

EN BUENA COMPAÑÍA

ESTUDIOS EN HONOR

DE

LUCIANO GARCÍA LORENZO

COORDINADO POR

Joaquín Álvarez Barrientos

Óscar Cornago Bernal

Abraham Madroñal Durán

Carmen Menéndez-Onrubia

CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS
MADRID, 2009

ACOTACIÓN Y DIDASCALIA: UN DESLINDE PARA LA DRAMATURGIA ACTUAL EN ESPAÑOL

JOSÉ-LUIS GARCÍA BARRIENTOS
Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC)

El hecho del que parte esta reflexión en honor de Luciano García Lorenzo, maestro, colega y amigo, es el uso reciente y cada vez más extendido en español, pero de momento sólo en el coto cerrado de *teatristas* y *teatrerros*, del término «didascalía», cuya belleza es indiscutible, como sinónimo del más sencillo y claro «acotación», con el que entra por tanto en competencia (yo diría desleal) y al que es probable que termine desplazando y sustituyendo, debido a la fuerza invencible que impulsa este proceso: la del falso prestigio de lo raro.

La indagación histórica de este corrimiento semántico es sin duda fundamental, y obviarla, como a pesar de todo haré, del todo imperdonable. Sirva de atenuante mi escasa competencia en esas lides. Escudado en ella, me atrevo a adelantar a título de inventario algunas impresiones, probablemente fantásticas, al respecto. Por ejemplo, la de que este uso superfluo y enseguida confuso de «didascalía» proceda directamente del francés, y la más arriesgada de que la vía de penetración haya podido ser el hispanismo canadiense, con el que tan ligado está precisamente nuestro homenajeado. Lo que parece claro es que se trata de un fenómeno muy reciente.¹

¹ En francés «la palabra aparece en el siglo XIX (antes de 1825 según el Dictionnaire Robert) en Paul-Louis Courier, en un momento en que se hace sentir la necesidad de un término adecuado. Es efectivamente entonces, con Pixérécourt en particular, cuando se afirma la necesidad de una puesta en escena pensada y elaborada» (DITL, 2005: 1). Para el español, valgan estos datos sintomáticos de la Real Academia Española: aparece por primera vez en sus diccionarios en 1983; en el CORDE se dan dos ocurrencias de un solo documento, un

I

El libro de Alfredo Hermenegildo (2001) *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo XVI* puede servir de paradigma del uso de «didascalia» que se superpone a «acotación» y la desplaza. En la «Introducción» (7-52) se encontrará un resumen de los aspectos teóricos de la cuestión, abrumadoramente franceses, con Ubersfeld (1996) como punto de partida (19), y tan discutibles que no por falta de ganas sino de espacio tengo que dejar su discusión expresa y detallada para otro momento. Confío en que mi posición quedará enseguida clara, aunque tenga que ser al modo casi de una axiomática. Hermenegildo no discute la adopción del término eufemístico, que irrumpe sin más: «Estas marcas de representación son las didascalias» (14), y este concepto no coincide para él con el de acotación, sino que lo incluye:

La noción de didascalia es más amplia que la de acotación escénica. Abarca las marcas presentes en todos los estratos textuales. Incluye las llamadas acotaciones escénicas y engloba la identificación de los personajes al frente de cada parlamento o en la nómina inicial (al principio de la obra o de cada uno de los actos), con sus nombres, naturaleza y función, la indicación de la segmentación escénica de la pieza (escenas, cuadros, actos), etc. Comprende en segundo lugar los elementos didascálicos integrados en el diálogo mismo. Dichos elementos quedan encerrados y encubiertos entre la maraña de signos que componen las intervenciones de los distintos personajes.

Hemos llamado a la primera variante, con sus diversas modalidades, didascalia explícita. E identificamos la segunda como didascalia implícita (21.)

De forma breve y tajante, para mí la explícita coincide del todo con la acotación (que acoge todas las manifestaciones señaladas) y la implícita es a todas luces inadmisibles (crea muchos más problemas de los que resuelve), por lo que no me extraña, por ejemplo, que Golopentía y Martínez (1994: 11) no las tomen en cuenta (33) ni que Gallèpe (1998) las deje de lado (37). Tampoco, aun discrepando, que, consecuente con admitir este híbrido de acotación y diálogo, Bobes Naves (1998: 813) proponga llamar a la implícita precisamente «didascalia», frente a la acotación (explícita).²

Que el diálogo, ejerciendo su función representativa, pueda compartir con la acotación un mismo referente no autoriza de ningún modo, en mi opinión, a hablar de categorías intermedias o mixtas como esas presuntas «didascalias implícitas».

verso de Leopoldo Lugones, «ni su erótica didascalia» (1909), citado por Navarro Tomás (1956), en un sentido ajeno, pues, al que es aquí pertinente; y el CREA registra ocho ocurrencias en siete documentos, el más antiguo de los cuales es de 1984.

² Así las delimita en otro lugar: «llamaremos *diálogo* al habla de los personajes, escrita en el texto y realizada verbalmente en la escena; *acotaciones*, al habla del autor, que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena, pues se sustituye por sus referencias, y *didascalias* a las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden encontrarse en el diálogo, y que pasa a la representación en forma verbal, como parte del diálogo, y en sus referencias, como las acotaciones.» (Bobes Naves, 1997: 174.)

