



Toda gente

Benjamín Galemiri: metadrama y comicidad

Horacio Gabriel M. Simunovic Díaz
Universidad Católica del Maule

Resumen

El trabajo es la reformulación de una ponencia presentada en 2014 en las IV Jornadas de Literatura General y Comparada: *La comedia y lo cómico en la literatura*, organizadas por la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad de Chile. Su objetivo central es demostrar que en el teatro de Benjamín Galemiri existe un principio organizador que combina comedia y metadrama, consistente en series de gestos metadramáticos desautomatizadores, irónicos, sarcásticos y críticos, que plantean una forma compleja e iconoclasta de formular el quehacer teatral. Para ello se estudian las obras *El seductor* (1995), *El cielo falso* (1996) y *Edipo asesor* (2001). Este *corpus* acotado resulta más operativo para los objetivos de este escrito, además de tratarse de obras emblemáticas de la constitución del lenguaje galemiriano. Se procedió, en primera instancia, a describir aspectos del encuadre enunciativo organizado en diversos planos: de la acción, de la voz dramática en la cual se instala lo metadramático (apelaciones al lector-espectador, ironía de la tradición teatral, intertextualidad); también se estudió la manera



en que los significados humorísticos, en cuanto efectos de sentido, se realizan a través de estructuras gramaticales específicas, tanto en el discurso de los personajes como en el del acotador; por último, se exploraron aspectos genérico-discursivos (variedades genéricas de humor) entrelazados en las obras.

Palabras clave

Metadramático, ironía, humor, recursos discursivos.



Obra: Dosis perfecta / Luna Ortiz

Benjamin Galemiri: Metafiction and comedy

Abstract

The following work is the reformulation of a paper presented in 2014 at the *Fourth Conference of General and Comparative Literature. Comedy and the comical in literature*, organized by the Faculty of Philosophy and Humanities, University of Chile. Its main purpose is to show that in the theatrical works of Benjamin Galemiri there is an organizing principle that combines comedy and metadrama, consisting of a series of metadramatic deautomatizer gestures, ironic, sarcastic and critical gestures that proposed a complex and iconoclastic way of formulating the theatrical activities. To do so, the works *The seducer* (1995), *The false ceiling* (1996) and *The advisory Oedipus* (2001) are studied. This limited corpus is more operational to the purposes of this paper, in addition to being emblematic works of the constitution of galemirian language. We proceeded in the first instance, to describe

**Interpretextos**

16/Otoño de 2016, pp. 77-101

aspects of an organized limited frame at various levels: level of action, plane of dramatic voice, in which the metadramatic lies (appeals to the reader-viewer, irony of theatrical tradition, intertextuality); b) how humorous meanings as meaning effects are made through specific grammatical structures, both in the speech of the characters as in the stage directions; c) Finally, generic-discursive aspects (generic varieties of mood) intertwined in Galemiri's dramatic texts are explored.

Keywords

Metadramatic, irony, humour, discursive resources.

Introducción

La obra de Benjamín Galemiri surge con singular fuerza en la década de los noventa y no ha faltado quien lo considere el dramaturgo más relevante de esa época (Guerrero del Río, 2005); sin embargo, este estudio no se propone evaluarlo sino describir algunos mecanismos semióticos utilizados por el autor en sus obras, ilustrados a través de fragmentos seleccionados de tres de ellas: *El seductor* (1995), *El cielo falso* (1996) y *El Edipo asesor* (2001). Los recursos utilizados en el texto dramático son de diversa índole y tienen expresión también a distintos niveles de organización del sentido del texto. Más adelante se presentan los niveles de manifestación de los efectos de significado mencionados y las estructuras lingüísticas y textuales que los actualizan.

El discurso dramático es una variedad especial dentro del campo literario. Su carácter, hasta cierto punto, provisorio, en cuanto “proyecto de representación escénica de unos hechos insertados en una línea de acción” (Rubio *et al.*, 1994: 77), el aspecto *espectacular* virtual del texto dramático lo convierten en un constructo semiótico *liminar*, heteromórfico y complejo como género discursivo, al proyectar una escena mental en el lector, que en sí misma es también artefacto semiótico: su representación teatral. Por lo que si las novelas realizan una modelización de segundo grado (Lotman, 1978) al producir la diégesis o *mundo narrado*, las obras dramáticas interponen un segundo grado de modelización, el teatral consistente en un conjunto de acciones escénicas posibles, controladas por el texto y, consiguientemente, la obra de teatro imaginada por el lector proyecta a su vez un segundo plano de modelización, que respecto del texto dramático viene a ser tercero.

El teatro de Galemiri muestra ya en su fase semiótica dramática, es decir en el texto (discurso) antecedente de las representaciones, un diseño de construcción especial. “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 delirantes y fragmentarias de los personajes” (Simunovic, 2002: 151-152).



Recursos relativos a la dramaticidad

Llamaremos de esta manera a las características de la *enunciación dramática* que sobresalen y constituyen una marca de estilo en las obras del autor. Se trata del discurso que presenta el mundo dramático y que supone un nivel anterior al discurso de voces representadas en el texto, a su vez, con distintos grados de integración en las acciones dramáticas. Se puede pensar que este enunciador es el responsable, por ejemplo, de ofrecer una estructura al texto, que en este caso aparece segmentado en fases definidas y rotuladas de una forma coherente con el sentido general de la obra y con las enunciaciones de niveles más internos de organización. Por ejemplo, en la obra *El seductor*, esta voz ofrece como título de la primera fase “El prólogo de Abraham”.¹ Las interacciones discursivas dentro del texto incluyen esta instancia, que dialoga con la acotación, con el diseño, el estilo dramático y con los personajes para la construcción del sentido.

