exhiben, se aprecian en **Ese discreto ego culpable**, cuyo lenguaje acotacional puede ser leído a priori como un utópico guión cinematográfico donde predominan el barroco y el kitsch.

Sobre el texto dramático, Pavis afirma que *es sólo en la representación donde el diálogo y la comunicación teatrales adquieren su sentido pleno*<sup>3</sup>. Al utilizar discursos acotacionales complejos o imposibles de representar, ¿las obras de Galemiri pierden parte de su sentido cuando se llevan a escena? Dicho de otro modo, ¿la dramaturgia de Galemiri se aprecia más o su sentido se comprende mejor si se experimenta en el estado de texto dramático más que en el de texto espectacular?

Si bien Pavis precisa que *el texto dramático constituye por sí sólo un objeto de estudio que no tiene por qué contraponerse al texto espectacular*, el

1. Este artículo fue realizado para el Seminario **Discurso acotacional en el teatro hispanoamericano y chileno contemporáneo**, dictado por el profesor Eduardo Thomas en el Magíster en Literatura de la Universidad de Chile.
2. Carrasco, Iván (1980), **Naturaleza y función de las acotaciones (a propósito de Buero Vallejos)**, en Estudios Filológicos N° 15, Valdivia, p. 45.
3. Pavis, Patrice (ene. 1987 - dic. 1988), **Producción y recepción en el teatro: la concretización del texto dramático y espectacular**, en Criterios N° 21-24, *Apuntes FI41, biblioteca literatura U. de Chile*, p. 23.

cual constituye otro objeto de estudio<sup>4</sup>, a partir de la cita anterior del mismo autor es posible sostener que esta afirmación no es completamente válida si se desea rescatar en forma plena, completa, el sentido de textos dramáticos postmodernos como el de **Ese discreto...**

Pavis sostiene que el discurso acotacional evoluciona en el tiempo de la mano de cómo se percibe la realidad, la cual es cada vez más compleja. Lo anterior ocasiona que en muchas obras actuales el abismo existente entre texto dramático y texto espectacular sea tan sideral, que se hace difícil aproximarse al verdadero sentido de una obra si se experimenta sólo como espectáculo.

Entonces, es la misma complejidad de obras como **Ese discreto...** lo que justifica la pregunta de si es en la lectura o en la escena donde mejor se rescata el sentido de las obras de Galemiri. Se intentará resolver esta interrogante a través de un análisis de dicho texto, poniendo especial énfasis

en el discurso acotacional o didascálico.

### Concepción didascálica

Por qué el énfasis en el discurso acotacional y no en el diálogo: porque es en las didascalias donde autores como Galemiri cavan el abismo existente entre texto dramático y texto espectacular. Los diálogos que leemos en un texto dramático están siempre destinados a ser vistos y oídos en su paso a texto espectacular, situación que no siempre es tal en el discurso didascálico de obras como la que se analiza.

Para entender la particular naturaleza del lenguaje acotacional Galemiriano, un punto de partida es la visión que el mismo autor posee de sus didascalias. Para Galemiri, *toda escritura es paternal*

*o edípica, por lo tanto de sublevación contra el padre, o contra la técnica, que es lo mismo. Por lo tanto, mi lenguaje acotacional o didascálico es un revulsivo moral contra el padre y la técnica, es mi manera de decir 'yo no soy un hombre de teatro, mis obras están encriptadas no sólo en los diálogos, sino que sobre todo en las didascalias', y el secreto está oculto, nunca se muestra*<sup>5</sup>.

Esta intención de alzamiento solapado, de edípica rebelión secreta en contra del discurso dramático establecido, es apreciable desde las primeras líneas de la obra: **Ese discreto ego culpable** describe una historia de desamor neo-cinéfila y neo-anarquista (91)<sup>6</sup>. Neo implica el afán de crear algo nuevo, pero de lo cual no se puede dejar de reconocer o aludir



**Ese discreto ego culpable**, de B. Galemiri. 2004, en Centro Cultural de España. Dirección: Alejandro Goic, En escena: Amparo Noguera y Alejandro Trejo.

