



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA FACULTAD DE HUMANIDADES
Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN SECRETARÍA DE POSGRADO

*Las didascalias como huella e interrupción entre el texto
dramático y la puesta en escena*

Laura Conde

Tesis presentada para la obtención del grado de
Doctora en Letras

Director: Miguel Ángel Dalmaroni

Co-director: Rubén Szuchmacher

Fecha de entrega: 1 de febrero de 2022

ÍNDICE

Introducción

Con vistas a su propia desaparición

1.	Sustracción y señal	4
2.	El trayecto de una des/aparición	10
3.	Lo que ha quedado sin decirse y se resiste a lo decible	17
4.	Lo que vemos/lo que nos mira	20

Capítulo I

Las didascalias: escenas para un relato de su trayecto en la historia del teatro

1.	Presencia/ausencia de las didascalias en el teatro occidental	26
1.1.	Teatro griego: la huella	33
1.2.	Edad Media y teatro castellano primitivo: entre la lectura performática y la representación	41
1.3.	Siglo de Oro español: lo didascálico del espíritu barroco	57
1.4.	Teatro isabelino: ¿Qué hacer con Shakespeare?	73
1.5.	Clasicismo francés. Teatro a la italiana y la transición a las dramaturgias del siglo XVIII: lo didascálico al margen de todo código	82
1.6.	Los neoclásicos españoles del siglo XVIII: hacia el realismo y la puesta en escena	99
1.7.	Transformaciones del siglo XIX y XX: proliferación de las didascalias	107
1.8.	Modulaciones didascálicas en el teatro del siglo XX y XXI	110
2.	La era filológica: didascalias como comentario	122
2.1.	La “a” de la <i>differánce</i>	126
2.2.	La escritura o el silencio de la fiesta.	131

Capítulo II

Escenas de la resistencia a la teoría en los estudios acerca de las didascalias

1.	Líneas teóricas sobre el tema	139
1.1.	Límites de la lectura semiológica del teatro y otras perspectivas posibles: el análisis de los espectáculos	162
2.	La resistencia a la teoría y la resistencia del teatro a la lectura	171
2.1.	Por una poética didascálica	184
2.2.	Iteración y suplemento	189
2.3.	Resistencia a la <i>differánce</i> entre expresiones y materialidades artísticas	194

Capítulo III

Hacia una teoría de las didascalias

1.	¿Quién habla en las didascalias?	203
----	----------------------------------	-----

1.1 Desmontar el nombre: desubjetivación en el texto dramático	210
1.2 Interrupción: notas sobre la inconveniencia del teatro	219
1.3. Figuraciones de lo didascálico: la huella y su deriva	223
2. ¿Para quién se escriben las didascalias? Estados de la lectura	232
3. Modulaciones didascálicas en el teatro de Samuel Beckett	242
3.1. Todo lo que queda es la música (silencio, balbuceo, movimiento)	245
3.2. Interrupción: autorreferencialidad de lo teatral	254
3.3. Discontinuidad del lenguaje, del sujeto, del mundo	258
3.4. El “sin” de las palabras	269
4. Modulaciones didascálicas en el teatro de Manuel Puig	279
4.1. Intermitencias de un amor del bueno: traducciones y transposiciones	282
4.2. “Una cortina irreal pero no traslúcida cae”	286
5. Modulaciones didascálicas en el teatro de Mauricio Kartun	292
5.1. Ventriloquia: Obras por encargo sobre materiales ajenos y dirigidas por otros	296
5.2. La máquina mitológica: obras escritas y dirigidas por Kartun	309
5.2.1. <i>Salomé de chacra</i>	313
5.2.2. <i>Terrenal</i>	317
6. Modulaciones didascálicas en el teatro de Rafael Spregelburd	321
6.1 Noli me legere: <i>La estupidez</i>	324
6.2 El Spam del lenguaje y la subjetividad	329
Conclusiones	
Injertos	
	349
Bibliografía	
	360
Agradecimientos	
	383

Introducción

Con vistas a su propia desaparición

1. Sustracción y señal

Siempre se han escrito los prefacios, al parecer, pero también los prólogos, introducciones, preliminares, preámbulos y prolegómenos, con vistas a su propia desaparición. Llegado al límite del pre- (que presenta y precede o más bien adelanta la producción presentativa y, para poner ante la vista lo que aún no es visible, debe hablar, predecir y predicar), el trayecto debe a su término anularse. Pero esta sustracción deja una señal de la desaparición, un resto que se añade al texto subsiguiente y no se deja resumir por completo. Tal operación parece, pues, contradictoria, y lo mismo ocurre con el interés que en ella se pone. ¿Pero existe un prefacio? Por una parte –es de pura lógica–, ese resto de escritura resulta anterior y exterior al desarrollo del contenido que anuncia. Precediendo a lo que debe poder presentarse a sí mismo, cae como una corteza hueca y un desperdicio formal, momento de la sequedad o de la charlatanería, a veces una y otra cosa al mismo tiempo (Derrida 1975: 14).

Sustraemos aquí lo que ya se sabe perdido, una señal del trayecto de su desaparición como presentación, resumen imposible, anterior y exterior, suplemento y desperdicio: lo didascálico, nuestro objeto de estudio. Ponemos ante la vista lo que aún no es visible y murmuramos –para que se olvide, en principio– que el problema que nos ocupa no es estrictamente *visible*. Cuando leemos un texto dramático inmediatamente advertimos que las didascalias se presentan como un umbral donde el lector, el actor, el director de escena, se detienen, o bien se saltea y no se lee; y que se configura como lo no dicho/no decible en la puesta en escena. Esta investigación se propone abordar el estudio de las didascalias como un problema no solo técnico, ni meramente textual, sino también y sobre todo como un sitio de la experiencia teatral, cuyo espesor antropológico, acontecimental, *diferrante* y restante, convoca una interrogación específicamente teórica, además de crítica e histórica. Un anudamiento de algunas de las principales constantes del pensamiento contemporáneo acerca del lenguaje y la subjetividad.

Lo dramático trasciende del ámbito del lenguaje que le es propio, a otras manifestaciones que a la palabra le resultan inalcanzables. Por eso consideramos que para una indagación del tema como parte integral del acontecimiento teatral es necesario partir de dos presupuestos: primero, que el texto dramático es un componente más del sistema total de la puesta en escena junto a la arquitectura, las artes visuales y sonoras; segundo, que la distancia *entre* la puesta en escena, siempre “incapturable” (Szuchmacher 2015), y el texto, es irreductible. Si bien el desafío hermenéutico que presenta el estudio del teatro radica justamente en su carácter inaprensible, existe una dimensión perdurable que nos permite recuperar cierta estabilidad a partir de

determinadas fuentes y relatos de sus ruinas. Gracias a ellas podemos reflexionar sobre la herencia del sistema teatral griego, isabelino, o del Siglo de Oro español, por ejemplo. La incapturabilidad de la puesta en escena se debe –entre otras cuestiones– a que ésta es el objeto resultante que deviene del conjunto de acciones llevadas a cabo para realizar un espectáculo; un objeto lábil, en constante cambio, que no tiene un único propietario sino que es producido por muchas personas:

(...) desde los actores hasta los técnicos, desde el escenógrafo hasta la gente de mantenimiento de una sala, desde el autor hasta el boleterero. Todos, desde su lugar en la producción, son partícipes responsables en la puesta en escena de un espectáculo. Y no sólo el trabajo de los artistas, técnicos o administrativos forman parte, también lo hacen el espacio que alberga al espectáculo, el modo de producción que se utiliza y, sobre todo, los espectadores que asisten a las funciones, pues ellos son los que terminan de dar un sentido a toda esa operación (Szuchmacher 2015: 12-13).

Szuchmacher explica que cada época tuvo su modo de pensar las artes escénicas conformando sistemas de producción más o menos homogéneos y perdurables: el teatro griego, el teatro renacentista de carros o de posadas, el teatro a la italiana. En el siglo XX los sistemas se diversifican y conviven diversos modos de pensar y realizar la escena: ámbitos inmensos, espacios reducidos, frontales, circulares, bifrontales, itinerantes, al aire libre, cerrados, en emplazamientos pensados como teatros, edificios reciclados que no son teatros. Coexisten además distintos tipos de formación de los intérpretes y modos de vincularse con su labor; circuitos que generan diferentes formas de producir teatro –oficial, alternativo, comercial, comunitario–; variados sistemas de iluminación e innovaciones en el campo de la escenografía; espectáculos que toman un texto dramático o no dramático, del pasado o contemporáneo, como punto de partida, y otros que producen textos durante un proceso creativo que se gesta desde la exploración del movimiento o de la improvisación de los actores. Esta multiplicidad de materiales, soportes y modos de producir libera a las creaciones de los límites genéricos y disciplinarios; así muchos espectáculos incluyen danza, teatro, video, dialogan con las artes visuales, cruzan lo vivo con lo diferido o con lo remoto (2015: 18-19). No obstante, más allá de tal diversidad, la puesta en escena siempre constituye una ficción en una unidad espaciotemporal y se configura como un objeto necesariamente articulado por cuatro artes mediante un sistema de producción, que “contiene” y “convoca” una proposición de expectación particular. En todas las formas escénicas posibles del teatro, la ópera, el teatro musical, la danza, el teatro danza y otras, la arquitectura organiza las relaciones espaciales entre la escena y el espectador; las artes visuales dan cuenta de todo lo que se percibe por medio de la visión; las artes sonoras disponen lo que se escucha y el transcurrir de la dimensión temporal de la escena; y la literatura interviene

en el acontecer narrativo a través de las palabras (20-22, 27). La literatura, entonces, representa el campo específico donde se inscribe lo didascálico y eso que Szuchmacher define como la “hipótesis de representación”: la presunción de la materialidad del hecho escénico y sus condiciones de producción (74-76).

Este objeto artístico complejo que es la puesta en escena “sólo existe plenamente cuando sucede el encuentro con los espectadores en un mismo tiempo y espacio”; y es justamente ese “puro presente” lo que resulta difícil de analizar ya que “es en la medida en que acontece y una vez transcurrido ya no es exactamente el objeto, sino un resto de aquello que fue” (23). Szuchmacher agrega que si la literatura dramática ocupó el centro de las discusiones sobre el teatro desde Aristóteles en adelante, se debe a que el texto escrito es uno de los “restos” con mayor estabilidad dentro de la actividad teatral, más allá de las transformaciones de los soportes técnicos en que sea conservado. Esto constituyó un argumento indiscutible para quienes han defendido la preeminencia del carácter literario del texto dramático respecto de la representación; pero desde fines del siglo XIX, con la aparición del trabajo particularizado del director en el sistema teatral, “el lugar hegemónico que habían tenido los textos dramáticos empieza a ser relativizado y se comienza a pensar la puesta en escena como algo bien diferente de esa mera traslación mecánica del texto literario al escenario” (70-71). Muchos espectáculos no se realizan a partir de textos dramáticos sino que frecuentemente los materiales literarios resultan del proceso creativo en contacto con la escena. No obstante, a pesar de los diferentes métodos de trabajo, “la literatura está presente inevitablemente en la puesta en escena como una de las cuatro artes que la constituyen” (71). Con esta afirmación Szuchmacher se refiere no sólo a los textos de las obras escritas y las improvisaciones de los actores, sino también al encadenamiento de acciones de las secuencias narrativas, y a las palabras que circulan en la producción de un espectáculo. Dicho de otro modo, más allá de la forma que adquieran, en toda puesta en escena existe una articulación entre las palabras a ser dichas en escena y las emitidas en el proceso de trabajo que terminan por constituir el espectáculo.