Este plano es el primero en el establecimiento de la complejidad cómica y crítica del texto. Los títulos internos de las obras evocan formas genéricas y sistemas de valor cultural desprestigiado y rescatados desde cierto momento histórico de la crítica literaria, la sociología y el análisis del discurso: géneros populares como el folletín literario y televisivo, y los títulos propios de las entregas de la literatura serial o los capítulos de telenovelas. En este caso, el título interactúa con el discurso de la acotación y el del personaje central, quien se presenta a sí mismo para el lector (el espectador en la representación teatral) y sitúa el conflicto a partir de esta presentación. En esta entrada hay un juego irónico entre el título de la obra, el título del capítulo, el discurso de la acotación y el del personaje; a la vez que se juega, explícitamente, con los géneros al llamar “prólogo” a esta fase del texto, fase convencional más característica de la prosa.

Los gestos metadramáticos se acumulan y proyectan efectos críticos de distanciamiento y superposición de planos. Eduardo

¹ Los nombres bíblicos son también otro de los rasgos irónicos en el autor, quien así postula sus obras como parábolas carnavalescas.

Thomas Dublé (2007: 157) destaca “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”.

El discurso de la acotación, en el mismo punto de desarrollo, entrega información sobre el ambiente físico de la escena, sobre la condición del personaje y sobre aspectos estilísticos que a un mismo tiempo son útiles para la puesta en escena y para ironizar el acto de lectura, ya que suponen un lector medio, conocedor de términos críticos comunes a una cultura promedio: “un cielo de cartón piedra *color azul prusiano* y una luna *kitsch* dan a la escenografía un aspecto de comedia musical de segunda” (Galemiri, 2003: 302).² El acotador interpreta la estética escenográfica y asocia los elementos a evaluaciones estilísticamente ya definidas, si bien igualmente subjetivas, propuestas como convenciones estereotípicas y, por lo tanto, postuladas como resueltas en su significado, filtradas. La caracterización de los elementos define y restringe su interpretación, evalúa e interpreta los objetos para el lector, según estereotipos bien delimitados. Entrega esos objetos ya clasificados, en juego irónico con el discurso de la crítica. El diálogo genérico es aquí explícito al comparar la escenografía con un género escénico diferente y que influye en el significado estilístico no sólo de esa fase, sino de toda la obra. La obra tendrá una atmósfera de vodevil,³ por su artificiosidad y estridencia.

Se define así un componente estético importante, informado por una modalidad genérico-discursiva de orientación descriptiva, ya que las acciones que componen el fragmento textual de la acotación no tienen el mismo peso dramático y agónico que aquellas realizadas en la fase dialogal e interactiva de los personajes.

² Los énfasis son míos.

³ De “Vaux de Vire”, palabra utilizada en Francia a fines del siglo XIV, luego “voix de ville” canciones populares urbanas, comedia que contiene canciones y bailes, de fines del siglo XVII. Hoy, comedia ligera sin pretensiones intelectuales. “El vodevil [...] es para la vida real lo que el monigote articulado es para el hombre que camina, es decir, una exageración muy artificial de cierta rigidez natural de las cosas” (Bergson, 1899: 78). Es una obra cómica y optimista cuya intriga es muy compleja y que se destaca por sus agudezas o dichos de autor (Pavis, 1983: 543).



Esta voz de la acotación, luego, continúa realizando interpretaciones metadramáticas de diferentes acciones y enunciaciones en el plano de los personajes. Se intercalan comentarios a veces descriptivo-narrativos objetivos, “saca la botella y bebe” (Galemiri, 2003: 302), en apoyo a las acciones, y otras veces, se trata de descripciones más evaluativas, contribuyentes del significado atmosférico y de la densidad semiótica del personaje: “Camina coqueto por el techo. Zapatea cual Fred Astaire en franca decadencia. Al fondo, la ciudad. Abajo, en la casa, se enciende una luz, donde hay una joven haciendo yoga y escuchando a Bob Dylan”. Los íconos culturales populares son utilizados de manera degradada en una escenificación que toma un tinte ridículo o grotesco voluntario y sobrecargado.

Por último, las enunciaciones de los personajes, dialogales o no, se organizan generalmente intervenidas por el discurso de la acotación, que adquiere una presencia casi equivalente a la de dichos personajes y coordina con ellos las apelaciones al lector (espectador). En otras obras, como en *Edipo asesor* (2001), se suma al contrapunto de voces la del Coro, que inicia las escenas de la obra y además interviene —en cursiva en la edición escrita— realizando comentarios metadramáticos que condicionan la acción, los diálogos y la lectura: “La lucha entre la filosofía y la retórica [...]. La inteligente y fría persecución de una finalidad” (Galemiri, 2003: 151). “Signos de ilustración en susurros [...]. Conquistando posiciones a largo plazo” (Galemiri, 2003: 155).

Géneros discursivos, lo cómico y el humor negro

Los textos son siempre combinaciones de estructuras genéricas diferentes, funcionalizadas para efectos del texto global que las incorpora (Bajtín, 2002). Las obras de Galemiri se construyen entrelazando formas genéricas diversas en una matriz dramática general. En ella se mezclan enunciaciones distintas y distintos patrones de significado, plasmados estructuralmente a través de varios géneros subsumidos en la organización dramática de la obra.