Foto: Andrea Goic

4. Pavis, Patrice (ene. 1987 – dic 1988), op.cit., p. 61.

5. Entrevista personal al autor.

6. Esta y todas las citas siguientes referidas al texto en análisis, **Ese discreto ego culpable**, de Benjamín Galemiri, provienen de la edición 2006, Santiago: Cuarto Propio.

a sus orígenes. Con esta definición el autor anticipa que desafiará la concepción tradicional de la dramaturgia e incluso de la realización cinematográfica a través de la creación de un discurso que simula ser una especie de guión sobrecargado, fuera de control, que busca obtener de manera conciente una serie de clichés, parodias y pastiches sobre el modo de hacer cine.

### Disposición de la obra

Un discurso acotacional de apertura, que cumple la función de prólogo explicativo de la obra, instala las reglas y justificaciones de la historia. Luego

la trama se divide en diez secuencias a modo de escenas, y una última secuencia final con el desenlace.

Tras explicar el conflicto que vive la ex pareja de cineastas Miriam y Josef en el Festival de Cine de San Sebastián, dentro del rimbombante discurso acotacional de apertura destaca una *prédica autoral*. En ella, Galemiri pretenciosamente enseña o

explicita la estructura de la obra, *construida a base de secuencias cinematográficas desperdigadas aunque no menos elocuentes* (92). El reemplazo de la tradicional división en escenas por estas secuencias, es un nuevo índice de este Neo discurso acotacional que propone el autor.

Esta prédica concluye con un ejercicio hermenéutico: Galemiri auto interpreta simbólicamente su obra como si fuera *la película desarticulada que Miriam filma, haciendo una socarrona aunque conveniente útil parábola de la vida dentro del cine* (92). Una vez más se realiza una alusión religiosa del concepto de enseñanza, que eleva a Galemiri al nivel de autoproclamado maestro de este neo discurso. De este modo se otorga autoridad, para luego argumentar y también justificar que el montaje de este filme, la



Foto: Andrea Goic.

**Ese discreto ego culpable**, de B. Galemiri. 2004.  
Dirección: Alejandro Goic. En escena: Amparo Noguera.

estructura de la obra y el amor de Miriam y Josef, están pendientes, inconclusos, suspendidos. ¿Tal como el neo lenguaje que propone Galemiri? Porque es evidente que en obras como **Ese discreto...**, el autor realiza un permanente y tal vez infinito ejercicio lingüístico de creación de un lenguaje propio y novedoso. Así también lo entiende Agustín Letelier cuando afirma que *la lectura de las obras de Galemiri pide un acto de fe. Uno tiene que confiar en que allí hay algo más que lo que a primera vista parece haber, y que son expresiones válidas de un creador artístico de nuevo lenguaje*<sup>7</sup>.

Cada una de las once secuencias de la obra es seguida por una bajada de título que encierra un tendencioso juicio de valor acerca de la acción que se desarrollará en ella, como *después de la sangrienta premiación (93)* o *las banales entrevistas (105)*. Si seguimos la clasificación de Carrasco sobre el texto dramático, éste está constituido por tres tipos de discurso: complementario, de los personajes y de las acotaciones, entendiendo el primero como *aquél de carácter real, pues tiene como destinatario al autor y destinatario al lector empírico*<sup>8</sup>. Dentro de este discurso incluye elementos como el título, los epígrafes y los comentarios del autor o del editor. Sin embargo, en **Ese discreto...** el discurso de tipo complementario es inexistente, pues

### Ese discreto ego culpable

de Benjamín Galemiri, fue estrenada en junio de 2004 en Santiago, Centro Cultural de España.

Dirección: Alejandro Goic  
Actuación: Amparo Noguera (Miriam Arditi González)  
Alejandro Trejo (Josef Pepe Tudela)

Video y diseño integral: Andrea Goic  
Música: Patricio Solovera  
Iluminación: Miguel Stuardo  
Vestuario: Ximena Velozo

desde el mismo título, claramente alusivo al filme **El discreto encanto de la burguesía**, de Luis Buñuel, y siguiendo con la enumeración de secuencias y la serie de tendenciosas bajadas de título, el autor siempre entrega una indicación que incide en la actitud con que el lector, el director y los actores enfrentan la obra. En el fondo, tanto título como subtítulos forman parte del discurso acotacional, porque no son elementos con vocación complementaria. Detrás existe una clara intención de influir de un modo tal, que *se transforma en la actividad de los actores, en el espacio escénico y en los efectos teatrales propios de cada obra*<sup>9</sup>.