Proponemos entonces, en una primera instancia, pensar el texto teatral no sólo ni siempre como precedencia sino también y principalmente como *huella* de lo que ese evento artístico-político es en la singularidad única de la contingencia siempre históricamente situable en que tiene lugar; un vestigio privilegiado, puesto que posee cierta autonomía respecto de la escena. Y, en segundo lugar, proponemos leer lo didascálico en tanto objeto específico para registrar la presunción de la materialidad del hecho escénico. Es decir, que puede ser pensado como sinécdoque o lugar de condensación de las marcas dramáticas que remiten directa o indirectamente a los sistemas de producción teatral particulares de los momentos de la escritura:

la organización temporal (actos, cuadros), el planteo sonoro, la cantidad de personajes presentes en cada escena, la concepción del espacio o las formas del lenguaje propiamente dicho, el público que supone y postula, por mencionar los más significativos (Szuchmacher 2015: 74-76). En este sentido, las didascalias dan cuenta del permanente “estado de archivación” (Derrida 2013) en tanto registro del acopio de palabras no pronunciadas en escena e imágenes involucradas en los procesos de dramaturgia y realización escénica, que permite recuperar algo de su acontecer en alguna de las instancias de composición, producción, presentación del espectáculo y publicación de la obra. Y pese a que dicho registro deviene generalmente en versiones más o menos estables, las didascalias quedan siempre expuestas al azar de las lecturas y sus anacronismos.

Sin embargo, la expresión de lo no-verbal no se inscribe únicamente en las didascalias, es decir, que no está confinada sólo a esas notas en cursiva o entre paréntesis –ni tan sistemáticamente territorializada como quisieran las lecturas canónicas del texto teatral que privilegian la observación de los aspectos referenciales y contextuales–, sino que tanto los elementos no lingüísticos como la “hipótesis de representación” se configuran también en el diálogo. Además, es preciso señalar que las didascalias no garantizan la presencia de un texto destinado a la escena. Como sostiene Szuchmacher, se conocen textos literarios no dramáticos que presentan rasgos que solemos encontrar en las didascalias: especifican nombres de personajes, indican lugares donde se desarrolla la acción, describen sonidos; por ejemplo, los *Diálogos* de Platón, los *Discorsi* de Galileo Galilei o algún capítulo del *Ulises* de Joyce. Por el contrario, algunas obras se consideran teatrales aunque no presenten diálogos ni indicaciones de personajes o de escenografía: materiales que se han llevado una y otra vez a escena como *Hamlet Maschine* de Heiner Müller.

Tales cuestiones solicitan un estudio acerca de la especificidad de la *potencia* didascálica, cuya sombra deja entrever la tesis vertebradora de nuestra investigación. Los dramaturgos advierten la plasticidad y potencialidad poética de estas notas, su indeterminación, y la ambigüedad que las sitúa en una dimensión diferencial respecto del diálogo, cuyas marcas de identidad resultan más estables y reconocibles dentro de la dramaturgia. Entonces lo que se manifiesta exclusivamente en lo didascálico, más allá y muy por encima de los aspectos técnicos de puesta en escena, es un acontecimiento poético que expone la inminencia de la pérdida –del real de la escena, de la “voz” del dramaturgo, de lo que no será dicho sino sólo y apenas leído–, su transformación en (y por) la lectura y la realización escénica, así como el cruce de subjetividades, materialidades, sistemas, medios expresivos y modos de representar.

Pensar las distintas *modulaciones* de esta zona del texto teatral implica, como hipótesis

metodológica, atender al problema de la escritura y sus diferimientos desde una dimensión retórica capaz de describir la desobjetivación que en ellas se articula. En este sentido, la elección del término “modulaciones” remite a los *modos* musicales mayor y menor que se perciben tanto por medio de la audición –cuya percepción supone una relación de presencia en tiempo y espacio– como en la lectura de la escritura pentagramada –siempre diferida y en ausencia del sonido, pues la figura re/des-presenta el sonido. Asimismo transponemos de la retórica psicoanalítica la categoría “modulaciones” que describe la forma en la que los sujetos modulan su discurso onírico y expresión de deseo, a partir de condensaciones semánticas en la elaboración del sueño. En estas modulaciones –del mismo modo que en las ocurrencias didascálicas– se pueden advertir manifestaciones ostentatorias o demostrativas, disimuladoras o persuasivas, percepciones o murmuraciones del pensamiento, que siempre se presentan en el límite de lo audible o dicho y lo no-pronunciado, lo visible y lo invisible, lo pensable e inimaginable. En los balbuceos didascálicos opera tal mecanismo de bisagra entre la percepción, la imaginación y el deseo, la presencia y la ausencia, el texto y la puesta en escena.

Esta perspectiva teórica podría contribuir al conocimiento de las variables de la aparición e inaparición de las didascalias en el texto teatral desde una mirada más arqueológica que historiográfica, con el propósito de aproximarse a una explicación del problema desde un aspecto poético-acontecimental. No abordaremos un estudio diacrónico exhaustivo puesto que no se pretende escribir una improbable historia de las didascalias. Definimos en cambio ejes para pensar cómo irrumpe lo didascálico respecto del texto teatral y la puesta en escena en distintos puntos significativos de la dramaturgia occidental, esto es, en un repertorio de textos dramáticos sensible a la percepción de los movimientos y transformaciones de las didascalias, los acontecimientos y emergencias que revelan. Cuando empleamos el término “repertorio” intentamos establecer como hipótesis metodológica afín a nuestro enfoque teórico esta categoría constituida en el intérprete o en el lector. Un antecedente significativo de dicha categoría, es el ensayo *Teatro Posdramático* de Lehmann, en cuyas páginas se formula un “repertorio de obras efímeras”, recuperadas de “la memoria del espectador privilegiado (que es, en este caso, el propio autor del libro)”, y de “la experiencia intelectual de un diálogo con los artistas y escritores” que las produjeron (Sánchez 2013: 19).

El corpus, afirma Dalmaroni, es un conjunto de textos que comparten al menos un rasgo, propiedad o característica, y funciona como una clase particular de “archivo imaginario” anhelado por el “miedo crítico”: “La demanda rigorista y ansiosa del corpus es una de las variantes universitarias de la resistencia a la lectura: temor y rechazo hacia el residuo acontecimental de indeterminación que llamamos literatura” (2017: 23). Mientras que la crítica

literaria tiende a vincularse con el corpus, la teoría literaria, en cambio, lo hace con “la aceleración irregular del repertorio, que acopia (y olvida y pierde) por el azar del descubrimiento y del imprevisto, y por los saltos y desórdenes y agujeros de la memoria” (23). Tales impulsos, preferencias, y elecciones (pero a la vez aversiones, descartes, descuidos e ignorancias), sostiene el autor, no son sino lo que se sustrae y resta. Esta distinción explica la inadecuación de la elaboración de un corpus que responda a una demanda académica rigorista cuya tarea principal sería colmar los hiatos propios del objeto que proponemos estudiar. En cambio en esta investigación optamos por el gesto del ensayista que interroga un repertorio de casos –y ya no un corpus de textos teatrales– para describir el modo en que la subjetividad y la desubjetivación se manifiestan en y por el acontecimiento poético-teatral, que puede presentarse en frases, fragmentos o textos completos.

En términos metodológicos tradicionales, el resultado de una tesis como esta –que diseña un repertorio con propósitos de ejemplificación, contrastación, demostración o clasificación–, sigue un modelo hipotético-deductivo más que un relato crítico de tenor historiográfico. No obstante, en el Capítulo II elaboramos un corpus teórico-crítico abierto sobre las tesis disponibles acerca del tema propuesto –los aportes de Szuchmacher, Pavis, García Barrientos, Hermenegildo, Golopentia y Martínez, Ubersfeld, Grillo Torres, Trastoy, Zayas, Issacharoff, Laillou-Savona, Teodorescu-Brînzeu, Thomasseau, por mencionar los más significativos. Asimismo algunos aportes de ciertas zonas de las producciones teórico-filosóficas de Paul de Man, Jacques Derrida, Maurice Blanchot, Roland Barthes, Michael Foucault y Giorgio Agamben, principalmente; junto a las lecturas críticas elaboradas por Miguel Dalmaroni, Mónica Cragolini, Germán Prósperi y Alberto Giordano respecto de las líneas teóricas de estos pensadores, nos permitirán, por un lado, abordar el texto teatral como *resto* y *acontecimiento*, a la vez que proponer una intervención crítica respecto de los modos exclusivamente contextualistas, lingüísticos y filológicos de leer el teatro.

Para definir el objeto adoptamos una perspectiva arqueológica discontinuista –afín a la que postula Michael Foucault en *Arqueología del saber* (2002)– capaz de formular preguntas tales como: en qué condiciones han podido aparecer las didascalias en el texto teatral, a partir de qué *a priori* históricos ha sido posible definir las, a qué acontecimientos obedecen sus variaciones, qué hace que en ciertos momentos de la historia del teatro occidental ya no sean inscritas, percibidas y caracterizadas de la misma manera. Tal hendidura en la capa de las continuidades puede ser analizada pero no explicada ni recogida por un enunciado único del tipo *La Historia de las Didascalias*. Ahora bien, una arqueología que atienda a los regímenes que determinan el funcionamiento de enunciados o el campo de lo decible no basta para pensar o dar cuenta de las

condiciones de posibilidad de lo que ha quedado sin decirse, lo no dicho, o lo que podría no decirse: lo didascálico es justamente una manifestación de este tenor. Por eso ampliaremos esta mirada arqueológica desde una perspectiva agambeniana más preocupada por cómo esos estados de cosas determinados o condiciones son interrumpidos por una potencia que desactiva las relaciones entre medio y fin: la potencia de no ser que no se reduce necesariamente al mero acto y pasa a él o tiene lugar sin suprimirse como potencia. Esta modalidad de la potencia “inoperosa” que Agamben (1998 y 2008) formula a partir de su lectura de Aristóteles, se entiende como la potencia de un músico, por ejemplo, en el momento en que no ejecuta ningún sonido con su instrumento, sin dejar por ello de ser músico. Las didascalias, suplemento y exceso, pueden no estar en un texto dramático, o presentarse pero no para indicar o comentar algo y “pasar” a la escena; su potencia introduce tanto una posibilidad como una privación o pérdida respecto del acto, una “potencia-de-no-no”: “el volverse de la potencia sobre sí misma para donarse a sí misma” (Agamben 1998: 64).¹ La “operación inoperosa” retrotrae todo acto y toda obra al punto de su potencia o más bien de su potencia de no-no: aquello que *resta* como lo “nunca sido” en cualquier acto y en cualquier obra, desactiva las polaridades y se vuelve inoperante.