Benjamín Galemiri: metadrama y comicidad. Horacio Gabriel M. Simunovic Díaz

La multiplicidad de voces enunciativas determina ciertos aspectos genérico-discursivos de las comedias de Galemiri. Las entradas discursivas del acotador adoptan, en general, una forma narrativo-descriptiva, como suele suceder con esta convención dramática, pero las acotaciones intercaladas en los diálogos suponen muchas veces un tono tan dialogal como el de los personajes, como en el siguiente fragmento de la acotación de entrada a *Edipo asesor*:

Ciertas escenas serán precedidas por la apertura y cierre de cortinas imperiales, que recorrerán dos mujeres asistentes reales, espléndidas damas que además oficiarán de coro. Está de más decir que las acciones más enjundiosas de esta obra bien podrían estar regidas por la altanera lógica de un software de agobiante rendimiento. Desearía fervientemente que la banda sonora y musical de "Edipo asesor" tuviese el registro y la envergadura de la música del "nuevo cine alemán". Por el momento, ésta es toda la instrucción. Manos a la neobra (Galemiri, 2005: 150).

La voz de la acotación muestra un "compromiso" con el texto dramático como el que podría caracterizar al autor empírico en una instancia paratextual externa, como en una entrevista, por ejemplo. Sin embargo, no es éste el caso, además de que el texto se rige por la estética hiperbólica y algo absurda de los diálogos de los personajes: "La altanera lógica de un software de agobiante rendimiento. Desearía fervientemente que la banda sonora..."

Por otra parte, la segmentación del texto dramático adopta diferentes denominaciones que sugieren distintas conexiones genéricas, lo que equivale a plantear distintas propuestas de lectura o variados guiños al conocimiento lector y su repertorio de géneros discursivos conocidos; por ejemplo, ya mencionamos el "Prólogo de Abraham" de la obra *El seductor*, pero también están los capítulos de la obra *El cielo falso* (1996), que a su vez contiene el *Epílogo de Salomón*. En esta misma obra se lee, después de la numeración de los capítulos, una leyenda narrativa similar a la que usaban formas genéricas antiguas como los *exempla* medievales o, mejor aún, como en la picaresca. El lector letrado reconocerá el gesto y el lector menos enterado percibirá el tono narrativo de la configuración y tomará también distancia estética.



Fuente: Tomada del sitio web <http://www.galemiri.cl/Edipo.html>.⁴

Capítulo VII

En donde se narra el arduo interrogatorio al que es sometido Salomón por causa de sus fechorías, ocurriendo este episodio un poco después de su alejamiento de la isla.

Se consolida por medio de diversos mecanismos un sistema de referencias anacrónico que favorece la comicidad y la desautomatización mimética de las obras. No hay un verosímil realista que postule la coincidencia por imitación de los mundos de la voz dramática y del lector-espectador. Más bien, la artificiosidad de las referencias orquestadas en las obras invita al contraste crítico entre los elementos constituyentes de las identidades dramáticas y sus entornos, todos levantados con base a una mezcla bizarra de valores culturales dispersos y a la exaltación de las pulsiones humanas universales que promueven las acciones.

⁴ Representación de la obra *Edipo asesor*, estrenada en la sala San Ginés en agosto de 2001 por la Compañía La Puerta. Dirección: Luis Ureta. Vestuario: Sergio Zapata. Escenografía: Guillermo Ganga. Reparto: Judith: Roxana Naranjo, Oziel: Nono Hidalgo, Jeremías: Roberto Farías, Saúl: Roberto González, Coro: Macarena Silva, Teresa Hales, Paula Silva.

El humor es una instancia semiótica universal y sus medios son tan variados como sus contextos de aparición. En las prácticas del discurso literario dramático se asocia a ciertos géneros ya tradicionales, el más prototípico es la comedia. Si bien existe una relación evidente entre el humor y la comedia, es indudable que el elemento mediador, la risa, no habilita una explicación suficiente del fenómeno cómico, ni en términos generales ni para el caso específico de la comedia. Los géneros cómicos superan en número, con largueza, lo que conocemos como comedia y exceden el ámbito específico de la literatura y el espectáculo. La vida cotidiana de las personas muestra innumerables situaciones, no todas de la misma naturaleza interactiva, en que el humor ocupa un lugar determinado —central, periférico o anecdótico— y expresado de múltiples maneras, consideradas eventualmente como manifestaciones genérico-discursivas, más o menos definidas y reconocibles en esos espacios sociales: chistes, pitanzas, burlas, ironías, etcétera.

Los géneros cómicos literarios o destinados al espectáculo, a su vez, adoptan formas muy variadas y sus resultados estéticos, ideológicos, son —concordantemente— también diversos. Sin embargo, tal variedad no va necesariamente aparejada con un prestigio equiparable al que reciben obras de tonalidad semiótica más seria. Como indica Palmer (1994: 1), resulta paradójico que la comedia o “lo cómico” en el terreno del arte y la cultura sea objeto de discriminación estética, ya que ello implica tomar el humor “muy seriamente”.

El teatro siempre tiene algo de político y de conflictivo, incluso cuando su propósito es la pura distracción, la mantención del *statu quo* social y la ocultación de las injusticias sociales. Esta misma agenda ideológica es política por sí misma y su recepción también lo es; sea dócil, cínica o reactiva. En ese sentido, tanto el humor cotidiano como el que se somete a la práctica relevada del *arte escénico* —siempre antecedido por el *arte dramático*— son paradójicamente serios, de alguna manera, aun cuando estén destinados a hacer reír o a tomar distancia crítica por develación de lo cómico oculto en la seriedad y la rutina de los días.