Ello no tiene consecuencias más que en el ámbito de una economía informativa. Si un personaje entra en escena y dice: «En este jardín umbrío...», sus palabras son diálogo al cien por cien, sin el más mínimo contagio de acotación; pero que permiten, eso sí, obviar una acotación previa del tipo «Un jardín umbrío». Eso es todo. De acuerdo con ese principio de economía, se puede proponer en todo caso un cierto carácter subsidiario de la acotación respecto al diálogo.

El asunto presenta para mí unos perfiles más sencillos y claros, quizás porque los conceptos en juego se insertan en una verdadera teoría dramática, de la que derivan: la *dramatología* o teoría del *modo* teatral de representación que estoy empeñado en construir (García Barrientos, 1991, 2001, 2004). El rasgo decisivo a la hora de distinguir los dos *modos* (aristotélicos) de imitación, el narrativo y el dramático, es, a mi juicio, el carácter mediato o inmediato de las respectivas representaciones. Tanto la novela como el cine nos ponen en contacto con el mundo ficticio a través de una instancia mediadora, la voz del narrador y el ojo de la cámara; en el drama, en cambio, es el universo imaginario el que se *presenta* ante los ojos y los oídos del espectador directamente, sin mediación alguna (verdadera, no simplemente fingida o simulada) en ningún caso.

Esta *inmediatez* del drama es la que determina la estructura peculiar de la obra dramática, que radica en la superposición de dos sub-textos nítidamente diferenciados que se van alternando en la línea de la sucesión textual, los que denominó Ingarden (1931) *Haupttext* (texto principal) y *Nebentext* (texto secundario o complementario), denominaciones a las que estorba sólo el matiz jerárquico, discutible, y que en español deberíamos seguir llamando simple, exacta y descriptivamente *diálogo* y *acotación*. Los rasgos en los que puede verificarse la inmediatez enunciativa de ambos se resumen en el estilo directo *libre* (es decir, no regido por *voz* superior alguna) de los diálogos y el lenguaje necesariamente *impersonal* de las acotaciones, que excluye el uso de la primera (y segunda) persona gramatical.

Común a los dos sub-textos es, pues, el carácter *objetivo* de la enunciación. En mi opinión, acierta Ubersfeld (1977: 18) cuando afirma: «El primer rasgo distintivo de la escritura teatral es el no ser nunca subjetiva»; pero no, cuando traicionando ese «nunca», considera al autor el «sujeto de la enunciación» de las acotaciones. Sí, como dice antes (17), la clave de la distinción lingüística entre los dos componentes está en la pregunta: ¿quién habla en el texto de teatro?, la respuesta es para mí clarísima: *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie (sí, *nadie*) en las acotaciones. Pues si realmente *hablara* el autor en las acotaciones, como cree ella y quizás la mayoría, ¿por qué *no puede nunca* decir «yo»?

En cuanto a la nitidez de la distinción, pocos problemas plantean los límites del diálogo, lo que dicen efectivamente los personajes-actores (y quedaría grabado en una cinta magnetofónica) durante la representación. Decir que acotación es todo lo que no es diálogo servirá de delimitación precisa sólo si están rigurosamente establecidos antes los límites del texto que los engloba, lo que no ocurre siempre. Thomasseau (1984) propone llamar «texto» a los diálogos y «para-texto» a las acotaciones o didascalías más otras cuantas cosas, desde su punto de vista; en total (84-87): títulos,

lista de personajes, primeras indicaciones espaciales y temporales, descripción del decorado al principio de cada acto, el para-texto de las didascalias y «los entreactos o texto eludido»; elementos todos que (excepto el asombroso último quizás) forman parte de lo que entiendo por acotación. Kurt Spang (1991: 49-56) habla en la misma línea de «texto» (diálogo) y «cotexto» (todo lo demás), con el agravante de que incluye en este último el posible prólogo. Contra llamar «texto» sólo al diálogo baste esta consideración: habiendo como hay obras sin diálogo, que constan sólo de acotación, como *Acto sin palabras* de Beckett, *El pupilo quiere ser tutor* de Peter Handke o *¿Se ha vuelto Dios loco?* de Arrabal, ¿tendremos que decir que sólo tienen co-texto o para-texto, no texto, cuando aquellos conceptos sólo cobran sentido referidos a éste? No, el texto de teatro es ni más ni menos que la suma de diálogos y acotaciones, incluso cuando uno de los sumandos sea igual a cero.

Los límites textuales de la obra dramática suelen darse marcados. El título señala el inicio, y el final puede expresarse de diferentes formas: mediante acotaciones del tipo «telón», «oscuro», «fin» o como ésta que cierra *Egmont* de Goethe: «Tambores. Al dirigirse Egmont hacia el piquete y a la puerta del foro cae el telón; cesa la música y una sinfonía triunfal pone fin a la obra». También con las últimas palabras del diálogo, dirigidas al espectador, como ya éstas del Coro, escritas por Eurípides probablemente para *Alceste* y que se repiten en *Andrómaca*, *Helena*, *Bacantes* y (con mínimas variaciones) *Medea*: «Muchas son las formas de lo divino, y muchas cosas realizan los dioses contra lo previsto. Lo que se esperaba quedó sin cumplir, y a lo increíble encuentra salida la divinidad. De tal modo ha concluido este drama.». Era el cierre habitual en nuestro teatro áureo, por ejemplo el de esta obra de Lope de Vega:

MENDOZA.

Aquí se acaba, senado,
la *Pobreza no es vileza*,
mas riqueza, si os agrada,
para el autor y el poeta.