Lo que más nos interesa recuperar aquí para un pensamiento de lo didascálico es esta condición medial de la noción de “resto”, que no consiste en un sustrato primero ni tampoco en un resultado final. La relación didascalias–puesta en escena así como la relación potencia–acto son, en definitiva, la relación interna de la potencia o lo didascálico; y el pleno pasaje al acto, la puesta en escena, será entonces una potencia de no-no pasar al acto. Quienes escriben y quienes leen una obra dramática, desean eso que está ausente y es siempre una potencialidad o un acontecimiento pasado que resulta inaccesible. Es en este sentido que proponemos estudiar esa potencia didascálica y los estados de indecibilidad entre las didascalias/lo didascálico, el comentario/la digresión, el texto dramático/la puesta en escena, la ficción/la no-ficción, es decir, el *resto* de uno en otro y sus diferimientos.

2. El trayecto de una des/aparición

El Capítulo I de esta tesis se pregunta por la presencia/ausencia de las didascalias en el teatro occidental y revisa algunos aspectos de ciertos fenómenos que afectan de manera decisiva

¹ En *El tiempo que resta* (2006 b) texto que vuelve a los seminarios dictados entre 1998 y 1999 dedicados al mesianismo paulino y benjaminiano, Agamben recupera la *Carta a los romanos* en la que San Pablo se fuga de la oposición binaria hebreos-no-hebreos al subdividir las categorías bajo el principio de la carne y el espíritu: los judíos según la carne y los judíos según el espíritu, y los no-judíos según la carne y los no-judíos según el espíritu. En el “entre” de estas configuraciones queda un resto irreductible a la polaridad y al funcionamiento de la ley judía: los no-no judíos, que no son una parte sino la imposibilidad de los hebreos de coincidir consigo mismo.

a la escritura y la puesta en escena, tales como: los avatares de la figura del dramaturgo y el autor de compañías –que cumplía algunas funciones de dirección escénica–, el impacto que tiene la incorporación de tecnologías en la producción teatral, el “antes” y el “después” del empleo de luz eléctrica en la escena, la constitución de la figura del director teatral, la aparición de la industria editorial, entre otros. Para leer dichos procesos –y ante la escasez de bibliografía específica y sistemática en torno del tema que nos ocupa– resulta productivo recurrir a la noción de “lo emergente” formulada por Raymond Williams en *Marxismo y literatura* (1980), cuyo poder explicativo respecto de las prácticas y relaciones del arte con las otras esferas de la cultura, reside en considerar los nuevos significados y valores, las nuevas formas o variaciones de forma en un proceso de constante emergencia activa –aunque no siempre del todo articulada–, fragmentaria, discontinua y sinecdóquica, sin pretensiones historiográficas que tiendan a construir totalidades ni continuidades regulares. Algunos aspectos de las interrelaciones dinámicas en los elementos históricos del análisis williamsiano de la cultura –“lo dominante”, “lo residual” y “lo emergente”–, resultan un aporte teórico-metodológico para la configuración de la clase de mirada que adoptamos respecto de las manifestaciones complejas y variables de las didascalias/lo didascálico.

En una aproximación a la definición del objeto, indagamos acerca de las constelaciones de significados que giran en torno del término “didascalias” y las apariciones que se registran en la historia del teatro occidental; qué clases de modulaciones se presentan o ausentan y por qué. Este estado de la cuestión se detiene entonces en el análisis de algunos momentos significativos por medio de la revisión de fragmentos textuales específicos. Los casos paradigmáticos analizados del teatro griego, el teatro medieval, el teatro castellano primitivo, el Siglo de Oro español, el teatro isabelino, el teatro clásico francés y de la Ilustración, el neoclásico español y las transformaciones de la escena del siglo XIX y XX, son parte del trazado de un recorrido que permite especificar y explicar el momento en el que se instala la presencia sostenida de las didascalias y su carácter singular dentro de la escritura dramática. Dicha revisión arroja conclusiones preliminares como las que siguen: en primer lugar, el coro de la tragedia griega se impone en tanto figura de lo didascálico, puesto que es tanto aquello que interrumpe el diálogo trágico como el *entre* de la escena y el espacio de la no-ficción; se ausenta en el teatro posterior, y reemerge con sus potencialidades poéticas, descriptivas y narrativas, en diversas dramaturgias contemporáneas. En segunda instancia, es sobre todo a partir del siglo XX que las producciones teatrales ponen en tensión el aspecto puramente pragmático que las teorías canónicas aquí revisadas les atribuyen a las didascalias. Tales producciones, a su vez, le dan un lugar cada vez más relevante a la escritura de estas notas y las subjetividades que allí se configuran,

recuperando no pocos rasgos de las intervenciones del coro trágico. Luego, el teatro “posdramático” que, según Lehmann (2013), se inaugura en los años 60, complejiza aún más el carácter de *entre* de lo didascálico, puesto que lo que se diversifica es la propia relación de la escena con el espectador y del texto con la escena en el marco de las nuevas tecnologías, la hibridación de los formatos e intermedialidades. Estas dramaturgias radicalizan la puesta en cuestión de la necesidad de las didascalias para que un texto sea llevado a la escena. Por tal motivo nuestra investigación se concentra en poéticas, autores y textos del siglo XX en adelante, donde lo didascálico reúne todos los elementos de su itinerario y se disemina en múltiples realizaciones posibles.

Esto no supone enfocar el problema a partir de una hipótesis de corte determinista (un falso determinismo histórico, sociológico, facticista, de la cultura) que permitiera, por ejemplo, afirmar que del coro griego se deriva la didascalia, sino adoptar una perspectiva capaz de advertir que en el género dramático siempre existió el impulso de exponer su distancia reflexiva, de situar la acción, de volver la mirada al espectador y manifestar una “voz quitada” (Agamben 2016) que no es la de los protagonistas de la acción. Una potencia que en la historia del teatro ha atravesado diversos avatares de carácter teatral y antropológico, tecnológico y sociocultural, cuyo impacto se analiza a partir de un recorte de las *emergencias* relevantes para la biblioteca y la práctica del teatro occidental. Dicho de otro modo, eso que se aleja con los últimos trágicos, la función del coro, persiste como *resto* y *huella* en las contingencias divergentes del teatro posterior, para retornar en las didascalias modernas de manera concreta y visible por medio de modulaciones muy diferentes en cada poética y autor.

Pero no es posible dar un salto del teatro griego al teatro contemporáneo sin una revisión capaz de explicar el trayecto del fenómeno didascálico. Una iniciativa de tal clase pone en evidencia los problemas metodológicos que se presentan para la investigación (sobre todo de tipo filológico) al tiempo que da en el centro del eje teórico que aquí se propone indagar y describimos al inicio: la persistencia de la presencia de lo didascálico en la historia del teatro, siempre interrumpida e intermitente, y poco atendida por la teoría teatral. Se trata entonces de interrogar el carácter del vínculo entre una huella siempre acontecimental y su presencia o ausencia desde una perspectiva arqueológica que tienda a detectar los fenómenos de ruptura y las incidencias de las interrupciones por debajo de las continuidades genéricas. Implica, además, formular un análisis diferencial de las modalidades de esas irrupciones que no resulte tributario de la idea del sujeto creador como razón de ser de una obra y principio de unidad, ni de identidad

con lo dicho en términos de origen,² sino atento a la descripción sistemática de un discurso-objeto (Foucault 2002).

Un movimiento representativo de este tipo de análisis es la contrastación de las didascalias –una de sus modulaciones, específicamente la que se liga a la realización escénica, ejecución, e interpretación de textos– con las notas de carácter en partituras musicales –donde aparece el lenguaje propiamente dicho. Estas últimas proliferan como escritura en la misma época que empiezan a registrarse didascalias –en la forma de notas marginales especialmente–, y remiten a una manera específica de ejecución, esto es, están culturalmente fijadas y son reconocidas por quienes están preparados para leer una partitura. En el transcurso de esta investigación advertimos que tales coincidencias revelan distintas caras de un proceso muy próximo, y que su observación conjunta –no formulada hasta el momento ni en los estudios del teatro ni en el campo de la musicología– viene a iluminar algunas singularidades respecto del carácter ambiguo, inestable e indecible de las didascalias, así como también sobre el intento de codificarlas y fijarlas en la escritura: tanto la emergencia y la proliferación de las didascalias como de las notas de carácter están fuertemente impulsadas por el auge de la cultura escrita, la centralidad de la figura del autor y la tradición filológica (ecdótica) de anotar y fijar textos. Luego de diversas consultas con especialistas y de la revisión de partituras de diferentes períodos de la música occidental, acompañada de bibliografía específica, es posible precisar que en el mismo momento en que empieza a importar la autoridad del dramaturgo y su deseo de intervenir sobre la escena, se observa la singularidad de la impronta autoral del compositor en la incorporación de notas de carácter. La búsqueda incansable de las didascalias gira en torno de cómo anotar lo que se expresa en escena mediante soportes y sistemas no lingüísticos:³ en el ámbito de la música, un arte del tiempo al igual que el teatro, también aparece el concepto de didascalia y la pregunta, entonces, respecto de cómo pensar el acto de la ejecución o de la representación a través de la palabra. Esa palabra queda, del mismo modo que lo didascálico en el texto teatral, expuesta al azar y a los avatares de la(s) lectura(s).

El último tramo del primer apartado, se dedica a la elaboración de un repertorio de didascalias de textos y poéticas del siglo XX y XXI, que permite plantear los alcances del estudio del tema en términos descriptivos generales y prever el cruce de sus modulaciones, agrupadas del siguiente modo: *Didascalias Narrativas, De Puesta en escena, Denegatorias, y Poéticas*.

La segunda parte de este primer Capítulo, titulada “La era filológica: didascalias como

² Esto se distancia de la impronta filológica de la crítica textual que aborda el estudio y la edición de textos teatrales, cuyas características se abordan en los últimos apartados de este primer capítulo.

³ En el capítulo II retomamos el problema de pensar todas las expresiones artísticas en términos lingüístico-semióticos.

comentario”, propone una lectura que revela el rol significativo de la intervención de los textos en las ediciones del siglo XIX, y sugiere posibles respuestas a los interrogantes que surgen de la coincidencia entre la proliferación de las didascalias y los fenómenos asociados a la modernidad y la formación de las literaturas nacionales. Se trata entonces de una fundamentación crítico-teórica acerca de las ausencias y presencias de lo didascálico respecto de cada emergencia descrita en la primera parte. La formulación de hipótesis acerca de los posibles motivos de esas irrupciones dialoga con algunos aportes del marco teórico propuesto (Foucault y Derrida, principalmente), cuya inclusión se fundamenta en la propia descripción del objeto de estudio desde un pensamiento del “entre”.