La naturaleza de lo cómico o, si se quiere, los mecanismos discursivos de la comicidad, son tan variados como difíciles de determinar. El estudio de lo cómico tiene larga data y es rastreable hasta la antigüedad; sobre todo las problemáticas de lo cómico literario o, si se quiere, de lo cómico espectacular; puesto que el uso accidental y cotidiano de la comicidad sólo parece adquirir interés para estudios de discursos relativamente recientes (Attardo, 1994; 2011; Eco, 1986; Kerbrat-Orecchioni, 1981; Olbrechts-Tyteca, 1974; Palmer, 1994).

Olson (1978) considera que la explicación de lo cómico no puede realizarse partiendo de ninguna de las tres perspectivas que la tradición ha mostrado desde la antigüedad, es decir, por referencia al objeto de la risa, al sujeto que se ríe o a la relación entre sujeto y objeto, tal como ésta ha sido planteada. Respecto a quienes determinaban que lo cómico radicaba en las características del objeto (Platón, Aristóteles, Cicerón y Bergson), Olson insiste en que muchas veces “lo deforme” o “lo feo” no provocan risa sino asco, desprecio, rechazo u otros efectos distintos. Cuando los autores ubican lo cómico en la mente del que ríe (Hobbes, Kant, Hazlitt, Schopenhauer, Baudelaire y Freud), el neoaristotélico indica que la disposición psicológica aducida por estos autores para explicar la risa confirma la enorme ambigüedad asociada al fenómeno, ya que las respuestas psicológicas planteadas no parecen coincidir en el tipo de respuesta o fenómeno mental que lo describiría. Por último, también critica las teorías que han intentado explicar lo cómico por un cierto tipo de relación entre objeto y sujeto, no porque estén en sí mismas equivocadas o sean falsas, sino porque la forma en que han explicado esta relación resulta inconvincente (Olson, 1978: 13-39).

El autor plantea la necesidad de una teoría de la risa, válida para todos los objetos y todos los sujetos, es decir, una teoría universal de la risa, entendiendo que ésta última no es sino la manifestación externa de una disposición mental por recuperar, si se pretende levantar una estética de la comedia. No se trataría tanto de la risa misma como de ese estado mental, “de una condición eufórica producida por la liberación de los deseos y de las

emociones que mueven a la acción” (Olson, 1978: 41). El autor busca, entonces, dilucidar una teoría del efecto risa; sin embargo, este aspecto pragmático de la recepción del teatro o de su antecedente dramático (la obra dramática) es sólo una parte de las preocupaciones que puede despertar este tipo de discurso.

El humor negro,⁵ dentro de los estilos de comicidad, aproxima la comedia a la complejidad del drama moderno, tanto en su construcción heterogénea como en su función semiótica, pero además extrema el carácter crítico al punto de lo cómico posible. El humor negro valida como tema de comicidad lo respetable y lo serio, ridiculiza unas veces de forma explícita y otras de forma sutil los aspectos sensibles de la cultura, aquellos que cuando no son conservados como incuestionables, al menos abrigan permanente polémica e incomodidad social. La muerte es el más común de ellos, pero también lo serán el amor, la fidelidad, la alta cultura, la religión, la política, entre otros muchos temas posibles que adoptarán una valoración más o menos tabú, dependiendo de las sociedades específicas.

Galemiri hace irrisión de la mayoría de estos temas, además de la propia tradición dramática y su plasmación teatral. Por ejemplo, en las obras escogidas para ilustración de su poética dramática, confluyen temáticas como el poder, el sexo, la culpa, las relaciones humanas y las convenciones y, a nivel lingüístico, el uso abundante de lenguaje soez en contraste con expresiones cotidianas y terminología académica (lingüística, semiótica o filosófica, principalmente).

⁵ No existe, aun hoy, un acuerdo general sobre lo que es el humor negro, como tampoco lo hay sobre el humor a secas; sin embargo, la mayor parte de los usos de la expresión tienen en común una alusión al carácter agrio o ácido de la sátira social que habitualmente comporta.



Tomada del sitio web <http://www.galemiri.cl/Edipo.html>.

La comedia y lo cómico han sido objeto de reflexión desde tiempos remotos, sin embargo, hay que reconocer que no con el mismo grado de frecuencia que lo trágico o lo épico. Sin intentar ofrecer una definición de estos términos se analizan algunos niveles de organización de lo cómico en unas obras en que se seleccionan recursos relevados e inadecuados.

Intentaremos trasladar el foco de atención desde la psicología de los participantes comunicativos: autor y lector empíricos, público teatral o, en otros casos, desde la supuesta existente de un lenguaje cómico, entendido como unas propiedades inherentes al enunciado cómico, hacia una pragmática de la interacción cómica en los textos estudiados o una comunicación cómica, influenciada por las propiedades sociosemióticas de la obra, como anticipación de la puesta en escena teatral.

Para ello analizamos brevemente un fragmento correspondiente a uno de los tipos de discurso integrados en los textos dramáticos que manifiesta algunas características estilísticas promotoras del efecto estético de las obras de este autor.

Análisis ilustrativo de aspectos semánticos y de registro

Para analizar los fragmentos textuales anunciados utilizaremos dos herramientas surgidas en el campo de la lingüística y que hoy son ampliamente usadas en el análisis del discurso y, tímidamente, en los estudios literarios o performáticos. Una de ellas es el análisis semántico de la cláusula y la otra el registro o estilo (como manifestación en el contexto comunicativo).