El final puede ser también sólo implícito, marcado, si se quiere, por el vacío o el blanco tras la última réplica o la última acotación, caso de *La bastarda* y de *Clavijo* de Goethe, respectivamente.

Lo que, de acuerdo con el significado del prefijo «para-» (junto a, al margen de), debe llamarse *para-texto* es precisamente lo que encontremos fuera de los límites del *texto*, que es un compuesto de diálogos y acotaciones y sólo de eso. Importa distinguir los añadidos a y sobre la obra hechos por el autor mismo, que componen el para-texto *autorial*, de los que se deben a los editores y estudiosos o para-texto *crítico*. Según su posición, cabe hablar, en los dos casos, de para-texto *preliminar* (prólogo, dedicatoria o similares que lo preceden), *pos-liminar* (epílogo o asimilados consecuentes) e *inter-liminar* (como las notas a pie de página), en la posición más delicada, que exige por eso una nítida diferenciación.

El para-texto autorial ofrece un adecuado campo de contraste con las acotaciones: el autor es verdadero sujeto de la enunciación del prólogo, el epílogo o las notas que haya querido añadir, y podrá hablar en ellas en primera persona (o no, pero según una libre elección estilística: lo decisivo es que puede hacerlo); no lo es, en cambio, de las acotaciones en la misma medida en que no lo es tampoco del diálogo: en éste fragmentado en múltiples *otros* sujetos, en aquéllas anulándose o enmudeciendo como sujeto en un discurso muy peculiar: objetivo, impersonal, sin voz alguna real ni imaginaria que lo profiera. Pues la acotación es en realidad pura escritura indecible, efectiva enunciación sin sujeto.

Sobre estos nítidos perfiles,³ ¿cómo encajar un concepto claro y distinto de didascalía? O sea, que no coincida con el de acotación, lo que lo haría innecesario, ni legitime ese híbrido que llaman didascalía o acotación implícita y representa el colmo de la confusión. Desde el punto de vista teórico, no hay casilla vacía donde encajarlo, rotundamente. Es posible distinguir con precisión el texto del para-texto en cualquier obra dramática, y dentro del texto, sus dos *únicos* componentes, diálogos y acotaciones. Es en la realidad o en la práctica (menos dócil a la lógica) de la escritura dramática, y precisamente de la más actual, donde he creído advertir un pliegue, un intersticio o un punto de fuga para dar cuenta de los cuales podría ser útil recurrir a la bella palabra «didascalía».

Empecemos por sacar a relucir su significado de uso general. Pues ambos términos en cuestión lo tienen, y bien diferenciado. El DRAE, en su vigésima segunda edición, da tres acepciones de «acotación»: (1) «acotamiento»; (2) «Señal o apuntamiento que se pone en la margen de algún escrito o impreso» y (3) «Cada una de las notas que se ponen en la obra teatral, advirtiendo y explicando todo lo relativo a la acción o movimiento de los personajes y al servicio de la escena». Las dos primeras tienen un alcance más general. La (2) apunta a lo para-textual («en la margen de») que antes rechacé para el concepto teatral. La acepción (3) define en cambio con bastante tino y precisión ese sentido específico del término, que no difiere mucho, me parece, de la definición que yo mismo he propuesto de acotación como la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales de la representación, virtual o actualizada, de un drama (García Barrientos, 2001: 45). Nótese ahora el carácter textual de la acotación («que se ponen *en* la obra teatral».)

En cuanto a «didascalía» (del griego διδασκαλία, enseñanza), la misma última edición del DRAE da estas cuatro acepciones: (1) «Enseñanza, instrucción»: (2) «En la antigua Grecia, instrucción que daba el poeta a un coro y a los actores»; (3) «En la antigua Grecia, conjunto de catálogos de piezas teatrales representadas, con indicaciones de fecha, premio, etc.»; y (4) «En la literatura latina, conjunto de notas que a veces, al comienzo de una comedia, daban noticias sobre su representación». La primera, ciertamente general, implica a mi entender ya algo para-textual, exterior a la obra (que instruye o enseña *sobre* ella) y también de carácter *personal*, que alguien da a alguien, lo que queda precisado en (2): el poeta a los intérpretes. El

³ Para más precisiones véase García Barrientos, 2001: 42-51.

significado (3) no parece rescatable hoy, a no ser reducido a la extensión de (4), plenamente vigente y buen ejemplo ya de ese intersticio conceptual al que me referí antes y que constituye, en definitiva, el objeto de mi reflexión.

Tales notas se siguen encontrando en las ediciones más recientes de obras dramáticas, sobre todo las referidas a su estreno (y eventualmente a otras representaciones) con indicación de fecha, teatro, premios si es el caso y sobre todo de algo fundamental, el «reparto», que al emparejar cada persona ficticia (papel) con la persona real (actor) que la representa da cuenta de la genuina doble o desdoblada naturaleza del personaje dramático. No obstante o por eso mismo, el reparto (y toda noticia sobre representaciones *particulares*) no puede considerarse parte del texto, interior a él, y por tanto acotación; carácter que por el contrario hay que atribuir sin discusión a la mera relación de las *dramatis personae*. El reparto y lo demás son, pues, para-textos, pero en una posición comprometida, generalmente dentro de los límites del texto y (no sólo por eso) con un estatuto demasiado cercano al de la acotación. He aquí una primera manifestación de lo que podría valer la pena denominar didascalía como concepto útil, claro y distinto del de acotación.