Si no es discurso complementario, ¿qué tipo específico de acotación es entonces cada una de las bajadas de título en las que el autor desliza una opinión sarcástica e irónica sobre la lógica y los valores predominantes en la industria cinematográfica? Son parte de lo que Carrasco llama

*acotaciones textuales o estéticas*, las que define como *aquellas que tienen valor en sí mismas como expresión estética o por su valor literario*<sup>10</sup>. Para este autor, estas didascalias tienen una función poética, no son representables y se pueden llamar *autorales*, pues *expresa al acotador manifestando su condición de ideólogo, moralista, etc*<sup>11</sup>.

Coincido con Carrasco en resaltar el valor literario y poético de estas acotaciones, pero discrepo cuando afirma que este tipo de acotaciones no son representables, pues si bien no están concebidas como una indicación o una instrucción directa, la intencionalidad autorial que subyace en éstas conlleva decisiones y consecuencias claras para la representación. Pavis sigue esta idea cuando afirma que *las didascalias no son sólo una indicación escénica, sino todo elemento informante con respecto a la teatralidad del texto*<sup>12</sup>. Por lo tanto, cuando el acotador expresa textos como *mientras la sobrevalorada prensa*

7. Letelier, Agustín (2004), **Benjamín Galemiri a partir de Antología Esencial**, en diario El Mercurio, 18 de abril, Santiago. También en <http://www.galemiri.cl/Letelier.html>

8. Carrasco, Iván, op. cit.

9. Ibid.

10. Ibidem.

11. Ibidem.

12. Pavis, Patrice, op.cit, p. 61.

Al parodiar, ironizar y **burlarse** de la realidad, Galemiri se **aleja** de toda esta clase de estereotipos.



Foto: Andrea Goic.

**Ese discreto ego culpable**, de B. Galemiri. 2004. Dirección: Alejandro Goic. Diseño Integral: Andrea Goic. En escena: Alejandro Trejo y Amparo Noguera.

extranjera agasaja y aplasta a los actores (112) o el patético último día de festival (123), hay teatralidad, es imposible que este juicio de valor autorial pase inadvertido en el montaje. Siempre afectará, aunque sea en una mínima proporción, la actitud del director y de los actores, por lo que tiene claras repercusiones en la escena.

El ampuloso, rimbombante y prácticamente irrepresentable discurso acotacional que sigue a cada una de las secuencias en las que se divide la obra, rasgo Galemiriano que Díaz define bien al afirmar que es *la desmesura total como medida*<sup>13</sup>, reafirma la idea de que se pierde gran parte del sentido de la obra si se aprecia sólo como texto espectacular. Por

mencionar algunos ejemplos presentes nada más que en la Secuencia 1, nos encontramos con textos como: *irritante travelling a las volubles arenas españolas en el embrujante y despótico anochecer de España* (93); *en un osado y pedante steady cam la cámara sigue a Miriam Arditi González, quien corre descalza pisando fuerte sobre la venenosa arena castellana* (93); *vil fundido encadenado a:* (96); *paradójico corte directo a* (99).

Lo mismo ocurre cuando las acotaciones entregan información sobre las características físicas y psicológicas de los personajes: *el siete veces operado del corazón Josef Tudela* (96); *veleidoso plano americano a la eternamente corazón de misionera Miriam Arditti González* (96); *llena con champagne uno de sus*

*zapatos Gacel adquiridos en el mall Parque Arauco* (100).

¿A qué motivaciones responde la complejidad de estas acotaciones? Para comprender la singular naturaleza de las didascalias Galemirianas, requisito fundamental para entender el sentido de obras como **Ese discreto...**, profundizaré en la percepción que el autor tiene del mundo y de la dramaturgia.