Otros sistemas compiten con el lenguaje verbal en la orquestación de los significados en el texto/discurso teatral, pero el modo semiótico verbal es predominante en el texto/discurso dramático. En éste último el contexto corresponde a la situación de lectura que actualiza las potencialidades semióticas del texto dramático como instanciación de escritura, no sólo en su sentido de evento histórico como acto físico: evento físico de lectura, sino en el sentido de que el acto de lectura es también una experiencia semiótica cuyas características dependen también de aspectos como el conocimiento enciclopédico acumulado del lector, su experiencia genérico-discursiva (sus conocimientos de dramaticidad y teatro), su experiencia de ciertos tipos de significado y sus instanciaciones expresivas (ironía, humor negro, parodia, por ejemplo). Un estudio más acabado de las instanciaciones semióticas de dichos significados o de los mecanismos de realización lingüística, gestual, entre otros a través de un enfoque sistémico-funcional, está aún por desarrollarse. En lo siguiente se prueba un breve ejercicio exploratorio, luego de una breve explicación de una y otra herramientas: semántica causal y de registro.

En la lingüística sistémico-funcional (LSF) (Halliday, 1982; Halliday y Matthiessen, 2014; Ghio y Fernández, 2005) se entiende que la gramática es uno de los tres estratos de organización de la lengua⁶ y que está motivada por la semántica. Por lo mismo, la cláusula aparece como el escenario de representación de una experiencia o realidad, a la vez que de la interacción de los parti-

⁶ Junto al estrato fonológico-grafológico de la expresión y el semántico discursivo, nivel más abstracto de organización del contenido.

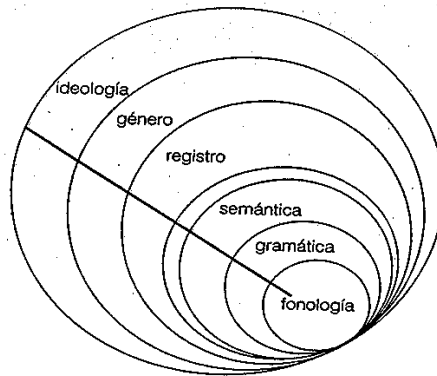


... cipantes de la comunicación o interlocutores y, por último, lo es
... de la postulación de una linealidad o distribución coherente de
... la información. Estas tres formas de entender la cláusula coinciden
... con las llamadas metafunciones del enfoque sistémico-funcional:
... *metafunción ideativa* (significados representacionales), *meta-*
... *función interpersonal* (significados activos) y *metafunción textual*
... (significados informativos). Esto quiere decir que cada vez que
... alguien dice algo en realidad construye al menos tres tipos de
... sentido al mismo tiempo.

... En la ideación se encuentra la manera en que el hablante
... o escritor representa su experiencia de la realidad interior o ex-
... terior; en la dimensión interpersonal —cómo se plantea en tér-
... minos de interacción con su interlocutor— actual en la comuni-
... cación oral y diferido en la comunicación escrita y, por último,
... la metafunción textual da cuenta de la función que cumplen el
... lenguaje y los recursos cohesivos para ofrecer comprensibilidad
... al texto desde la perspectiva escogida por el hablante-escritor.

... La segunda herramienta utilizada es el *registro*, se trata de
... un recurso teórico y analítico para verificar las condiciones situa-
... cionales de la comunicación a través de tres subdimensiones, que
... son correlativas con las ya mencionadas metafunciones en el pla-
... no semántico: *campo*, *tenor* y *modo*; y cuyas dimensiones del
... registro corresponden con las metafunciones ideativa, inter-
... personal y textual, respectivamente. Se propone entonces un
... funcionamiento sistémicamente controlado que por *metarre-*
... *dundancia* tiene manifestación en los diversos planos de orga-
... nización del lenguaje.

Lenguaje y contexto desde la perspectiva sistémico funcional



Adaptado de Ghio y Fernández (2005).

Fragmento

(Ésta es una obra neo-bíblica ambientada en los pasillos del neo-poder. “Edipo asesor” intenta batir el récord de locaciones en la historia del teatro. Pido que se respete este neo-concepto.

Ciertas escenas serán precedidas por la apertura y cierre de cortinas imperiales, que recorrerán dos mujeres asistentes reales, espléndidas damas que además oficiarán de coro.

Está de más decir que las acciones más enjundiosas de esta obra bien podrían estar regidas por la altanera lógica de un software de agobiante rendimiento.

Desearía fervientemente que la banda sonora y musical de “Edipo asesor” tuviese el registro y la envergadura de la música del “nuevo cine alemán”.

Por el momento, ésta es toda la instrucción. Manos a la neo-obra) (Galemiri, 2001: 150).

El fragmento anterior aparece, como se ve, entre paréntesis y está en la entrada del texto *Edipo asesor*. Hay en él gestos cómicos evidentes que vamos a intentar mostrar por el contraste de los dos mencionados niveles de análisis. El nivel semántico y el nivel de contexto de situación.



Semántica

Enunciativamente, el fragmento tiene características propias del nivel del hablante dramático o de un enunciador ficcional dramático de primer nivel pero, al mismo tiempo, muestra características del nivel del acotador. Se trata de una construcción enunciativamente compleja en que se superponen los planos de enunciación; sin embargo, resulta útil analizar semánticamente las cláusulas componentes del texto para comprobar el funcionamiento del diseño semiótico en el nivel microestructural. Sólo analizaremos las primeras estructuras para no extender esta exposición más allá de los límites impuestos.