Desafortunadamente a mi entender, la distinción conceptual entre los dos términos, nítida todavía en la vigente edición del *Diccionario*, está a punto de sucumbir a la confusión también en el uso general, pues en el avance de la 23.^a edición el artículo enmendado, que mantiene intactas las acepciones impares (1) y (3), modifica las pares así: (2) «En el teatro clásico, acotaciones al texto»; (4) «Indicación añadida al texto de una obra teatral que señala las particularidades de la puesta en escena». La (2) consagra expresamente la sinonimia de didascalía y acotación, aunque la restringe al teatro clásico, concepto, por cierto, que habría que precisar. La (4) parece hacer lo mismo de forma implícita, mediante una definición analítica que coincide en apariencia con la de acotación (3). Vistas de muy cerca, los matices diferenciales resultan decisivos para nuestro propósito, hasta el punto de que, resaltándolos, igual que me servía la (3) de acotación, la futura (4) de didascalía prefigura bien el concepto que propondré enseguida. Me refiero al carácter para-textual de la didascalía («indicación *añadida* al texto») y a su referencia (exclusiva) a la puesta en escena, frente a la acotación, escrupulosamente textual, y de referencia, si entiendo bien, más amplia («todo lo relativo a la acción o movimiento de los personajes y al servicio de la escena».)

Este concepto de didascalía se diferencia, pues, del de acotación como el para-texto del texto. Pero su referencia a la puesta en escena no parece razón suficiente para justificar su acuñación como nueva categoría, en cierto sentido intermedia entre acotación y para-texto. Se requieren, a mi entender, otras condiciones restrictivas. Los ejemplos que enseguida examinaremos, característicos de la escritura dramática contemporánea, sugieren estas tres que propongo con carácter provisional: 1) que el sujeto de la enunciación sea el autor, 2) que se encuentre dentro de los límites del texto, y 3) que disimule su carácter para-textual, en vez de declararlo con marcas como la nota a pie de página, por ejemplo, o dicho de otra forma, que se haga pasar por parte del texto, que tienda a confundirse con la acotación, que se

sitúe realmente en la frontera misma entre texto y para-texto. Cabe así formular ya una definición cuya utilidad pueda ponerse a prueba en el análisis del texto de las obras dramáticas y en particular de las más actuales: *didascalia* como *disimulado para-texto autorial e inter-liminar referido a la puesta en escena*.

II

Como paradigma del fenómeno al que me refiero podemos considerar el que ofrece *Camino de Wolokolamsk I: Apertura rusa* (Según motivo de Alexander Bek), de un dramaturgo tan influyente en el teatro actual como Heiner Müller (1985). Se trata en realidad de un texto narrativo en verso, que podría considerarse (aunque no se presenta expresamente como tal) un monólogo de su narrador-personaje, el Comandante. No hay acotación ninguna, naturalmente. Pero al terminar el texto narrativo (o impropriamente el monólogo) leemos este añadido textual que cabe considerar didascalia en la acepción apenas definida:

SOBRE LA ESCENIFICACIÓN

El papel del comandante deberían representarlo, si es posible, dos actores: uno (C1) que tiene o puede aparentar aproximadamente la edad del narrador, y otro actor o actriz joven (C2). C1 viste de civil, C2 uniforme. Los actores tendrían que poder alternarse. La distribución del texto entre C1 y C2 es trabajo para los ensayos. Separación de imagen y sonido: las armas han de verse, los disparos tienen que oírse, el lugar del espectador se halla entre el arma y el blanco. El ideal del indulto del desertor precisa un alto grado de realismo en la ejecución, para que pueda pensarse una guerra en la cual el indulto sea la solución realista. Bajo la sombra de la guerra atómica, que es la alternativa al comunismo, parece utópica. Formalmente el texto se basa en el drama breve de Pushkin, la variante rusa de la *tragédie classique* (22.)

El carácter opcional de lo que se propone descarta que se trate de una auténtica acotación y evidencia, contra la impersonalidad de ésta, un sujeto de la enunciación que no es otro que el autor. En cuanto a la referencia, bastaría el reconocimiento expreso del título de la nota o menciones como «es trabajo para los ensayos», aunque es cierto que la última frase parece salirse de lo concerniente a la puesta en escena. Claro que, si bien se mira (y con amplitud, a vista de ojo, no de microscopio), será difícil encontrar información sobre una obra que resulte del todo impertinente para su escenificación. De modo que el criterio de la referencia me parece el menos preciso de los que definen la didascalia. Podría objetarse también la posición, no inter-, sino pos-liminar. Creo que sin razón. Lo decisivo es si consideramos este texto dentro de los límites de la obra o fuera, como un añadido. Creo que basta la ambigüedad, tan característica de ella, para considerarlo didascalia. Pero es de la reciente dramaturgia en lengua española de la que quiero entresacar algunos ejemplos.

Marca inequívoca de la didascalía frente a la acotación es el uso de la primera persona gramatical; pero incluso ella se debe sopesar en la balanza del sentido común. En la primera acotación, secuencia «Uno», de *Casino*, del dramaturgo argentino Javier Daulte (1998: 121), leemos: «Un bar. / Detrás de la barra un joven, casi un adolescente, *al que llamaré El Niño*: va de pantalón de combate y torso desnudo; es muy delgado, pecho hundido, más bien feo, medio pelado» (subrayado mío). Pero el uso de primera persona no se repite más. Las acotaciones que siguen se atienen a la estricta impersonalidad que las caracteriza. Se trata de un *lapsus*, de un momentáneo desaparecer del dramaturgo (bien genuino por cierto en el caso de Daulte) e irrumpir del escritor, de la marca del autor que lo delata allí donde por definición debe brillar por su ausencia; en definitiva de un *flash* didascálico, para-textual, en el texto de la acotación; y que se neutralizará, no tendrá consecuencia alguna, en la representación.