### Filosofía Galemiri

El autor sostiene que en el teatro el peso no lo tiene la historia, ni los diálogos, sino el concepto moral que tiene el autor. No es necesario aprender diálogos ni construcciones. Uno tiene

13. Díaz, Jorge, *Una reflexión sobre el lenguaje dramático provocada por las obras de Benjamín Galemiri*, en <http://www.galemiri.cl/Diaz.html>

que ser filósofo, aunque sea serie B<sup>14</sup>. Es decir, el peso del despliegue filosófico de las obras de Galemiri lo llevan sus didascalias, es ahí donde se encuentra el sentido de las obras del autor.

¿A qué responde esta filosofía que despliega Galemiri en su lenguaje acotacional? Una diversidad de críticos y de autores coinciden en catalogar sus obras dentro del postmodernismo. Es así como Jorge Díaz afirma que *la condición postmoderna de los textos de Galemiri se acusa constantemente. Se pueden rastrear referencias de otras culturas, mitos universales y fragmentación de un discurso para sintetizarlo no en el razonamiento lógico sino en la percepción emocional globalizada*<sup>15</sup>. Por su parte, Eduardo Guerrero sostiene que esta característica se hace patente *en conceptos como la fragmentación del discurso, la ahistoricidad, la desmitificación, las referencias interculturales e intertextuales, por mencionar sólo algunos. Lo importante, en todo caso, es constatar cómo, a través de los recursos en boga, asume la realidad actual*<sup>16</sup>.

*Last but not least*, Francesca Accatino distingue características postmodernas en rasgos como la hibridez del lenguaje, la fragmentación de la fábula, el uso de la intertextualidad y de lo lúdico, lo cual *responde al deseo de metaforizar el caos del mundo. La*

*realidad, en este sentido, sólo puede ser representada por medio de un lenguaje desordenado, descontextualizado*<sup>17</sup>.

Por lo tanto, a partir de la luz que entregue el postmodernismo, intentaré desentrañar el sentido del discurso acotacional Galemiriano.

### Condición postmoderna del texto dramático galemiriano

Para este análisis es necesario comprender primero brevemente qué se entiende por postmodernismo y por teatro postmoderno.

Mientras en la modernidad se niega el pasado y se parte de cero a través de una fe ciega en la ciencia y la tecnología, el postmodernismo nace de una desconfianza a esta oferta totalizante de la modernidad. Sin metarelatos que den una oferta de sentido absoluta, ya no hay absolutos, y así se hace posible vivir el presente. Esto provoca una crisis del saber tradicional y la convicción de que la realidad no se percibe como un todo, sino fragmentariamente por medio de la deconstrucción derridiana, a través de la cual, según de Toro, *se reintegra la historia, el pasado, no para presentarlo como hecho dado y concluido, sino para cuestionarlo, para repensarlo, para*

*reinterpretarlo*<sup>18</sup>. Este es el contexto epocal e histórico que se debe tener presente para interpretar el sentido de las obras de Galemiri.

El mismo de Toro distingue<sup>19</sup> entre teatro Moderno, que implica *destrucción de la mimesis y el énfasis en la teatralidad*; teatro del Absurdo, el cual no es moderno ni posmoderno, sino de transición, *lleva a sus extremos las prácticas escénicas y dramáticas modernistas*, y tiene como fuente filosófica el existencialismo; y teatro postmoderno, que retoma elementos de ambas prácticas teatrales, *pero al mismo tiempo se lanzará en un profundo cuestionamiento que sólo podemos llamar deconstructivista*.

Para el autor, el teatro postmoderno implica cuatro características: apropiación, historicidad, transgresión genética y deconstrucción. Por ende, intentaré determinar si se reflejan estos cuatro rasgos en el texto dramático de **Ese discreto...**

De Toro define *apropiación* como *reapropiación de la memoria, por el cual entendemos la inscripción de estructuras, temas, personajes, materiales, procedimientos retóricos del pasado en el tejido mismo de un nuevo texto y empleados paródicamente en una doble codificación articulada en pasado/presente*<sup>20</sup>. Las didascalias Galemirianas apelan cons-



14. Galemiri, Benjamín, en <http://www.galemiri.cl>

15. Díaz, Jorge, op. cit.

16. Guerrero, Eduardo (2003), **Un dramaturgo en busca de la tierra prometida**, en <http://www.galemiri.cl/Guerrero.html>

17. Accatino, Francesca (2004), **Benjamín Galemiri: elaborando el duelo desde la ausencia en Edipo asesor**, en Apuntes N° 125, Santiago: Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile, p. 95.