En el análisis de la ideación, las cláusulas se componen de tres tipos de rol semántico: los procesos (materiales, mentales, relacionales, existenciales, verbales o de comportamiento), los participantes (entidades definibles a partir del tipo de proceso) y las circunstancias que complementan y contextualizan las escenas representadas.

La primera oración o complejo de cláusulas está compuesta por dos cláusulas. La primera es: "Ésta es una obra neo-bíblica ambientada en los pasillos del neo-poder". El proceso se realiza en el verbo conjugado *es* y corresponde a un proceso relacional en que se establece una relación atributiva entre el deíctico *Ésta*, realizativo del rol de portador y el atributo "una obra neo-bíblica ambientada en los pasillos del neo-poder". El hablante dramático, entonces, presenta la obra, la define temáticamente y muestra una postura ideológica a través de la expresión en función de atributo.⁷ En cualquier caso, el lector queda atento, pues se trata de una expresión inhabitual marcada por la reiteración inesperada y obsesiva del prefijo *neo*. Interpersonalmente se trata de una declaración y, por lo tanto, se presenta como una certeza y una entrega de información. Textualmente se organiza de forma temática y de manera no marcada, ya que ubica en posición temática al sujeto gramatical.

⁷ Es dable pensar en un análisis del sistema de valoración dentro del texto, como subsistema de su construcción interpersonal, por ejemplo, a través de los instrumentos de la Appraisal Theory (Martin, 2000; Martin y Rose, 2003; Martin y White, 2005; White, 2000, 2002, 2003 y 2004).

La segunda cláusula es: “Edipo asesor’ intenta batir el récord de locaciones en la historia del teatro”. Este enunciado produce también cierta sorpresa, ya que no es habitual que el hablante dramático explicita sus propósitos en la entrada del texto ni menos que ellos tengan un estilo comercial o promocional, como es el caso. En este ejemplo, la semántica muestra un proceso material (batir), modalizado en términos volitivos. Lo que implica adjudicarle a la obra unos deseos o propósitos. La obra aparece como actor del proceso, como entidad activa. Interpersonalmente tiene las mismas características de la anterior: declarativa y temáticamente no marcada. El tono irónico queda de manifiesto en esta autogestión o autodifusión interpretativa de la obra. La obra se vende a sí misma.

La segunda oración se estructura en dos cláusulas puestas con relación de hipotaxis: “Pido que se respete este neo-concepto”. El proceso central (pido) se abre hacia el proceso de lo pedido (que se respete este neo-concepto). Por tanto, el proceso proyectado se estructura hipotácticamente, es decir, a través de una cláusula dependiente, en este caso de función nominal.

A esta altura, la repetición del prefijo *neo* proyecta un efecto ridículo. En esta oración el primer proceso adopta un sentido performativo y actualiza una petición, el hablante pide respeto para este *neo-concepto*. Interpersonalmente, se trata de una declaración (pido) que proyecta a través de una subordinada una acción hipotética (se respete). Acción a la vez mental y de comportamiento; sin embargo, por la naturaleza pragmática del enunciado, la declaración es más bien la atenuación de una orden (respeten este neo-concepto).

El siguiente complejo de cláusulas (u oración): “Ciertas escenas serán precedidas por la apertura y cierre de cortinas imperiales, que descorrerán dos mujeres asistentes reales, espléndidas damas que además oficiarán de coro”, tiene una relativa dificultad sintáctica. El primer proceso está expresado en voz pasiva (serán precedidas) y los siguientes se estructuran como *procesos incrustados* de función adjetival y relación hipotáctica (*descorrerán* y *oficiarán*). El proceso *serán precedidas* tiene un sentido material abs-



tracto, expresado en voz pasiva, y el agente está realizado en un sintagma nominal complejo: "la apertura y cierre de cortinas imperiales, que descorrerán dos mujeres asistentes reales, espléndidas damas que además oficiarán de coro". Esta estructura presenta la nominalización de los procesos *abrir* y *cerrar* (procesos materiales nominalizados) y su objeto o meta se realiza en *cortinas imperiales*. Toda la relación proceso material/meta se ha transformado en entidad/modificador (*de cortinas imperiales*), producto del recurso de nominalización. Por último, esta meta/modificador es, a su vez, modificado por la secuencia de cláusulas de función adjetival *que descorrerán dos mujeres asistentes reales, espléndidas damas que además oficiarán de coro*. Se trata de dos cláusulas adjetivas consecutivas, la primera modificando al antecedente *cortinas imperiales*, la segunda modificando al antecedente *damas*. Los procesos de estas dos últimas cláusulas son materiales: concreto, el primero (descorrerán) y abstracto, el segundo (oficiarán).

Interpersonalmente, este complejo de cláusulas tiene un carácter declarativo y funciona como programa o anuncio de los procedimientos de la puesta en escena, aunque inesperadamente valorados, como si se tratara de material temático intradieгético, en un nuevo gesto de difuminación de los límites entre el texto dramático, puesta en escena y proceso constructivo y de planificación del proceso.

El tercer complejo de cláusulas: "Está de más decir que las acciones más enjundiosas de esta obra bien podrían estar regidas por la altanera lógica de un software de agobiante rendimiento", se abre con un marcador de opinión de carácter convencional *está de más decir*, y luego se da una cláusula en voz pasiva cuyo proceso es de tipo material abstracto (podrían estar regidas). El agente se realiza a través del sintagma nominal *la altanera lógica de un software de agobiante rendimiento*. Es evidente la ironía, sabido la tendencia, relativamente extendida, de usar software en la composición de series televisivas o de guiones seriales.