Además de lo estrictamente teatral se tienen en cuenta otros fenómenos que intervienen de manera decisiva en la dramaturgia y la presencia o ausencia de las didascalias. Uno de ellos es el surgimiento de la industria editorial que incrementa la publicación y circulación de textos teatrales ya no exclusivamente destinados a las compañías encargadas de llevarlos a escena, o a las manos de las autoridades monárquicas y eclesiásticas que darían la licencia para su representación. Otro fenómeno es el que se conoce como la “era filológica” que inicia a mediados del siglo XVIII y se afianza durante el XIX; y posteriormente, el “giro lingüístico” del siglo XX, momento en el que la filología se autonomiza respecto de la lingüística a partir del cientificismo de la crítica textual. Esta disciplina, en el marco de la consolidación de la escritura como afirmación de las lenguas, literaturas y comunidades nacionales de la modernidad, recupera y estudia manuscritos, edita textos teatrales clásicos, y agrega didascalias que no figuraban en las primeras versiones. En otras palabras, la compulsión por controlar y registrar los textos, propia de los procesos de proliferación de la escritura y sus modalidades de vigilancia respecto del azar en el discurso, que coincide con los principales dispositivos de control (la modernidad y el capitalismo) conduce tanto a la búsqueda de un “arquetipo textual” (Lachmann 1882), regida por el principio de “fidelidad”, como a la invención de didascalias más literarias que técnicas, que se circunscriben sobre todo a dar indicaciones de lugar, indicios temporales, de entrada o salida de los personajes, en síntesis, a contextualizar, referenciar y comentar lo dicho. La mayor parte de los textos anteriores al siglo XVIII fueron acotados a partir de este período en una relación directa con el auge de la lingüística, la filología y las literaturas nacionales.

Para desandar los antecedentes filológicos en torno del problema y explicar su tenor teórico-filosófico, retomamos en este capítulo el movimiento que describe Derrida acerca del rechazo y la represión histórica de la escritura desde Platón en adelante, que constituye el origen de la filosofía como episteme y la verdad como unidad del *logos* y de la *phoné*. Esto es: indagar acerca de la obsesión del discurso europeo respecto de la escritura, con el fin de especificar

dichas operaciones ecdóticas sobre los textos teatrales, fundadas en una idea de presencia y de *logos*, de matriz metafísica. Si se propone descentrar el texto dramático a través de una lectura de las didascalias como acontecimiento poético, es justamente porque el tema escapa a la lógica del centro, siempre binaria, o el ente-presente (la voz del autor) y abre, por el contrario, un sistema de sustituciones e interpretaciones. Esto supone revisar las teorías que privilegian el diálogo, el discurso en tanto presencia, a la vez que relegan las didascalias a una previsible y apenas cuestionada ancilaridad.

La filosofía posnietzscheana y, especialmente, el camino abierto por Heidegger en *El Ser y el Tiempo* (1951 [1927]), luego retomado por Derrida, entiende que la historia de la metafísica – y, de algún modo, la historia de Occidente– sería la historia de las metáforas y metonimias acerca del centro; en otras palabras, las formas o nombres diferentes que recibe la determinación del ser como presencia, un dispositivo discursivo a partir del cual se constituye el sentido del ser como centro, y las modalidades que de allí se derivan (Prósperi 2015: 18). El acontecimiento de ruptura del fono-logocentrismo, la irrupción, es el momento en que se empieza a revisar la estructuralidad de la estructura, que no es sino un fenómeno de repetición. Se ha tenido que pensar primero que no había centro, señala Derrida; y luego, que el centro no podía ser entendido como ente-presente, pues no tiene lugar natural o fijo sino que se trata de una “función”, una especie de “no-lugar” en el cual se representan sustituciones de signos hasta el infinito. Es en ausencia de centro cuando todo se convierte en discurso: un sistema en el que el significado “originario” o “trascendental”, el arquetipo que perseguía la crítica textual, no está nunca absolutamente presente fuera de un “sistema de diferencias” (Derrida 1989: 385). Ya el estructuralismo había puesto en cuestión la importancia del sujeto o del individuo (propia del existencialismo) o de la historia (en las recepciones de la filosofía hegeliana de Kojève y de Hyppolite), al privilegiar la estructura como unidad de análisis y las leyes de sus sistemas. A partir de los aportes de Ferdinand de Saussure la lingüística pasa a ser el modelo para pensar distintas manifestaciones culturales como sistemas de signos que se caracterizan en virtud de sus diferencias.⁴ Como señala Mónica Cragolini: “Derrida retoma esta idea de diferencia pensada desde el lenguaje, pero agrega a la misma los matices de la idea de diferencia heideggeriana entre ser y ente, además de su propia perspectiva de la *différance* (con “a”)” (2012: 13). La “a” de este concepto derrideano, homófona a la “e” de la palabra francesa *différence*, señala en tanto escritura –pues sólo allí se percibe la diferencia entre “a” y “e”– aquello que excede la representación o simbolización. Esto nos interesa particularmente puesto que las didascalias no se escuchan ni se dicen; se leen, acaso –y no necesariamente– se transponen en escena a una no-

⁴ Hacemos referencia aquí a la relación arbitraria del signo entre significante-significado y su definición a partir de su diferencia con los otros signos del sistema de la lengua.

lengua y abren el juego de la significación como radicalización de la escritura. En tanto *resto* que impide la totalización o el cierre dialéctico en la síntesis, lo didascálico abre un espacio específico en el texto dramático porque se sabe ausencia y pérdida incluso antes de inscribirse.

En este punto de la reflexión conviene recuperar el término “logofonocentrismo”, formulado por Derrida, que señala el privilegio concedido a la voz frente a la escritura en la historia del pensamiento occidental. Desde Platón, la voz ha sido considerada como una expresión directa del lenguaje y de la voz del padre de esa palabra viva, mientras que la escritura fue condenada por el carácter derivado de su letra muerta que –en ausencia de la voz del padre que la produce y se constituye en significante último de todos los significados– se encuentra disponible ante cualquiera. Si se incorporan los aportes de la gramatología derrideana en el marco de esta tesis es para explicar la puesta en cuestión de la noción de huella primigenia y del ser pleno o identidad, y leer lo didascálico por fuera de los valores de presencia, verdad, origen y autoridad, arraigados en la teoría teatral. La fuerza creativa de “indecidibles” tales como “suplemento”, “*phármakon*”, “himen”, “huella” –naciones derridianas que escapan a la mencionada lógica binaria y que se hallan en un estado permanente de oscilación– coincide con la clase de lógica que caracteriza lo didascálico en el texto teatral y la puesta en escena.

Nuestro compromiso teórico-crítico implica, entonces, tanto el asedio de algunos supuestos de la tradición de las didascalias y la exposición de las fisuras de sus estructuras, como la elaboración de otra perspectiva posible para estudiar el problema. Para ello se establece una doble lectura a partir de la noción foucaultiana de “comentario” (2004) y la derrideana de “digresión” (1975): la *didascalia-comentario* –identificada con la exégesis, la ilusión de traducción, la “voz del dramaturgo”, las “indicaciones de dirección” y con los agregados del editor– cuya presencia revela un deseo de control sobre lo dicho y lo no dicho; y lo *didascálico-digresión*, inscripción desubjetivada, diseminada, que excede la lógica referencial e, incluso, el encuadramiento textual de las didascalias, y se inscribe en términos de figura poética. En este primer capítulo, retomamos específicamente la noción de “comentario” con el fin de analizar la obsesión por el arquetipo textual y la tradición de comentar obras teatrales en la forma de didascalias, que parece implicar la supervivencia de ciertas prácticas medievales, la de la glosa y la exégesis –descrita por Foucault– en pleno siglo XIX.

Lo que arroja la reflexión es que más que escoger entre una y otra articulación – “comentario”/“digresión”– habría que pensar la diferencia de esta diferencia irreductible. A saber: el texto teatral es interrumpido por estas distintas modulaciones, y saca gran parte de su potencia de esta grafía que lo invade, lo enmarca de forma regular y cada vez más presente en la historia del teatro, que es, a su vez, incontorneable, digresiva, y actúa en la propia secuencia

escrita para ser dicha, incluso antes de aparecer o de dejarse reconocer a posteriori, es decir, justo en el momento en que, en tanto *resto*, cae a la cola del texto.

Pero la *interrupción* no sólo tiene lugar de manera intratextual (entre diálogo y didascalias/lo didascálico) sino que también deja su huella en las variables que existen entre obra dramática escrita y montaje escénico. Ahora bien, el hiato irreductible entre texto y escena no fue siempre igual o no igualmente visible; por ello el apartado final del Capítulo I, “La escritura o el silencio de la fiesta”, se ocupa de las diferencias existentes entre el acontecimiento teatral como acto colectivo y el teatro burgués a partir de la categoría de “fiesta” de Furio Jesi (1977) y “fiesta interior” de Benjamin (2010). Estas formulaciones abonan las preguntas por el modo en que ese evento de presencia plena, no fijado textualmente o vinculado a textos no destinados a la lectura sino a la escena, deviene un acontecimiento de escritura en sí mismo, en una relación estrecha con una versión transformada de lo colectivo y la ficción. Observamos entonces que la presencia de didascalias crece al tiempo que el hiato entre texto y puesta en escena, y entre escena (ficción) y público (no ficción), se pronuncia de forma más evidente. Esta última divergencia, constitutiva del hecho teatral, se imprime en la arquitectura de las salas teatrales a la italiana y en la propia dramaturgia que confía cada vez más en las didascalias para colmar ese vacío o hiato, bajo la ilusión de que es posible religar ambos términos o bordes de la fisura.

3. Lo que ha quedado sin decirse y se resiste a lo decible

La pregunta central del Capítulo II gira en torno del problema de cómo se ha pensado y estudiado el objeto que nos ocupa. En la elaboración de un estado teórico de la cuestión que describe las principales líneas que se registran sobre el tema, advertimos que la mayoría de ellas se funda en las tradiciones semiótica y pragmático-lingüística, en el marco de las teorías de la enunciación y el análisis del discurso aplicado al estudio del texto teatral. Dichos enfoques, en términos generales, entienden la didascalia como una escritura secundaria, marginal e incidental, que guarda, no obstante, las claves de lectura de la obra dramática, las instrucciones para su puesta en escena y, a menudo, la intención del dramaturgo. Incluso las iniciativas que expresan su interés por “recuperar” las didascalias y colocarlas al mismo nivel que el diálogo, privilegian un sentido recortado a la función de aclarar la información contextual y actancial que no se incorpora en las voces de los personajes. La sistematización de las distintas líneas de lectura que se recogen solicita además un deslinde teórico y metodológico entre las nociones de *didascalias*, *acotaciones del autor*, *direcciones escénicas*, *indicaciones*. Consecuentemente, fundamentamos

las razones que nos conducen a tomar como preferible el término “didascalias” explicitando su alcance en la investigación, la crítica, la dramaturgia y la puesta en escena.

Un supuesto que aparece con insistencia en la mayoría de los autores que piensan el problema de manera más o menos específica es la atribución de la “enunciación” de las didascalias a una fuente empírica y exterior al texto. Observamos, por el contrario, que aun cuando las didascalias estén escritas en primera persona, lo que se lee allí nunca es la expresión directa del dramaturgo o del director. Tal relación de identidad resulta tan equívoca como la confusión de las figuras de autor y narrador en primera persona en la narrativa, o mejor, las figuras de “autor empírico” o “autor ético” y “autor textual” o “autor-creador”, según la aguda distinción de Bajtín (1995). Lo que revela esta confusión no es sino una típica escena de resistencia a la desestabilización referencial y del sentido que efectúa lo didascálico en su dimensión retórica.