18. de Toro, Fernando (1994), *Elementos para una articulación del teatro moderno: teatralidad, deconstrucción, postmodernidad*, en **Quinientos años de teatro latinoamericano. Del mito a la modernidad**, Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano, Santiago: p. 32.

19. Ibid., p.29.

20. Ibid, p.30.

tantemente al inconsciente colectivo, principalmente a intertextualidades bíblicas y cinéfilas, como en *las pecadoras y banales playas del balneario cinematográfico* (91), o *un bastante poco lujoso zoom a la Luchino Visconti* (114), respectivamente.

El autor especifica que la apropiación posee una triple función<sup>21</sup>: estética, de desmitificar el acto creativo, poniendo en evidencia que la creación no es sino un acto de retextualización y apropiación de textualidades. Constantemente, Galemiri desacraliza, se burla del acto creativo de la dramaturgia y del cine, lo cual consigue en acotaciones del tipo *ambicioso y petulante travelling en trescientos sesenta grados alrededor de Josef* (96).

La segunda función es la crítica /reflexiva, que parodia la textualidad precedente,

es decir, *la nueva textualización tiene poco o nada que ver con el intertexto inicial* (114). Ejemplos de esto vemos en acotaciones como *paradójico corte directo a:* (99) o *contrapicado vanidoso al cielo de San Sebastián* (119).

La última función la denomina política, y está centrada en la opinión pública de las representaciones artísticas y culturales, con el fin de politizarlas en un acto de

distanciación. Rasgos de lo anterior se observan en textos acotacionales como *de Josef Pepe Tudela surge su imperdonable lado machista latinoamericano y golpea a Miriam* (128) o *luego de asistir al repelente mercado audiovisual* (103), donde claramente se deslizan opiniones autoriales sobre la esfera pública. Es lo que Schmidhuber define como *acotaciones connotativas*, aquellas en las que el dramaturgo deja testimonio de su percepción del mundo y su intención al crear la obra teatral<sup>22</sup>.

En ese sentido, Galemiri critica y parodia constantemente el discurso político, mediático y académico actual, dando clara cuenta de su visión irónica.

En cuanto a la característica de *historicidad*, de Toro la explica en cuanto el teatro postmoderno reintegra la historia, el pasado, no para presentarlo como un hecho dado o concluido, pues los acontecimientos ficticios y reales son elaborados de forma similar, eliminando la tradicional y transparente barrera realidad-ficción: *la realidad y la historia no son sino textualizaciones y constructos deliberados*<sup>23</sup>. En el fondo, la historia es sospechosa por los tenues límites



entre lo real y lo fictivo, característica que se observa particularmente en la parte final del texto, cuando se revela que Josef fue torturado por el régimen militar: *varias frenéticas secuencias documentales de combates de insurgentes contra fuerzas militares o de seguridad de la dictadura chilena* (129).

La tercera característica del teatro postmoderno, *transgresión genética*, de Toro la entiende como *transgresión de los géneros clásicos*, pues las obras dramáticas contemporáneas utilizan constantemente la *inserción de otras prácticas artísticas como componentes centrales del espectáculo*<sup>24</sup>. Acotaciones relacionadas con expresiones artísticas modernas ajenas a la dramaturgia, como fotografía, televisión o cine, observamos respectivamente en didascalias como *con un vanidoso donaire posa ante los miles de fotógrafos que la atraviesan con sus flashes* (91); *Miriam Arditti González es entrevistada por un siempre impertérrito aunque bastante mediocre emulador de James Lipton del programa de televisión Inside Actor's Studio*(105); *en fundido encadenado, las imágenes documentales de los bestiales enfrentamientos guerrilleros contra las tiranías en Centroamérica, en los que participó Josef Tudela como camarógrafo* (123).