El cuarto complejo de cláusulas en el fragmento estudiado es: "Desearía fervientemente que la banda sonora y musical de 'Edipo asesor' tuviese el registro y la envergadura de la música

del 'nuevo cine alemán'. Se trata de un proceso mental afectivo (desearía) y el consiguiente *fenómeno* (u objeto mental): "que la banda sonora y musical de 'Edipo asesor' tuviese el registro y la envergadura de la música del 'nuevo cine alemán'; en la forma de una cláusula subordinada proyectada. El proceso relacional posesivo *tuviese* se vincula con la entidad poseedora o posesiva *la banda sonora y musical* y la entidad poseída *el registro y la envergadura de la música del "nuevo cine alemán"*. Este atributo, prefabricado culturalmente, tiene función desautomatizadora e irónica, además de provenir del *deseo* del acotador, lo que supone una ontología inhabitual para esta voz, tradicionalmente impersonal y desaprehensiva.

El último complejo de cláusulas del fragmento escogido es: "Por el momento, ésta es toda la instrucción. Manos a la neo-obra". El acotador expresa su rol instructivo a la manera de un participante empírico (por ejemplo, como si fuera el director de la obra teatral) y cierra con un enunciado intimativo que parece incluirlo, aunque no explícitamente. Generalmente la expresión convencional *Manos a la obra*, con la que establece intertexto, incluye a quien la pronuncia en la programación de acciones que le sigue.

Registro

Las características del registro o estilo de situación mostradas por este fragmento se asocian al *campo* metadiscursivo de la propia obra y su programa de realización. Irónicamente, el hablante dramático utiliza un discurso en tono serio y despliega una terminología que ofrece una imagen ridícula del enunciadador. Aparece como un *esnob* que intenta ser coherente a través de declaraciones y argumentos pueriles y absurdos: la repetición cliché del prefijo *neo*, sus referencias culturales a la metodología cuantitativa (software de rendimiento) o al uso de softwares como herramientas de composición dramática, al *nuevo cine alemán*; afirmaciones antojadizas, descontextualizadas y absurdas que simulan una preocupación por la posible interpretación del lector-espectador, pero que adoptan una tonalidad irónica, no



tanto de la trama de la obra o las condiciones de los personajes, sino de su propio saber enunciativo, dislocado para provocar al lector-espectador.

El *tenor* muestra una inadecuación premeditada en la forma de interrelación proyectada hacia el lector-espectador. Se le entrega una información —través de declarativas— que sirve menos a la contextualización espacio-temporal de las acciones o la anticipación de las características de los personajes que a la exposición de las características del hablante dramático, inesperadamente visible y ostensiva. Es una especie de omnisciencia exagerada que provoca desconfianza y risa.

Por último, el *modo* (*mode*) muestra una construcción que es coherente con las fases de desarrollo posterior de la obra, en un lenguaje técnico que es autoirónico y que presenta al hablante dramático como un *farsante* más en la obra.

En conclusión, si bien de manera escueta, esperamos haber realizado un pequeño avance en la posible descripción y explicación de la configuración semiótica de la obra del dramaturgo Benjamín Galemiri, a la luz de herramientas interdisciplinarias que integran elementos propios del análisis literario y dramático con recursos de la lingüística sistémico-funcional para rastrear de manera más integral los elementos estéticos y estilísticos que componen lo que llamamos el significado de dichas obras.

Conclusiones

Las obras de Galemiri espectacularizan el proceso de producción del texto y su significado textual, al realizar el relieve de su factura. El humor explora las fronteras entre las tipologías y los géneros, desprende y hace visibles las voces metatextuales para hacer del texto dramático un recurso autocrítico. La ironía y el humor negro alimentan tanto la textura como la diégesis dramática y las voces dramáticas de diferentes niveles se entrecruzan para poner en un mismo plano elementos tradicionalmente heterogéneos desde un punto de vista ontológico o semiótico.

Benjamín Galemiri: metadrama y comicidad. Horacio Gabriel M. Simunovic Díaz

Galemiri comparte con otros miembros de su generación, como Marco Antonio de la Parra y Ramón Griffero, algunas de las características de su lenguaje dramático y teatral, pero es aquél quien ha desarrollado de forma más poderosa el carácter autocrítico del lenguaje constructivo de las obras. Thomas Dublé (2007: 157) afirma que “el desmesurado desarrollo de los textos didascálicos,⁸ característico de la obra de Galemiri, constituye el recurso más notable del autor para manifestar esta sensibilidad”.

Galemiri renueva el lenguaje dramático a través de la mixtura de géneros y de recursos metadramáticos desautomatizadores. La representación teatral involucra al espectador en la obra, apela a su capacidad de respuesta ante los gestos metadramáticos, a la abigarrada trama de alusiones, que en pastiche fraguan un inesperado uso del humor, trashumante en los bordes de la enunciación dramática.

La realidad, en las obras de Galemiri, es un constructo fragmentario y enajenante, un sistema de significados empobrecido por el uso, en el que resulta incómodo y tortuoso construir la identidad, generalmente sostenida en los retazos del consumo cultural y los estereotipos de la dignidad.