Retomamos en este segmento algunos ejes de discusión entre las firmas que se ocuparon del tema con mayor o menor rigor, tales como: el carácter deíctico y referencial o ficcional de las didascalias; la representación de la subjetividad del autor o la impersonalidad; su potencialidad para definir lo específicamente teatral y distinguirlo de otros géneros literarios; la lectura “literaria” y la lectura “operativa”; la dicotomía texto literario–texto espectacular y la idea de puesta en escena como complemento del texto dramático; el estatuto textual o paratextual de las didascalias, entre otros. Luego dedicamos el apartado “Escenas de la resistencia a la teoría en los estudios acerca de las didascalias” a la puesta en evidencia de los límites de los modelos lingüísticos como única vía posible para abordar el estudio del texto teatral. Para ello, contrastamos el análisis con la incorporación de didascalias que se resisten a ser leídas desde una mirada exclusivamente fenomenologicista, y revisamos tales enfoques a partir de la formulación de Paul de Man acerca de esta clase de fenomenologicismo⁵ y de la “resistencia a la teoría” en los estudios literarios. Por esta vía avanzamos hacia la elaboración de una crítica sistematizada respecto de los problemas, tópicos, y malentendidos que abre y mantiene el pensamiento del teatro como evento de comunicación –discurso– y las didascalias como instrucciones o datos para el lector; como texto que los agentes teatrales –directores, escenógrafos, vestuaristas, actores, iluminadores, diseñadores gráficos– decodifican o descifran y ejecutan en escena; como

⁵ Empleamos los términos “fenomenologicismo” y “fenomenologicista” para describir ciertos modos directos, planos y aproblemáticos, de poner en correlación las palabras y las cosas, que advertimos en la mayoría de los estudios teatrales sobre las didascalias. Esta noción nos permite distinguir esa clase de correlación fenomenologicista –que coincide en gran parte con lo que Paul de Man revisa a propósito de los estudios literarios bajo los conceptos de “phenomenal” y “phenomenalism” (1986)– respecto de la “fenomenología” propiamente dicha (la fenomenología de la percepción merleau-pontiana, por mencionar una línea específica que retomamos en capítulo II). Reservamos “fenomenología” para nombrar el enfoque sobre la dimensión fenomenológica que se adopta en esta tesis: una fenomenología analítica del aparecer y del síntoma didascálico en los textos y las lecturas.

mensaje o contexto, en definitiva, que colabora a completar el sentido de la obra. La complejidad del problema radica sobre todo en que mientras las didascalias tienden la trampa fenoménica de que es posible encontrar allí un sujeto que expresa una intención, una referencia deíctica, algo del mundo y de la experiencia, lo didascálico se resiste a ser leído como discurso orgánico, comentario o acotación de un autor. Ahora bien, tal complejidad no puede ser atendida con el mero rechazo de las teorías teatrales conocidas hasta el momento sino a partir del trabajo *con* la resistencia, es decir, conversar con ellas e incluso recuperar muchos de sus aportes para que se manifiesten los síntomas relativos a lo que se lee y cómo se lee.

En un segundo momento de esta revisión, retomamos algunos aportes de la semiología de Barthes y del análisis de los espectáculos a través de las firmas de Patrice Pavis y Rubén Szuchmacher, para proponer una posible salida crítica, teórica y metodológica frente a los límites de las perspectivas descritas previamente. Las nociones de “iterabilidad”, “indecibilidad” e “indecidibilidad” nombran la indeterminación del sentido de esta escritura en grado cero de carácter fundamentalmente retórico: el gesto de una inscripción impersonal, desubjetivada y re-subjetivada. Ahora bien, la singularidad del corte que subyace a la aparición de estas inscripciones entre las réplicas del texto dramático no elude la posibilidad de ser repetida. Esto es: lo didascálico no podría ser legible si su formulación no repitiera un enunciado codificado o iterable, si no fuera identificable de alguna manera como “didascalia”. La presencia de estas notas se destaca con signos gráficos y tipográficos de diversa clase –paréntesis, corchetes, cursiva, negrita, mayúscula, etcétera– que funcionan como “encuadramiento”, delimitan un espacio, un borde perfectamente reconocible, para escribir, no obstante, lo que siempre tiene lugar en su estar ocurriendo o sus efectos poéticos.

El último apartado del Capítulo II se detiene en la discusión acerca de los límites de los modelos lingüísticos para analizar todas las expresiones y materialidades artísticas, en general, y específicamente en la necesidad de diseñar otro modo de pensar lo didascálico en tanto escritura que no será –como los diálogos– puesta en voz sino, en todo caso y no necesariamente, leída por directores, escenógrafos... que podrán transponerla a partir de decisiones de tipo visual, de movimiento, sonido, etcétera. Algunas formulaciones de Szuchmacher y Pavis, desde el análisis de los espectáculos; y de Merleau-Ponty en el marco de su fenomenología de la percepción, contribuyen a describir el problema de las divergencias en términos de medios, materialidades y soportes respecto de la palabra escrita. Asimismo el examen de los rasgos específicos que presentan algunas de las didascalias que conforman nuestro repertorio de casos, iluminan la zona que se propone discutir en este segmento de la investigación, y solicitan una mirada poética capaz de leer las discontinuidades y desubjetivaciones en el texto dramático.

4. Lo que vemos/lo que nos mira

El Capítulo III se detiene en la pregunta por quién habla en las didascalias, que encuentra su espesor y especificidad en el marco de una indagación sobre el lenguaje y la subjetividad. En los capítulos previos analizamos *lo que vemos*: las variables de la manifestación de la huella didascálica en su modulación escénica, como registro del proceso creativo, palimpsesto de proyecciones y deseos, en primer lugar; en tanto espacio de cruces de sistemas expresivos o intento de traducción de distintas materialidades por medio del lenguaje, luego; y en tercer término, como la huella de las transformaciones del teatro, sus técnicas, tecnologías, sistemas de producción, espacios y públicos, sin dejar de considerar el impacto de otras emergencias culturales. En este último tramo de la tesis nos ocupamos de una cuarta variable *que nos mira* e interroga: la huella de la configuración de subjetividades, así como de las tensiones entre el deseo de presencia del “autor” –la necesidad de encontrar su voz, su directiva, en las didascalias–, el control que intenta efectuar el dramaturgo sobre la interpretación, y la inminente experimentación de un estado de pérdida ante esta escritura que no subirá a escena y será acaso (y apenas) leída.

Hacia el final del capítulo leemos textos que exponen tanto la conciencia de los dramaturgos acerca de las posibilidades que presentan las didascalias para una experimentación de naturaleza poética, como el *resto* resistente de este movimiento. Esto es: que lo didascálico también viene a recordar el temido e ineludible fracaso de la representación por medio de la palabra, la imposible reunión de las palabras y las cosas, el control sobre la escena y la interpretación. Pensable entonces como dis-curso y tropo o nominación del acontecimiento poético-dramatúrgico, siempre *diferrante* o en su diferimiento, lo didascálico se presenta de manera fragmentaria y discontinua, no sólo porque interrumpe el diálogo en la cadena discursiva de las réplicas teatrales, sino también –y fundamentalmente– porque interrumpe la comprensión contextualista, gramatical y fenomenologicista, al poner de manifiesto –entre otras cuestiones– el hecho de que no hay allí una voz única, estable, controlable y controlada –la del autor o dramaturgo-director– allí donde se la espera, sino que condensa los procesos de subjetivación/desubjetivación y los desfases implicados en la dramaturgia y la puesta en escena. Un problema de este tenor convoca sin duda la proyección de una mirada discontinuista y retórica capaz de sistematizar dichos procesos a través de las nociones de “huella”, “resto”, “interrupción”, “subjetivación/desubjetivación”, y otras figuras del *entre* como “juntura”, “himen”, recuperadas de diversos ensayos de Derrida, Blanchot, Agamben y Barthes, principalmente, y de la revisión de estas teorías elaborada por Miguel Dalmaroni. Tales operadores de lectura permiten ensayar formulaciones posibles frente a las preguntas: ¿Quiénes

hablan o qué subjetividades se configuran en las didascalias?, ¿para quiénes se escriben? o, mejor, ¿qué estados de la lectura de lo didascálico se pueden reconocer y en qué escenas de lectura?

Los aspectos teóricos señalados se ven contrastados en este capítulo con análisis concretos de las didascalias de algunas obras de Samuel Beckett, Manuel Puig, Mauricio Kartun y Rafael Spregelburd. El recorte de este repertorio de firmas dentro de la vasta producción teatral que podríamos estudiar, incluso entre los textos comentados en los capítulos previos, se debe a dos cuestiones. La primera y más general consiste en que es a partir del teatro del siglo XX, especialmente con las transformaciones impulsadas por las vanguardias y, más tarde, por la producción posterior a las emergencias de los años 60, donde se puede ver en su máxima expresión el cruce de modulaciones de lo didascálico, atravesadas además por las nuevas tecnologías de la escena, las múltiples lógicas de producción, y la singularidad del lenguaje de estas dramaturgias de posguerra. Como en la mayor parte de las producciones artísticas contemporáneas, estas propuestas teatrales alejadas de las concepciones del sujeto cartesiano y del lenguaje como instrumento de comunicación, expresan la desubjetivación y el malentendido. Es entonces cuando se revela con mayor fuerza el acontecimiento poético de las didascalias, puesto que los creadores advierten la potencialidad poética de estas inscripciones; comprenden, sobre todo, que la indeterminación didascálica no exige una voz consistente ni estable sino que habilita un campo creativo quizá más experimental que el diálogo teatral, al poner en crisis esas categorías por las que se vienen preocupando en materia artística. La segunda cuestión –y la más específica– que fundamenta nuestro recorte para el análisis, se asocia con la singularidad del acontecimiento poético de las dramaturgias y propuestas escénicas de cada uno de estos autores que irrumpen de manera inédita en el campo teatral contemporáneo. Una de las principales marcas de tal singularidad es que sus escrituras, pese a las distancias significativas que existen entre las poéticas de estos cuatro dramaturgos, dejan entrever que el texto dramático y la puesta en escena mantienen una relación de discontinuidad y complementariedad –no de complementariedad, según se suele describir en la teoría teatral. Discontinuidad que no se da solo a nivel sintáctico-retórico –paratáctico en muchos casos– sino que señala la escisión propia del sujeto o los diferimientos de las subjetividades implicadas en los procesos de escritura, lectura y montaje escénico.

Dichos procesos se resisten a sistematizaciones que impliquen algún grado de fenomenologización. No obstante y en cambio, pueden ser recuperados para el análisis, al menos fugazmente, a partir del lapsus o fallido, la laguna y la vacilación, de lo didascálico. Esto supone ir en busca de tales fisuras en las narraciones de los elencos y equipos creativos de un

espectáculo, y en las intervenciones de los autores además de lo que se inscribe en los textos en cuestión. Para ello incluimos entrevistas realizadas en el marco de la presente investigación y otras consultadas a través de bibliografía, así como el trabajo de recopilación y observación de archivo audiovisual en la reflexión concreta acerca de lo que ocurre entre el texto y la puesta.