*Deconstrucción* es la cuarta y última característica que de Toro menciona sobre el teatro postmoderno, y la define como *cuestionamiento de la representación del Otro y la valorización de la diferencia y la marginalidad*<sup>25</sup>. Esto implica, según el autor, que la dramaturgia se aleja del predominio de discursos patriarcales,

mimesis realista o puesta en escena decimonónicas, y deja de defender *términos tan vacuos como autóctono, lo propio, la identidad latinoamericana, etc.*<sup>26</sup>. De este modo, se asume un discurso plural en el que se incluye a la mujer, los homosexuales o las minorías étnicas. En ese sentido, **Ese discreto...** cuenta claramente con dos protagonistas marginales poco comunes: un cineasta apegado a la vieja escuela y una realizadora cinematográfica descaradamente comercial. Además, pese a que la acción transcurre en España, no existe para nada una visión eurocéntrica en la temática de la obra. Por el contrario, es bastante localista y sumamente autónoma, no intenta dictar cátedra o elaborar tesis sobre temas totalizantes como la identidad chilena o el pasado reciente.

Al parodiar, ironizar y burlarse de la realidad, se aleja de toda esta clase de estereotipos. A través de esta experimentación de la palabra y de la representación, Galemiri une, establece nexos con los lectores y el espectador por medio del humor y de las alusiones religiosas. Esta mezcla es clave, pues genera en quienes experimentan la obra, como texto dramático o como texto espectacular, lo que se definirá como *complejo de culpa Galemiriano*. Es decir, el autor,

al transmitir su sistema de valores, condiciona al lector y al público traspasando su sentido religioso de la culpa ante los pecados bíblicos que todos cometemos. Pero, a la vez, viendo estas faltas con el mejor sentido del humor, humor que sólo es concebible por medio del lenguaje.

Esta idea está directamente relacionada con la noción postmodernista de fe en el lenguaje, confianza que Thomas explica como *creencia en el poder de las dimensiones poéticas del lenguaje para devolver a la experiencia del mundo su pureza originaria*<sup>27</sup>. ¿Galemiri concibe esta pureza originaria como el sentimiento de culpa que se genera al pecar, pero igual pasarlo bien, y para lo cual no nos queda más que intentar amargarnos lo menos posible por medio del humor? Tal vez, pero, más que esta respuesta, lo realmente interesante está en el sentido religioso que adquiere la dramaturgia de Galemiri en cuanto a que ésta posee la *capacidad para iluminar ontológicamente nuestra realidad; para revelar nuevas zonas de sentido y producir en el receptor nuevos vínculos con su propio universo*<sup>28</sup>. Paradójicamente, esta común iluminación religiosa que nos une sólo es posible por medio del humor que tarde o temprano se generará por la culpa que sentimos ante nuestros pecados.

21. Ibidem.

22. Schmidhuber, Guillermo (2001), **Apología de las didascalias o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático**, en <http://sincronia.cucsh.udg.mx/schmid2.htm>

23. de Toro, Fernando, op. cit., p. 30.

24. Ibid, p.33.

25. Ibidem.

26. Ibidem.

27. Thomas, Eduardo (1999), **Representación y trascendencia de lo absurdo en el teatro chileno contemporáneo**, en *Revista Chilena de Literatura* N° 54, Santiago, p.8.

28. Thomas, Eduardo (1997) **Metáforas de la identidad en el teatro hispanoamericano contemporáneo**, en *Revista Chilena de Literatura* N° 50, Santiago, p.39.