⁸ Didascalias: “(Del griego *didascalía*) enseñanza. Instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes (por ejemplo, en el teatro griego). Por extensión, en su empleo moderno: acotaciones. 1) En el teatro griego, el autor mismo es a menudo director y actor, de modo que las indicaciones sobre la forma de actuar son inútiles y por ello están totalmente ausentes del manuscrito. Las didascalias contienen más bien informaciones sobre las obras, sus fechas y lugar de composición y representación, el resultado de certámenes dramáticos, etcétera. En las didascalias están tan ausentes las acotaciones concretas sobre la manera de actuar, que no se sabe claramente quién pronuncia las réplicas cuando éstas aparecen recortadas por un trazo distintivo. Más tarde, con los latinos, consisten en una breve indicación acerca de la obra, y en una lista de *dramatis personae*. 2) El término acotación parece más apto para describir, en el curso de la historia del teatro, el papel metalingüístico de este texto secundario” (Ingarden, 1971, en Pavis, 1983: 136).



Referencias bibliográficas

- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humour*. New York: Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. (2011). Humour. En: Jan Zienkowsky, Jan-Ola Östman y Jef Verschueren (editores), *Discursive pragmatics*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Bajtin, M. (2002). El problema de los géneros discursivos. En: *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bergson, H. (1971). *La risa*. Valencia: Prometeo (La rire. Essai sur la signification du comique, París. 1989).
- Eco, U. (1986). Lo cómico y la regla. En: *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Galemiri, B. (2003). *Antología esencial*. Santiago de Chile. Edebe-Editorial Don Bosco.
- Ghio, E. y Fernández, M.D. (2005). *Manual de lingüística sistémico funcional: El enfoque de M.A.K. Halliday y R. Hassan. Aplicaciones a la lengua española*. Universidad Nacional del Litoral. Santiago de Chile: Edebe-Editorial Don Bosco.
- Guerrero del Río, E. (2005). Prólogo: Un dramaturgo en busca de la Tierra Prometida. En: Benjamín Galemiri (2005), *Antología esencial*. Santiago de Chile. Edebe-Editorial Don Bosco.
- Halliday, M.A.K. (1982 [1978]). *El lenguaje como semiótica social*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Halliday, M.A.K. y Matthiessen, C. (2014). *An introduction to functional grammar*. (4th Edition). London/New York: Routledge.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1981). *Les usages comiques de l'analogie*. Folia Lingüística, 15 (1-2): 163-183.
- Lotman, I. (1978). *La estructura del texto artístico*. Madrid: Istmo.
- Martin, J.R. (2000). Beyond exchange: Appraisal systems in English. En: Susan Hunston y Geoff Thompson (Eds.), *Evaluation in text: Authorial stance and the construction of discourse* (pp. 142-175). Oxford: Oxford University Press.
- Martin, J.R. y Rose, D. (2003). *Working with discourse: Meaning beyond the clause*. London/New York. Continuum.
- Martin, J.R. y Rose, D. (2008). *Genre relations: mapping culture*. London: Equinox.
- Martin, J.R. y White, P.R.R. (2005). *The language of evaluation. Appraisal in English*. London. Palgrave/Macmillan.
- Olbrechts-Tyteca, L. (1974). *Le comique du discours*. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles.
- Olson, E. (1978). *Teoría de la comedia*. Barcelona: Ariel.
- Palmer, J. (1994). *Taking humour seriously*. London/New York. Routledge.
- Pavis, P. (1983). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- Rubio, M.; De la Fuente, R. y Gutiérrez, F. (1994). *El comentario de textos narrativos y teatrales*. Salamanca. Ediciones del Colegio de España.

Benjamín Galemiri: metadrama y comicidad. Horacio Gabriel M. Simunovic Díaz

- Simunovic Díaz, H. (2002). Galemiri: El teatro representándose a sí mismo. *Logos, Revista de Lingüística, Filosofía y Literatura*, 12: 149-169. Universidad de La Serena. Centro Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos.
- Thomas Dublé, E. (2007). La función de las didascalias en los textos dramáticos de Benjamín Galemiri. *Anales de Literatura Chilena*, 8 (8): 155-167. Diciembre.
- White, P.R. (2000). Dialogue and inter-subjectivity: Reinterpreting the semantics of modality and hedging. En: Malcolm Coulthard, Janet Cotterill y Frances Rock (Eds.), *Dialogue analysis VII: Working with dialogue* (pp. 67-80). Selected papers from the 7th International Association of Dialogue Analysis Conference. Birmingham (1999). Tübingen: Neimeyer.
- White, P.R. (2002). Appraisal: The language of evaluation and stance. En: Jef Verschueren, Jan-Ola Östman, Jan Blommaert y Chris Bulcaen (Eds.), *The hand-book of pragmatics* (pp. 1-23). Amsterdam/Philadelphia: Benjamins.
- White, P.R. (2003). Beyond modality and hedging: A dialogic view of the language of intersubjective stance. *Text*, 23 (2): 259-284.
- White, P.R. (2004). *The language of attitude, arguability and interpersonal positioning*. [En línea.] Consultado el 6 de mayo de 2010. Disponible en: <http://www.grammatics.com/appraisal/index.html>.

Recepción: Abril 2 de 2016
Aceptación: Junio 15 de 2016

Horacio Gabriel M. Simunovic Díaz

Correo electrónico: hsimunovic@ucm.cl

Chileno. Doctor en lingüística por la Universidad de Concepción, Chile. Su filiación institucional actual es en la Universidad Católica del Maule. Sus líneas de investigación son: lingüística sistémico-funcional, análisis del discurso literario, gramática castellana, socio-semótica y teoría literaria.



Obra: *Probadita* / Laura Etel Briseño.