Algo parecido ocurre en *Sputnik* del cubano Ulises Rodríguez Febles (2006), en la que leemos este texto tras el título, en letra redonda, diferenciada de la cursiva de las acotaciones, y sobre todo precediendo a la dedicatoria (cuyo carácter para-textual no admite dudas), pero cuyo contenido es casi en su totalidad el propio de las acotaciones que describen el espacio:

Sugiero un escenario con escaleras de caracol, como espirales que se cierran o se abren al cielo o a otros espacios, y por donde suben o bajan personajes hacia sus casas o hacia las plazas, las calles...

Habitaciones de las casas en diferentes alturas, con distintos tamaños...

La Minsk debe ser auténtica. El sonido de su motor puede formar parte de la banda sonora.

Aclaro que en la escena en casa de Katia y Serguei, las acotaciones deben ser dichas por los actores aun cuando sean acciones, emociones o pensamientos de los personajes (204.)

Aquí la primera persona es lo de menos, creo. El «aclaro que» me parece ocioso, de forma que su supresión no cambiaría nada; la de «sugiero» en cambio acabaría con el matiz de opcionalidad, que parece afectar sólo al primer párrafo (y a la banda sonora); después, al contrario, se acentúa la obligatoriedad con el «debe(n) ser». Eliminando la primera persona, ¿no se trataría de una acotación desubicada por preceder a la dedicatoria de la obra?

El despliegue de soluciones alternativas delata a la didascalía, claro está que con distintos grados y matices. En la primera acotación de *Criminal* de Javier Daulte (1995) se describe así el espacio de toda la obra: «La acción se desarrolla en tres ámbitos: dos consultorios de psicoanálisis y la casa de Carlos y Diana. Estos ámbitos pueden estar delimitados entre sí, o puede optarse por la superposición de espacios.» (45). ¿Acotación o más bien didascalía? Esto último, habría que dictaminar, pues la acotación es *constituyente* del universo dramático y como tal no puede permitirse la duda entre diferentes posibilidades, que a la vez delata a un sujeto... Ahora bien, el carácter opcional afecta sólo a la frase en cuestión. Suprimiéndola, y

nótese que no es en absoluto necesaria, la acotación no puede ser más genuína. Ello parece indicar que se trata de una «manera», de un tic o de una transgresión característica de un tipo de escritura muy actual. Aunque a veces tiene consecuencias mucho más decisivas, como en la pieza de Rodríguez Febles (2004a) *Carnicería*, subtitulada «*Obra con dos versiones y un guión para performance*». Tras la lista de «Personajes» y la acotación indiscutible «*Época: Actual*», leemos este párrafo:

La obra tiene dos versiones de una misma historia. El objetivo es plantear dos enfoques de una misma problemática a partir de dos comportamientos diferentes del personaje protagonista. El director puede escoger para la representación la que más desee, obviando la otra, o seleccionar los dos enfoques en una misma función. También pueden presentarse de forma independiente. Otra opción es que en una misma función el espectador escoja por sí solo la propuesta que más desee. Esto ofrece dos alternativas para el espectador. La primera escena (*1 o la tentación de la carne*) es la misma para las dos versiones. Sugiero libertad para jugar con la estructura. También puede escoger el final que desee para la segunda versión. El autor prefiere el segundo. El epílogo puede ser prólogo: es un guión para una *performance* (87.)

Probablemente tras este procedimiento recurrente se trasluce siempre (también en Müller) la intención de reconocer la máxima autonomía a la puesta en escena.

Y hay, por descontado, otras formas (pues la anterior lo es) de irrupción de una primera persona *no gramatical*: cualquier marca de subjetividad y hasta de «estilo» literario, por ejemplo. Consideremos el caso de *El gordo y el flaco*, de Juan Mayorga (2000). Tras el título y la didascalia con los datos del estreno, leemos en forma de acotación inicial, en letra cursiva y entre paréntesis:

(Esta pieza puede ser interpretada por un gordo y un flaco o por dos hombres de peso semejante. Podría ser que el llamado «Flaco» fuese más gordo que el llamado «Gordo».)

(En una habitación de hotel. La cama es de matrimonio.)

El Gordo y el Flaco apenas se parecen a Hardy y Laurel. Bueno, esa ropa en blanco y negro podría ser de Laurel y Hardy. Y, de vez en cuando, en un gesto, en un acento, estos tipos pueden recordar a Laurel y Hardy. Si es que todavía alguien guarda memoria de ellos.) (63.)

Las acotaciones que siguen apenas presentan de tanto en tanto alguna traza de esa rareza por impropio subjetivismo; por ejemplo (subrayados míos):

(El Flaco, más expectante, observa al Gordo. Éste saca del minibar un montón de chokolatinas y un cronómetro —¿un reloj de arena?—. El Gordo se echa en la cama. Es su espacio natural; allí está como pez en el agua.) (79.)

O bien: «De pronto, *no se sabe cómo*, hay una navaja en la mano del Gordo» (105). Lo mismo puede decirse, agravado quizás por lo enigmático de la expresión,

de este texto que aparece tras el título y a continuación de la lista de «Personajes», también con la marca tipográfica (cursiva) de las acotaciones, en *El concierto* de Ulises Rodríguez Febles (2004b):

Lugar: Cuba, a veces puede parecer que es otra parte del mundo, y de algún modo lo es... Definitivamente lo es...