Con Samuel Beckett centramos la atención en la figura de la *huella* y la *interrupción*. Sus didascalias son expresiones paradigmáticas de lo que proponemos estudiar, puesto que no aportan una voz que aclare y salve al texto de la indeterminación del sentido, sino que se constituyen en tanto figura del silencio y el desconcierto, la falta de congruencia del sujeto y del lenguaje, el vacío referencial, y la ambigüedad del acontecimiento poético. Otro aspecto relevante a destacar de nuestra lectura de las distintas modulaciones de la voz didascálica – particularmente en *Esperando a Godot*, *Fin de partida*, *La última cinta de Krapp*, *Actos sin palabras I y II*– en diálogo con piezas breves para teatro, radio y televisión es, por una parte, la configuración de una poética de las imágenes –de objetos, de movimiento, de acciones– en las didascalias. Por otra parte y a la vez, la musicalidad que se articula en el *entre* de estas inscripciones mudas y la palabra dicha o la acción. Del análisis se desprenden, además, algunas precisiones en torno de ciertas dimensiones propias de la realización cinematográfica como la pregnancia visual, el silencio, la ausencia de lo corporal y del mundo referencial que se registran ya en la huella didascálica de sus textos para teatro y radio. Observamos entonces algunos efectos de las transiciones o pasos de la narrativa al teatro y el abandono progresivo de la palabra dicha en escena, bien mediante la pura acción muda, bien transformando las palabras en un murmullo sin significado referencial, o bien en el devenir musical de la figura del silencio. Todos estos mecanismos no son sino la radicalización del diferimiento de la escritura beckettiana que se inscribe específicamente en lo didascálico. Contrastamos además las *modulaciones Poéticas* y *Denegatorias* (definidas en el Capítulo I) con aquellas que se orientan hacia una realización específica –cada vez más próximas al guion cinematográfico–, y no tanto a la escritura de un texto para ser leído, pero donde aún se fugan algunas constantes poéticas de lo didascálico.

En una segunda instancia leemos las modulaciones didascálicas en guiones y textos dramáticos de Manuel Puig en tanto *huella* que condensa los desplazamientos entre cine, teatro y literatura, y *juntura* que expone la inminencia de la pérdida y la transformación, así como el cruce de materialidades, medios expresivos y modos de representar que atraviesan toda la producción del autor: un problema de traducción-transposición inscripto en una voz que goza simultáneamente de su consistencia y de su caída. Sus textos dramáticos y, principalmente, la ambivalencia de sus didascalias, o bien siguen la tradición de la dramaturgia de manera

asistemática, o bien la desarticulan al incorporar elementos provenientes de la narrativa y del cine.

El breve análisis de un conjunto de didascalias recuperadas de las obras de teatro *Bajo un manto de estrellas*, *El beso de la mujer araña*, *Triste golondrina macho*, *El misterio del ramo de rosas*, las comedias musicales *Muy señor mío* y *Un espía en mi corazón*, y los guiones cinematográficos *Verano entre paredes*, *La tajada* y *Pubis angelical*, contribuye a exponer con claridad que lo que se modula en lo didascálico no es “la voz del autor” sino una tercera persona en grado cero y en constante diferimiento, articulada por el complejo temporal que va de la escritura a la escena, y/o de la escena a la escritura: una deriva sin origen, entre la excedencia, el suplemento y la transformación. Cuando Puig escribe teatro o versiona su narrativa, junto a las *modulaciones poéticas y narrativas* de carácter experimental, da paso también a didascalias más tradicionales *de puesta en escena*, cuya inscripción explicita aquello que no resultaba necesario aclarar en su narrativa por medio de una voz que organice, controle, indique coordenadas espacio-temporales, en la figura de un narrador. Así, lo didascálico en su producción condensa tanto lo poético como lo explicativo y controlador de una inscripción que se sabe perdida.

Luego, este último capítulo se dedica a reflexionar respecto de lo didascálico en el teatro de Mauricio Kartun, cuya manifestación principal es la vocalización de un “tono” *poético y narrativo*, mientras que otras inscripciones remiten a lo teatral en términos *escénicos y denegatorios*. Para sistematizar estas modulaciones y prever sus cruces, es preciso distinguir las didascalias que se leen en las obras que no dirige –nos detenemos brevemente en *Pericones* y *El partener*–, escritas por encargo, y/o sobre textos ajenos –retomamos aquí *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso* y *Salto al cielo*–, de las que se inscriben en obras que él mismo pone en escena –específicamente, *Salomé de chacra* y *Terrenal*. Se trata de una dramaturgia paradigmática para explicar lo didascálico en tanto figura límite entre el texto y el espectáculo, que condensa el complejo de desubjetivaciones y diferimientos de la escritura y la lectura. Analizamos así didascalias colmadas de tropos cuya estructura poética, su narratividad, o su estilización asimilada al registro de los personajes, lejos de indicar cuestiones vinculadas a lo escénico, sugieren la “lectura en alta voz” (Barthes 2015), la “caligrafía tonal” (Porrúa 2011) de algo que, no obstante, nunca será dicho. En estos devenires no es posible rastrear un origen –la voz y el rostro supuestos en la fórmula “acotaciones del autor”–; por el contrario, lo que tiene lugar en sus textos no es una presencia logocéntrica, garante de un Sentido original, sino máscaras *diferrantes* que remiten a otras máscaras, una galería de ventrílocuos que reactualizan la voz del *mythos* (Prósperi 2015).

Con la lectura de lo didascálico en *Spam*, *La estupidez* y *Bizarra* –en menor medida– de Rafael Spregelburd, retomamos los problemas teóricos y figuras trabajadas en los apartados previos agudizando aún más la mirada respecto de lo que ocurre en el *entre* de la escritura, la lectura, y la realización escénica. Son particularmente representativos de este *entre*, los sistemas de lectura y “expectación” que plantean las didascalias y los mecanismos didascálicos que exceden las didascalias –orden aleatorio de escenas, escenas simultáneas en espacios distintos escritos a dos columnas, por mencionar algunos. Estos y otros recursos revelan una notable desconfianza en el lenguaje para significar la experiencia; gesto también presente en ciertas modulaciones didascálicas que ponen en duda lo que allí se describe y se fuga de cualquier clase de pragmaticismo.

Asimismo reflexionamos acerca del registro poético singular de las didascalias, que no se corresponde con la voz de un personaje, ni la del autor o director, sino que la resonancia del nombre propio en la triple función de autor, director e intérprete, resulta pensable en términos de su carácter fantasmático o espectral, su “memoria y espera” (Derrida 2002). En su modulación *denegatoria* se evidencia además la presencia del espectador, no sólo para revelar el artificio en términos estéticos sino también y sobre todo, para poner en crisis la diferencia de la realidad con la ficción al señalar la divergencia o casilla vacía entre el significante y el significado, las palabras y las cosas. En este sentido, atendemos al modo en el que aparecen entramados la inscripción del silencio, la musicalidad, el criterio de selección y disposición de lo que será dicho y no dicho en el espectáculo, con la presencia de las tecnologías de la escena contemporánea y sus sistemas de producción.

Las escenas de escritura y lectura de didascalias que recogemos en esta tesis ponen en evidencia que la presencia/ausencia de lo que (no) sube a escena, lo didascálico, excede ese espacio limitado de la “acotación” y se ofrece como un terreno siempre permeable a la experimentación. Es en este sentido que analizamos la preocupación de los dramaturgos por la incapturabilidad del espectáculo y la potencial pérdida del sentido de las didascalias, a la vez que la confianza que depositan en esa inscripción para dejar algún rastro de la puesta en escena. Este desfase –de tiempo y subjetividad– que existe entre texto y lecturas, lecturas contemporáneas y futuras, así como el diferimiento en la lectura de un autor que dirige sus propias obras, es asumido por lo didascálico como la no coincidencia del “yo” o la desubjetivación del poeta: una potencia que se dirige a sí misma. Una escritura absoluta, que nadie escribe: una potencia que se escribe por su propia potencia de no ser escrita; tabula rasa impresionada por su misma receptividad que puede, así, no-no escribirse (Agamben 2008).

Como se viene rodeando, sugerimos que un estudio de lo didascálico en tanto figura de lo restante puede resultar un campo específico para contrastar e interrogar esta perspectiva teórica, a la vez que habilita una reconsideración del texto dramático desde un enfoque poco visitado para el caso. Precediendo a lo que debe poder presentarse a sí mismo, lo didascálico traza el trayecto de su (des)aparición. Esta sustracción deja una señal que persiste, un resto que se manifiesta pero que no es reductible al sentido, al lenguaje ni al sujeto. Ese resto de escritura, anterior y exterior al desarrollo del contenido que anuncia o recupera, cae como una corteza hueca y un desperdicio formal que no sube a escena; registra, archiva y explica modos de concebir el teatro; crea ficciones entre las palabras y las cosas, el texto y la escena; o acontece en el lugar más calcinado del lenguaje: la poesía; a veces unas y otras al mismo tiempo.

Capítulo I

Las didascalias: escenas para un relato de su trayecto en la historia del teatro

1. Presencia/ausencia de las didascalias en el teatro occidental

“(…) y aconsejo que lean esto sólo las personas que tienen ojos para descubrir en la lectura todo el juego del teatro”
“Aviso al lector” de *L'Amour médecin*, Molière

“Didascalia” proviene del griego διδασκαλία con el significado de “enseñanza”, “exposición clara”, y refería en la antigua Grecia a la “enseñanza” que un dramaturgo o algún responsable de la escena dirigía al coro y a los actores acerca de la interpretación de un ditirambo, comedia o tragedia. No obstante, el término se identifica especialmente con el registro oficial, en una representación dramática, que dejaba constancia del nombre del festival en el cual tenía lugar, el nombre del arconte epónimo, los dramaturgos en orden de éxito según los resultados de la competición, los catálogos de las obras, los protagonistas, el mejor actor y el corego de la obra ganadora, la tribu victoriosa y el mejor flautista. Tanto Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro* (2011), como Rubén Szuchmacher, en el artículo “El fin de las didascalias. Una reflexión sobre la escritura de la nueva dramaturgia” (2002), señalan que debido a que el autor era a menudo su propio director de escena y su propio intérprete, las indicaciones sobre la manera de actuar resultaban inútiles, razón por la cual no figuraban en el manuscrito. Por su parte, Pavis advierte –sin entrar en el problema de la diferencia entre las “didascalias” griegas y lo que luego se designa bajo esa noción en el teatro occidental– que las “didascalias” estaban “ausentes” en tanto que “indicaciones concretas” sobre el modo de actuación, a tal punto que “no siempre se sabe a ciencia cierta quién dice cada una de las réplicas cuando éstas sólo están separadas por un trazo discontinuo” (2011:130). Es preciso señalar entonces que todas las “acotaciones” que encontramos en las traducciones más difundidas de la tragedia son adiciones posteriores a los textos de Esquilo, Sófocles o Eurípides, escritos en lengua griega; por ejemplo: “La escena tiene lugar ante el palacio real de Micenas. Desde allí se divisa la llanura de la Argólida. Está amaneciendo.” (*Electra*, Sófocles 1981: 377). No obstante la ausencia de ese tipo de marcaciones en tanto coordinadas espacio temporales explícitas, advierte Szuchmacher que las señales de la representación, los “rastros de una puesta en escena implícita (...) están dentro de los textos mismos de forma indirecta” (2002: 48).