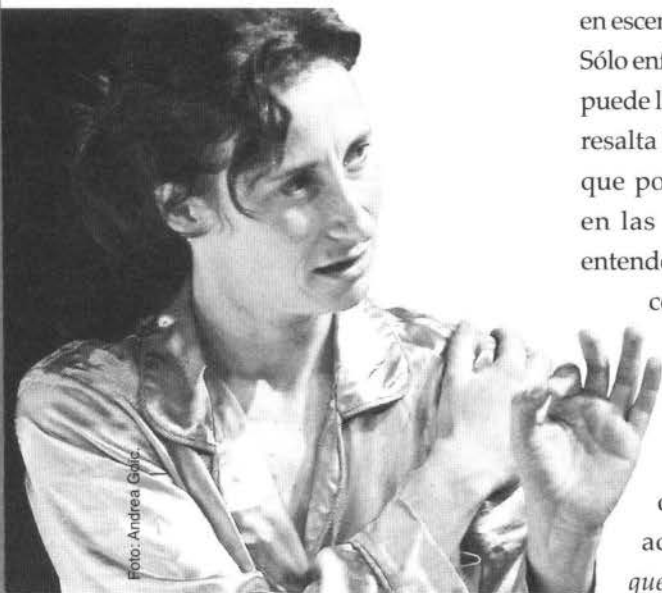


Foto: Andrea Galea

**Ese discreto ego culpable**, de B. Galemiri. 2004. Dirección: Alejandro Goic. En escena: Amparo Noguera.

## Conclusión

El discurso acotacional de **Ese discreto...** pretende ser un guión cinematográfico sobrecargado, barroco, desproporcionado, parodiado. Parece la voz de un guionista frustrado, que descarga su desprecio por los clichés, arquetipos y limitaciones del lenguaje cinematográfico y dramático.

En el fondo, por medio de sus acotaciones *neo cinéfilas* y *neo anarquistas*, Galemiri realiza un feroz análisis crítico del lenguaje cinematográfico y del discurso acotacional de las obras dramáticas contemporáneas, pues desnuda sus limitantes, vicios y virtudes, entendiendo estas características como las emociones que el lenguaje cinematográfico y teatral pretenden desatar o manipular en el espectador al contarle una *historia de desamor* como la de Miriam y Josef.

¿Cómo percibir lo aquí descrito

en escena? Es virtualmente imposible. Sólo enfrentados al texto dramático se puede llegar a esta lectura. Este hecho resalta la fundamental importancia que posee el discurso acotacional en las obras postmodernas para entender el sentido de dramaturgias como la de Galemiri. Por esta razón coincido con Carrasco cuando afirma que, a diferencia de otros estudios que lo catalogan como secundario o lateral, el discurso de las acotaciones es *primario*, *dado que sin él la representación sería casi imposible*<sup>29</sup>. Más aún si se trata de una obra como la analizada.

Como la desbordante desmesura de las didascalias y el papel central que éstas cumplen en el texto dramático imposibilitan rescatar por completo el sentido de la obra en el texto espectacular, se ha llegado incluso a cuestionar la teleología teatral de las obras de Galemiri. Se postula que en gran medida este juicio depende del lector: si éste considera al texto dramático como texto literario, se constituye en obra literaria. Pero esta facultad no resuelve el problema de acceder a la comprensión de la obra, pues es evidente que la esencia y teleología de un texto dramático –incluida la más radical de las obras postmodernas– es y será su representación. Por lo tanto, tampoco basta con leer el texto dramático para obtener el sentido completo de una obra.

Tal vez es pretencioso proponer al lector/ espectador que, si se quiere

rescatar a cabalidad el sentido de las obras de Galemiri, deberíamos realizar el doble ejercicio de verlas y leerlas. Probablemente se puede replicar que, si se desea rescatar el sentido completo de cada una de las obras que ha existido en la historia de la dramaturgia, entonces hay que experimentarlas tanto en el estado de texto dramático como en el de texto espectacular. Sin embargo, este argumento no es sostenible en el caso de la dramaturgia ajena al período postmoderno, aquella que presenta un discurso didascálico convencional. Una comprensión, un sentido bastante cabal de estas obras, puede obtenerse ya sea viéndolas, ya sea leyéndolas. En el fondo, este tipo de obras no garantiza una experiencia estética radicalmente diferente si antes o después de haber leído el texto dramático experimentamos su representación.

Pero esto no ocurre en el caso de obras postmodernas como **Ese discreto...** Este tipo de obras no está destinada sólo a la representación escénica, sino que también a la lectura, pues existe una diferencia vasta, sideral, en su goce estético si se experimenta como texto dramático y luego (o antes) como texto espectacular. Esta radicalidad, esta clara diferencia en la experiencia estética de leer o ver una obra de rasgos postmodernos, no es tal, no ocurre en las obras dramáticas que presentan un discurso didascálico tradicional.

Sólo el valor poético del discurso acotacional que proponga el autor podrá marcar esta diferencia. ●

29. Carrasco, Iván, op.cit., p. 44.