Época: Siglo XXI (31.)

La obra *De bestias, criaturas y perras* del mexicano Luis Enrique Gutiérrez Ortiz Monasterio (2004), conocido como LEGOM, es toda ella un diálogo en tres bloques y entre dos voces, presentado tipográficamente al modo de los narrativos en estilo directo, es decir, introduciendo cada réplica tras un guión largo, seguramente como un gesto de negación o desintegración de los personajes, imposible en último término, pues en la puesta en escena las réplicas correspondientes a cada uno de los dos guiones fueron (y tendrán que ser) asumidas por dos actores, necesariamente desdoblados en sus personajes. La omisión del nombre de cada uno de ellos ante sus réplicas hace aún más radical la ausencia de acotaciones en el texto, puro diálogo (si excluimos los guiones y las tres cifras en romanos, I, II y III, que lo estructuran en tres bloques). Antes sólo encontramos, en página impar, el título completo, «*De bestias, criaturas y perras / Si el amor fuera un ala / Pieza para cuatro manos*» (9) y en la siguiente par (10):

PERSONAJES:

—
—

NOTA:

A quién no le gustaría escribir una obra de amor con una bestia, una criatura y una perra. *De bestias...* la escribí por todos los que no. A todos los que quieran ahorrarse la obra de entrada les digo que la perra se sale con la suya. También la criatura, siempre sucede así. Los personajes no son, ni hacen, solo un poco.

LEGOM

Dejemos lo de los personajes, que ya he dicho que leo como un gesto, desde luego provocativo. La nota me parece un ejemplo de didascalia en el sentido que propongo. Es sin duda un para-texto autorial, tan inequívoco que lleva incluso la firma, y aunque lógicamente preliminar, o sea, un pequeño prólogo del autor, *metido* dentro del cuerpo del texto, tras las marcas convencionales de inicio: el título y la evasiva presentación de los personajes. Es sólo su posición, y levísimamente su contenido, lo que dota a la nota de la ambigüedad característica de la didascalia: entre el para-texto autorial y el texto acotacional.

La cuestión de la posición en este caso parece intencionada. Pero puede pensarse también que es una pura cuestión editorial. Así lo parece, por ejemplo, en el caso

de *Faros de Color* de Daulte (1999), que se edita con otras piezas suyas en un volumen antológico de su *Teatro*. Tras el título (a lo que quizás obliga esta modalidad antológica, a diferencia de la edición exenta) y una didascalia que informa de las puestas en escena, elenco y equipo de dirección, viene (164) la lista de «Personajes» (ya acotación, a mi juicio) y a continuación se inserta un texto que reproduce «parte de la nota que aparecía en el programa de mano del espectáculo» (165), según reza una «Nota del Autor» a pie de página. Pero el texto aparece firmado, además de por él, por Gabriela Izovich, directora con él del proyecto y actriz en el reparto. Se podría pensar que basta ponerlo delante de los «Personajes» o incluso delante del título de la pieza para que recobre su carácter prologal, exterior al texto, de nítido para-texto autorial (sin que la doble firma sea un problema). Pero, si lo leemos (165-166), veremos dibujarse también una cierta ambigüedad que procede del contenido. Marco en cursiva lo que tiene o podría tener carácter textual, de acotación, sin ninguna transformación lingüística (otras partes cobrarían ese carácter simplemente reescribiéndolas):

El artificio de prescindir de todo artificio

Faros de Color es, antes que una textualidad escenificada, el resultado de un proceso que nació de la necesidad de realizar una experiencia donde lo actoral ocupase un lugar de privilegio, no con afán virtuosista ni exhibicionista, sino en la búsqueda de una teatralidad.

Como directores del proyecto decidimos en primer término reducir la cantidad de personajes al punto de llegar a la ecuación: mínima cantidad de actores para un máximo aprovechamiento teatral. Esto condujo a la primer decisión del procedimiento escénico. Tres actores para cuatro personajes. La contradicción numérica se resolvió suponiendo que dos de los personajes (en este caso los masculinos) son físicamente idénticos.

En cuanto al tratamiento escénico, *Faros de Color* se supone despojada. Pero no al modo de una economía escénica en cuanto a recursos escenográficos, de utilería, técnicos y lumínicos, sino que se ha radicalizado el despojamiento al punto de dejar totalmente al descubierto el espacio escénico. Literalmente *no hay nada en el escenario más que sus propias paredes. No hay muebles, no hay copas, no hay comida, (aunque los personajes se ofrecen asiento, beben hasta el hartazgo, comen opíparamente.) No hay tampoco, en su reemplazo, mímica alguna.*

Los tres actores, de pie, transitan una historia donde nada es seguro, despojados de todo artificio posible, instando al espectador a construir un universo (incompleto) en su imaginación. La puesta en escena no termina siendo otra cosa que el ejercicio mental de alguien sentado frente a tres actores.

El texto se fue modificando incansablemente a lo largo de los ensayos, no por sugerencia de improvisación alguna, sino por las propias necesidades del establecimiento de este código escénico. Es así como en *Faros* se unen en un punto difícilmente identificable dramaturgia, actuación y dirección, más aún, se confunden en la medida en que empiezan a ser una misma cosa.