La ausencia de indicaciones escénicas se sostiene en el teatro latino antiguo, donde se incluían didascalias formuladas como una breve noticia sobre la obra y una lista de *dramatis personae*⁶ (Pavis 2011: 130). Es decir que se trataba siempre de anotaciones de datos contextuales y no lo que hoy conocemos como didascalias, también llamadas acotaciones del autor, indicaciones o direcciones escénicas.⁷ El hecho de que las marcas espectaculares para que alguien pueda montar un texto no fueran entonces necesarias, porque los mismos dramaturgos o el corifeo eran los responsables de ordenar la representación, supone que la puesta en escena como tal no es posible de ser leída (Pavis 2011; Szuchmacher 2015) y recuerda, además, que esos textos no se escribieron para ser difundidos como una lectura en la que se podría reponer algo de lo escénico a partir de marcas específicas. No obstante, resultaría un aporte al campo teatral el intento de identificar en el coro trágico el antecedente más próximo de lo que la historia del teatro conoce como “didascalias” (ya no esas notas que es posible que hoy aparezcan en la primera página de un *dramatis personae*, catálogos, memorias de festivales y programas de mano). Si bien observaremos que la pulsión didascálica puede registrarse también en diálogos o monólogos –sea en la modalidad de “hipótesis de representación”⁸ (ligada a lo escénico), o en su carácter narrativo y/o descriptivo (ligado a la ficción y donde la palabra pretende reducir su distancia respecto del mundo perceptible)–, esta primera parte de la tesis se concentra en el coro porque resulta la figura más próxima de lo didascálico: es aquello que interrumpe el diálogo trágico; se constituye en el *entre* de la escena y el espacio de la no-ficción; se ausenta en el teatro posterior, y reemerge con sus potencialidades poéticas, descriptivas, narrativas, en resumen, con una notable plasticidad, en diversas dramaturgias contemporáneas.

Es preciso, entonces, elaborar una revisión capaz de explicar el trayecto del fenómeno didascálico en tanto presencia que persiste interrumpida e intermitente en la historia del teatro. En tal sentido, este capítulo describe un análisis diferencial del objeto de estudio con el fin de detectar los fenómenos de ruptura y las incidencias de las interrupciones por debajo de las continuidades genéricas. Un movimiento representativo de este tipo de análisis diferencial es la contrastación de las didascalias en tanto inscripción de lo escénico –ligada específicamente a la realización, ejecución, e interpretación de textos– con las notas de carácter en partituras musicales –donde aparece el lenguaje propiamente dicho. Según se anticipó en la Introducción,

⁶ Esta fórmula latina refiere la lista de “personajes (o máscaras) del drama” que figuraba al principio de las obras en las antiguas ediciones de los textos (Pavis 2011: 147).

⁷ En el capítulo II se especifican las implicaciones teóricas e ideológicas que supone cada una de estas denominaciones, y por qué “didascalia” se impone como la opción preferible.

⁸ Como ya se explicó en la Introducción, esta noción formulada por Rubén Szuchmacher se define como la presunción de la materialidad del hecho escénico, inscripta en marcas dramaturgias que remiten “directa o indirectamente a los sistemas de producción teatral particulares de los momentos de la escritura”: la organización temporal (actos, cuadros), el planteo sonoro, la cantidad de personajes presentes en cada escena, la concepción del espacio o las formas del lenguaje propiamente dicho, el público que supone y postula (Szuchmacher 2015: 74-76).

estas últimas proliferan como escritura en la misma época que empiezan a registrarse didascalias –en la forma de notas marginales especialmente–, y remiten a una manera específica de ejecución, esto es, están culturalmente fijadas y son reconocidas por quienes están preparados para leer una partitura. Tal contrapunteo arroja, por una parte, algunas singularidades respecto del carácter ambiguo, inestable e indecidible de las didascalias, así como también sobre el intento de codificarlas y fijarlas en la escritura; y por otra parte, la sospecha crítica acerca de un trayecto que coincide: tanto la emergencia y la proliferación de las didascalias como de las notas de carácter están fuertemente impulsadas por el auge de la cultura escrita, la centralidad de la figura del autor y la tradición filológica (ecdótica) de anotar y fijar textos. Así, en el mismo momento en que empieza a importar la autoridad del dramaturgo y su deseo de intervenir sobre la escena, se observa la singularidad de la impronta autoral del compositor en la incorporación de notas de carácter; más aún cuando trabajan juntos (colaboraciones como las de Molière con Lully o Charpentier, que retomamos más adelante).

La moderna práctica musical basada en la partitura impresa proporciona una descripción relativamente unívoca de los sonidos en potencia a partir de una serie de indicaciones más o menos precisas sobre el procedimiento de la interpretación (Láng 1969: 564). Codificadas de manera universal, las figuras del pentagrama reenvían a una altura, una duración, una tonalidad, la articulación entre los sonidos, etcétera, pero no *son* el sonido. Para las didascalias no existe tal codificación, sino que nos enfrentan a la inestabilidad de la significación, al lenguaje poético con todas sus ambigüedades, mediaciones y distancia respecto de la cosa que intenta nombrar. Paralelamente, si bien las notas de carácter presentan mayor estabilidad formal en la tradición musical, dan lugar a una zona diferencial en cada interpretación: incluso en el *tempo* hay una franja más o menos amplia de interpretación (*Allegro, Alegretto, Allegro vivace, Andante, Adagio, Vivace, Presto, Prestissimo*) que se puede medir con valores metronómicos (las negras por minutos). El *Staccato, Legato*, la articulación, presentan también cierta regularidad, aunque se registran variaciones relativas al estilo o al período de la música que se trate;⁹ y la dinámica, variaciones de intensidad (*piano, mezzopiano, mezzoforte y forte*), anotan también la expresión, el carácter de una pieza (*Maestoso, Giocososo, Grazioso, Misterioso*) o describen técnicas de ejecución para los instrumentos. Pero lo que más conviene atender es que en muchas partituras encontramos, además del lenguaje propio de los textos recitados o cantados por el intérprete, comentarios o indicaciones no tan convencionales sino notablemente poéticas y singulares, propias de una pieza o de un compositor en particular. Nuestro énfasis está puesto justamente en

⁹ Nos referimos, por ejemplo, a la diferencia entre el *staccato* de Beethoven y el ejecutado en el barroco, debido, entre otras cuestiones, al tipo de violín que se usaba en cada época, según explica Bernardo Teruggi, Director de la Camerata Académica en el Teatro Argentino de La Plata y Profesor Adjunto de la Cátedra de Dirección Orquestal de la UNLP, en una entrevista realizada para la presente investigación (Conde 2020b).

que la palabra didascálica –aunque intente ser sistematizada– hace temblar, en las ambigüedades de la interpretación, incluso un sistema tan codificado como el “lenguaje musical”. Por eso en cada apartado de este capítulo, dedicado a una emergencia didascálica en la dramaturgia, contrastamos el fenómeno con el de la notación musical.

El teatro previo al siglo XVI representa la etapa más oscura para la investigación en general puesto que, además de que el teatro medieval era de tipo itinerante y estaba expuesto a toda clase de censura o intervención, los estudios filológicos que existen sobre el caso recuperan sobre todo archivos del teatro eclesiástico, fieles a la tradición textual antigua, dedicada a la conservación y análisis de textos clásicos o bíblicos (Ruiz, Ramón 2011; Oliva y Torres Monreal 1997; Deyermond 2003; Lacarra y Blecua 2012; Pérez Priego 2009; Amorós y Díez Borque 1999, Álvarez Pellitero 1999). En consecuencia, se analiza en este capítulo la relevancia de la concepción de la teatralidad medieval, tejida entre la lectura y la representación en los ámbitos académicos, eclesiásticos y monárquicos –la clase de retórica y gramática, el juego, la fiesta, el rito– para explicar la ausencia o escasa presencia de didascalias en textos paradigmáticos del período. Luego, con la revisión del caso de Lucas Fernández se constata que en el teatro primitivo español –una transición hacia el Renacimiento– ya aparecen marcas de entrada o salida de personajes, y otras más cercanas a lo que conocemos como didascalias. Asimismo, se registran *residuos* de esas marcas y algunas nuevas modulaciones en el teatro del Siglo de Oro y en el isabelino, momento clave del teatro occidental que nos presenta una gran dificultad a la hora de determinar si las didascalias pertenecen a los textos originales, son intervenciones de copistas y editores posteriores, o si se trata de la práctica contemporánea de los autores de compañías que, en el rol de organizar la representación, agregan anotaciones de puesta en escena, entre otros aspectos más o menos inciertos, debido a la conocida problemática de la autoría y la circulación de los manuscritos en la época.¹⁰ Más allá de estas cuestiones que es preciso atender, se podrá observar que las didascalias de este período tampoco presentan el carácter poético y reflexivo que se registra sobre todo a partir del siglo XX. Su ausencia y diferente modalidad se explica –desde el enfoque que esta investigación propone– por el hecho de que los textos barrocos e isabelinos destinados a la representación y no difundidos como literatura confiaban la hipótesis de representación a los mismos diálogos; y el carácter reflexivo

¹⁰ La escritura en colaboración en las obras teatrales del siglo XVI y XVII y la lógica de la publicación impresa del anonimato o el nombre único, de igual modo que las partituras musicales de la época, son muestras de que la obra era considerada más importante que su compositor. Estos son solo algunos de los problemas vinculados a la dificultad de atribuir un nombre propio a textos anteriores a la propiedad literaria, donde el delito del plagio no está constituido jurídicamente, a diferencia del delito de piratería editorial. Para dar cuenta de esto, Roger Chartier cita el caso de Lope de Vega disgustado de que los editores publiquen a su nombre comedias que no son suyas y a las que juzga detestables. También menciona las “condenas morales de los ladrones de textos, obras de teatro o sermones”, que utilizaban las técnicas de la memoria para copiar y publicar obras ajenas (2008: 28-29).

sobre la práctica teatral, la escena y la relación con el espectador, se encontraba en la puesta en evidencia de la autorreferencialidad de las artes, los tópicos propios de las producciones de entonces (tales como “el gran teatro del mundo”, “la vida como sueño”, “el mundo al revés”), así como a los monólogos y “apartes” de los personajes. A tales efectos más adelante se considera el impacto de algunas características de la cultura del barroco, del sistema de producción y recepción de los teatros populares y cortesanos, españoles e isabelinos, en casos textuales concretos.

Luego de revisar la dramaturgia del clasicismo francés (Corneille, Racine, Molière), donde persiste la dificultad para determinar si las didascalias aparecían en los textos originales o se trata de una práctica posterior –sin dejar de contrastarlas con la reaparición y el declive de los coros en la tragedia, el vínculo más o menos estrecho con la Comedia del arte, la escritura y la lectura–, se indaga sobre la presencia de estas notas en el teatro neoclásico español del siglo XVIII y el teatro francés del iluminismo (Voltaire), donde efectivamente las anotaciones entre diálogos fueron realizadas por los dramaturgos, y están atravesadas por el impacto de las renovaciones en arquitectura y puesta en escena con el surgimiento del teatro a la italiana. Se alcanza entonces el punto nodal para pensar el problema: el realismo del siglo XIX y las modificaciones en las tecnologías de la escena que destacan el aspecto visual en las didascalias; de manera concomitante, el uso de la luz artificial en el teatro, el surgimiento de la figura del director y su diferenciación respecto del dramaturgo más adelante –un dramaturgo que ya no dirige la puesta en escena de sus obras pero supone en su escritura una “hipótesis de representación” en función del sistema de producción de la época. Recién a partir del siglo XIX la escritura teatral hará un “culto de las didascalias”, las cuales no sólo intentan contener casi todas las indicaciones necesarias para la representación sino que también exceden frecuentemente este carácter pragmático: “Véanse los casos de la dramaturgia de Ramón del Valle Inclán o las múltiples consideraciones políticas, sociales e ideológicas insertas en las obras de George Bernard Shaw” (Szuchmacher 2002: 49).