El resultado es, sospechamos, un artificio teatral que se percibe a través de la ausencia de artificios, lo cual, unido a lineamientos argumentales y narrativos, producen un sentido.

Sentido que necesariamente nunca fue apriorístico.

JAVIER DAULTE / GABRIELA IZCOVICH

Parecido es el caso de la didascalía que advierto en *Huevos* de Rodríguez Febles (2005), con la particularidad de que empieza afirmando que es un texto «sin didascalías evidentes», refiriéndose, claro, a las acotaciones. En posición más inequívoca, tras el título (pero se trata también de la edición antológica en un volumen de varias de sus obras, lo que obliga a que todo lo referente a cada una vaya tras el título) y antes de la dedicatoria y de la lista de «Personajes», se inserta este texto que me parece ejemplo acabado de didascalía en el sentido definido:

ACLARACIONES AL DIRECTOR
(AL LECTOR)

Éste es un texto sin didascalías evidentes, pero donde éstas se sugieren. Las pausas están marcadas por espacios en blanco. Una pausa (espacio en blanco) demasiado extensa puede ser una acotación que el director debe resolver creativamente o una importante zona de silencio dentro de la obra.

El tamaño de las letras indica en ocasiones la intensidad en que son dichas esas palabras o frases por los personajes. La obra ocurre en diversos planos espaciales y en dos épocas muy precisas (al menos la de 1980); la otra puede estar ubicada aproximadamente en 1993...

La estructura puede ser organizada de otra manera (si lo decide para el discurso escénico el director). El uso de títulos de filmes y de obras de la literatura universal para algunos de los cuadros de la obra no es ninguna coincidencia.

El perro (Memoria) no debe verse en escena... Ni tan siquiera ladrar, aunque lo hace. Y acaricia y muerde. Memoria está ahí, se puede tocar, acariciar, como buen perro que siempre nos acompaña... Y que a veces queremos espantar... (142.)

Hay que decir que en el libro antológico de Rodríguez Febles (2007) la referencia a las representaciones de cada obra (didascalía propiamente dicha según el DRAE) se hace como nota a pie de página, la misma en que aparece el título, que remite a ella. Esta ubicación pone de relieve el carácter para-textual de la didascalía con más claridad de lo que es habitual (presentarla como uno de los apartados del texto que sigue al título), hasta el punto de poner en entredicho la ambigüedad o el disimulo que nuestra definición provisional exige.

Consideremos, por último, el caso de *El cielo en la piel*, pieza del dramaturgo mexicano Edgar Chías (2004), que carece de las convenciones propias de un texto dramático. Ni siquiera hay lista de personajes, ni personajes propiamente dichos. No hay acotaciones. Todo es diálogo, en realidad monólogo, o sea, discurso no repartido entre las posibles distintas voces (a determinar). Propiamente presenta el

aspecto de un texto narrativo muy marcado por los usos personales, con algunos fragmentos de diálogo en estilo directo, tal como aparece en novelas o cuentos, introducidos por guiones largos, pero siempre subordinados a una presunta voz parecida a la narrativa. El texto se reparte en doce capítulos, cada uno con su título, un prólogo y un epílogo. Al final de éste no hay marca alguna más que el puro blanco tras las últimas palabras del texto: «Ahí te ves... Ahí te viste... Ahí te ves...» (64). En la página siguiente aparecen los datos del estreno, didascalia en el sentido común del Diccionario, o para-texto puesto en evidencia por su posición pos-liminar. Sigue un texto del autor sobre la obra titulado «Palabras para lo mismo (Ingenuidades y lo inútil)» (67-68); muy interesante porque se refiere a la forma ciertamente heterodoxa en que está escrito el texto⁴ (sólo, claro está, si hemos de considerarlo un texto dramático, ¿y por qué estaríamos obligados a hacerlo?), pero de nítido carácter para-textual, no sólo por la posición sino también y sobre todo porque su objeto es el texto, del que habla inequívocamente desde fuera. Sin estos dos para-textos pos-liminales nada nos fuerza a relacionar este texto con el teatro. Nada excepto esta didascalia en el sentido que definiendo aquí, que leemos tras el título de la obra y dos citas textuales, de Rosario Castellanos y Eduardo Lizalde respectivamente, y antes del «Prólogo» con el que comienza ya el discurso narrativo/dramático:

INSTRUCCIÓN

La regla es muy simple: se trata de un relato a varias voces no necesariamente indicadas por el autor a favor del juego imaginativo que requiere una puesta en escena inteligente, es decir, un eficiente ejercicio de lectura: un atreverse a mostrar y conocer (10.)

Lo que importa, en definitiva, es identificar y estudiar adecuadamente, mediante más ejemplos y mejores análisis, el fenómeno que he venido señalando y que parece muy característico de la escritura dramática más reciente, llámese como se bautice. Quiero decir que el concepto de didascalia que pongo sobre la mesa de discutir está al servicio de dicho fenómeno, y no al revés. No me hago la más mínima ilusión de que el deslinde terminológico (y quizás teórico) que propongo llegué a prosperar. Tengo más que constatado con qué pasmosa facilidad se propaga el error, viento en popa a toda vela, y con qué penosa dificultad intenta abrirse paso a trancas y barrancas el acierto, contra viento y marea. Así que mi propuesta renuncia de buen grado a tener éxito y se conforma con tener razón.

⁴ Entresaco algunas afirmaciones, tan interesantes cuanto (y quizás porque) discutibles: «la composición ortodoxa de modalidad dialogal no siempre resulta eficaz, ni es la única, ni hace falta que lo sea. Somos testigos, lo hemos sido siempre, de que textos no dramáticos llegan a la escena [...] No se extrañe el lector de que se encuentra ante un relato para la escena. Está escrito para ser dicho, es su intención el habla.» (67) «Como sea, es verdad que, quizás la única verdad clara y asequible, el teatro necesita de la literatura, no sabemos si decididamente del diálogo. El diálogo en todo caso se establece con el espectador. El teatro necesita de la literatura. La literatura es más que esta práctica replicada. Es algo más. Debe ser, eso cree el autor, una ciencia de la vida. Buena lectura.» (68.)

BIBLIOGRAFÍA CITADA⁵

- María del Carmen BOBES NAVES (1997). *Semiología de la obra dramática* [1987], Madrid, Arco/Libros, 2.^a ed. corregida y ampliada.
- (1998). «El discurso de la obra dramática: diálogo, acotaciones y didascalias», en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, pp. 812-820.
- Edgar CHÍAS (2004). *El cielo en la piel*, México, Anónimo Drama Ediciones.
- Javier DAULTE (1995). *Criminal*, en 2004, pp. 43-70.
- (1998). *Casino*, en 2004, pp. 119-162.
- (1999). *Faros de Color*, en 2004, pp. 163-184.
- (2004). *Teatro*, tomo 1, Estudio preliminar Osvaldo Pellettieri, Buenos Aires, Corregidor.
- DITL (2005). «Didascalie / Stage directions», en *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, s.v. [en línea], <http://www.ditl.info/arttest/art820.php>, 10/01/05, pp. 1-13.
- Thierry GALLÈPE (1998). *Didascalies: Les mots de la mise en scène*, París-Montreal, L'Harmattan.
- José Luis GARCÍA BARRIENTOS (1991). *Drama y tiempo: Dramatología I*, Madrid, CSIC.
- (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2007³.
- (2004). *Teatro y ficción: Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos-RESAD.
- Sanda GOLOPENTIA y Monique MARTÍNEZ THOMAS (1994). *Voir les didascalies*, Toulouse, CRIC-Ophyrs.
- Luis Enrique GUTIÉRREZ ORTIZ MONASTERIO (2004). *De bestias, criaturas y perras*, México, Anónimo Drama Ediciones.
- Alfredo HERMENEGILDO (2001). *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida.
- Roman INGARDEN (1931). *Das literarische Kunstwerk*, Tubinga, Max Niemeyer, 1960.
- Juan MAYORGA (2000). [Palabra de perro (a partir de «El coloquio de los perros», de Cervantes) y] *El gordo y el flaco*, s.l., Teatro del astillero, 2004, pp. 59-111.
- Heiner MÜLLER (1985). «Camino de Wolokolamsk I: Apertura rusa (Según motivo de Alexander Bek)», en *Camino de Wolokolamsk* [1985] y *La misión* [1979], trad. Jorge Reichmann, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1989, pp. 13-22.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: Bancos de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español*. <<http://www.rae.es>>, 02/10/08.
- Bancos de datos (CREA) [en línea]. *Corpus de referencia del español actual*. <<http://www.rae.es>>, 02/10/08.
- *Diccionario de la lengua Española*, 22^a edición, 2001 [en línea]. <<http://www.rae.es>>, 02/10/08.
- Ulises RODRÍGUEZ FEBLES (2004a). *Carnicería*, en 2007, pp. 83-139.
- (2004b). *El concierto*, en 2007, pp. 29-84.
- (2005). *Huevos*, en 2007, pp. 141-199.
- (2006). *Sputnik*, en 2007, pp. 201-264.
- (2007). *El concierto y otras obras*, prólogo de Amado del Pino, La Habana, Letras Cubanas.
- Kurt SPANG (1991). *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA.

⁵ En las obras dramáticas el año de referencia es el de su estreno.

- Jean-Marie TOMASSEAU (1984). «Para un análisis del para-texto teatral (Algunos elementos del para-texto hugolino)», trad. Jesús G. Maestro, en *Teoría del teatro*, comp. M. C. Bobes Naves, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 83-118.
- Anne UBERSFELD (1977). *Semiótica teatral [Lire le théâtre]*, trad. y adaptación F. Torres Monreal, Cátedra / Universidad de Murcia, 1989.
- (1996). *Lire le théâtre I*, París: Belin.

Reservados todos los derechos por la legislación en materia de Propiedad Intelectual. Ni la totalidad ni parte de este libro, incluido el diseño de la cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse en manera alguna por medio ya sea electrónico, químico, óptico, informático, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Las noticias, los asertos y las opiniones contenidos en esta obra son de la exclusiva responsabilidad del autor o autores. La editorial, por su parte, sólo se hace responsable del interés científico de sus publicaciones.

Catálogo general de publicaciones oficiales:

<http://www.060.es>



© CSIC

© Los autores

Fotografía de sobrecubierta: Mercedes Barba. *El corral de Almagro* (c. 1989).

Museo Nacional del Teatro (Almagro).

NIPO: 472-09-183-0

ISBN: 978-84-00-08923-8

Depósito Legal: M. 51.099-2009

Ajuste y maquetación: Ángel de la Llera (CSIC)

Impreso en Taravilla Impresores.

Impreso en España. *Printed in Spain*

En esta edición se ha utilizado papel ecológico sometido a un proceso de blanqueado ECF, cuya fibra procede de bosques gestionados de forma sostenible.