Además de lo estrictamente teatral, es preciso tener en cuenta otros fenómenos que intervienen de forma decisiva en la dramaturgia y la presencia o ausencia de las didascalias. Uno de ellos es el surgimiento de la industria editorial que incrementa la publicación y circulación de textos teatrales ya no exclusivamente destinados a las compañías encargadas de llevarlos a escena, o a las manos de las autoridades monárquicas y eclesiásticas que otorgan la licencia para su representación. En el siglo XIX los textos teatrales publicados comienzan a ser leídos por un

público que experimenta el auge de la novela realista.¹¹ A ello se suma otro fenómeno que impacta directamente sobre el objeto de esta investigación: se trata de lo que se conoce como la “era filológica” –que inicia a mediados del siglo XVIII y se afianza durante el XIX– y posteriormente el “giro lingüístico” –en el siglo XX– cuando la filología se autonomiza respecto de la lingüística a partir del cientificismo de la crítica textual. Esta disciplina, en el marco de la consolidación de la escritura como afirmación de lenguas, literaturas y comunidades nacionales de la modernidad, recupera y estudia manuscritos, edita textos teatrales clásicos, y agrega didascalias que no figuraban originalmente. En otras palabras, la compulsión por controlar y registrar los textos propia de los procesos de proliferación de la escritura y sus modalidades de vigilancia respecto del azar en el discurso –que coincide con los principales dispositivos de control (la modernidad y el capitalismo)– conduce tanto a la búsqueda de un “arquetipo textual” (Lachmann 1882 [1850]) como a la invención de didascalias más literarias que técnicas, encargadas de comentar, aclarar y contextualizar.

Con el realismo llega el abandono de la exposición de los artificios teatrales que se observan en el teatro anterior, en pos de una ilusión mimética propiciada por la misma arquitectura del teatro a la italiana y la nueva relación que ésta define entre escena y espectadores. Las didascalias en esta dramaturgia comienzan a dar cuenta de modificaciones técnicas, incorporan aspectos de la puesta en escena y, sobre todo, se vuelven narrativas. Al diferenciarse el director del dramaturgo se impone con más fuerza la “voz del autor” –distinta también de las voces de los personajes– en esas digresiones que interrumpen el diálogo con un registro próximo al discurso literario de la novela (descriptivo y narrativo). Es a partir de esta emergencia que resulta productivo indagar acerca del retorno del coro trágico como *digresión e interrupción* en esas notas que llamamos didascalias, o de lo didascálico como *resto y huella* que se presenta incluso en su ausencia.

Mientras que el teatro barroco e isabelino incorpora eso que Anne Ubersfeld (1989) define como “elementos didascálicos” o “didascalias implícitas” en el diálogo,¹² esto es, por ejemplo, la información de tiempo o el lugar donde se desarrolla la acción; el teatro realista y naturalista circunscribe esos aspectos a un espacio textual bien delimitado: las didascalias. El intento de dar cuenta de esta transformación en la dramaturgia implica necesariamente atender a cuestiones propias de la puesta en escena y la estética de cada período. Para explicarlo con un caso: todo lo que los corrales de comedias no podían mostrar directamente en escena –por ejemplo, la noche o

¹¹ El crecimiento de la industria editorial impulsa el pasaje de la figura del impresor-librero a la del editor, así como de un modelo de empresa editorial individual y/o familiar hacia la constitución de sociedades anónimas. Las evoluciones en las técnicas y tecnologías de imprenta permitieron mayores tiradas, precios más accesibles y, por lo tanto, un aumento en la demanda de un público lector recientemente alfabetizado.

¹² Esta noción se revisa en el Capítulo II de esta tesis.

los encuentros a ciegas porque se representaban a plena luz del día– se contaba, entre otros recursos, por medio de signos/artefactos lumínicos –candelabros, faroles. Una muestra de ello es la escena del encuentro de Camilo y Leonarda en *La viuda Valenciana* de Lope de Vega (2001), donde lo irrepresentable se enunciaba en los diálogos. Así, lo que en el teatro a la italiana puede plantearse a través de recursos lumínicos, el uso del telón, trampillas, bambalinas, por mencionar algunos, el teatro previo, al aire libre y a plena luz del día, lo manifestaba en el texto dicho para que el espectador imagine y comprenda la escena. Por eso en las voces de personajes del siglo XVI y XVII se leen a menudo intervenciones del tipo: “En esta noche oscura...”. No está demás insistir en que estos textos fueron escritos para ser representados y no para ser difundidos como obra literaria. El realismo y el naturalismo, al sostener la verosimilitud de lo que acontece en escena, expulsan todo elemento que no sea parte del diálogo a las didascalias –lo técnico, la información contextual– y descubren además la potencialidad descriptiva y narrativa de estas notas que el teatro posterior desarrollará con mayor plasticidad poética.

En el siglo XX, las vanguardias recuperarán el gesto de ruptura con la ilusión de realidad en la incorporación de los aspectos de puesta en escena o las técnicas de distanciamiento (Bertolt Brecht), y darán un lugar cada vez más relevante a las didascalias o a la voz que allí se configura, recuperando no pocos rasgos de las intervenciones del coro trágico. Con Samuel Beckett y Peter Handke se conocen textos didascálicos en su totalidad (sin diálogos), especialmente su modulación no pragmática sino poética –en el sentido lírico, musical, retórico, pero también del “acontecimiento poético” tal como lo piensa Badiou. Se observa que, aun cuando la obra es puramente didascálica y lo que intenta mostrar es una escena tan muda como la del Pierrot de Paul Margueritte –la conocida “partitura de acción”–, ese texto no deja de ser materialmente escritura. Estas poéticas vanguardistas expresan por medio de la reflexión sobre el sinsentido y el silencio, que el lenguaje no puede sino fracasar una y otra vez en el intento de dar cuenta de la experiencia. El movimiento, la acción –lo que será o debería ser movimiento, acción– de una potencial puesta en escena, aparecen en su ausencia como palabra escrita que no será dicha. Tales problemáticas se localizan en los textos teatrales en su totalidad y no sólo en las didascalias; proponemos, no obstante, que las últimas condensan estas manifestaciones debido a que se constituyen como una figura límite entre texto y escena, que supone cierta relación con la realidad o, mejor, que quiere establecer esa relación de proximidad entre palabras y cosas pero no deja de ser tan ficcional como el diálogo. A partir del siglo XX las producciones teatrales

ponen en tensión el aspecto puramente pragmático que caracteriza a las didascalias según las teorías canónicas que aquí se intenta revisar.¹³

El teatro “posdramático” que, según Lehmann (2013), se inaugura en la década de 1960, complejiza aún más el carácter de “entre” de lo didascálico, puesto que lo que se diversifica es la propia relación de la escena con el espectador y del texto con la escena, en el marco de las nuevas tecnologías y espacios, la hibridación de los formatos e intermedialidades que experimentan las propuestas artísticas. Así, estas dramaturgias radicalizan la puesta en cuestión de la necesidad de las didascalias para que un texto sea llevado a la escena. En esta dirección, se comprende que Szuchmacher describa las producciones de la “nueva generación” de escritores argentinos –obras de Daulte, Spregelburd, Tantanian, Bertuccio, entre los años 1990 y 2000– como un tipo de literatura dramática “incompleta” que suele “ausentar” toda señal directriz para el trabajo escénico, y explique el fenómeno a partir de sus dobles o triples posiciones dentro del sistema teatral –actores, directores, autores–, a la manera de los griegos, de Plauto o Shakespeare. Observa que no incorporan didascalias o bien las hacen proliferar al explotar sus potencialidades de carácter narrativo y poético; así como se encuentran textos reescritos y publicados después de los estrenos que incluyen “marcas de puestas realizadas por ellos mismos” y, podría decirse, se pretenden completos (2002: 52). Por tal motivo el capítulo III se concentra en poéticas, autores y textos del siglo XX en adelante donde lo didascálico reúne todos los elementos de su trayecto y se disemina en múltiples realizaciones posibles.

1.1. Teatro griego: la huella

Siempre que se estudie un proceso de transformación de la escena, una práctica específica, un texto dramático, será necesario analizar el sistema de producción teatral de la época. Como señala Szuchmacher, los modos de producción teatral establecieron sus propias formas espaciales desde sus inicios –el teatro griego, el romano, el isabelino, el corral de comedias, el teatro a la italiana–, a la vez que las puestas en escena “estaban predeterminadas por el tipo de arquitectura teatral de cada tiempo histórico, pues los textos se escribían tomando en cuenta las formas del espacio, no sólo las zonas de la representación sino también la del espectador” (2015: 31).

Las representaciones del teatro griego clásico tenían lugar sólo tres veces al año en las fiestas en honor a Dioniso, durante las cuales se suspendía el trabajo y la comunidad se hundía

¹³ Los capítulos II y III de esta tesis se dedican específicamente a estas cuestiones, aquí apenas se enuncian en el marco general de una mirada diacrónica del problema.

en la dimensión del mito.¹⁴ El carácter cíclico o circular de las tragedias, además de la repetición periódica de los festejos, se vinculaba con la danza de posesión por parte de la cofradía del Dios, que consistía en una ceremonia de expresión y exorcismo de la histeria colectiva. La amplitud y fragilidad del espacio escénico en las mismas tumbas o palacios, por un lado creaba un continuum o experiencia común entre el interior del espectáculo y el espectador, y por otro concedía el carácter singular e irremplazable del acontecimiento. Si se leen las tragedias griegas desde la perspectiva que ilumina Szuchmacher, se advertirá que los textos contienen muchos elementos de la arquitectura teatral de la época:¹⁵ la *orchestra*, la *skené*, los *parodoi* y *eidodoi*, etcétera. El coro ingresaba por los *párodoi*,¹⁶ pasillos que a veces eran utilizados como zona de actuación para entrada y salida de personajes; bailaba y cantaba en la *orchestra*, un semicírculo de tierra de 20 metros de diámetro.¹⁷ El *proskénion* era la parte anterior de la *skené* –la escena propiamente dicha– más cercana a los espectadores, donde se movían los actores, y donde en algunas obras también el coro intervenía físicamente con los protagonistas.¹⁸ En el siglo V las construcciones eran de madera con decoraciones pintadas y puertas que daban al interior de un vestuario-almacén de donde entraban y salían los actores. Dentro podía desarrollarse parte de la obra, fuera de la vista de los espectadores.

No sólo el espacio es un elemento del modo de producción que se manifiesta en los textos, sino que la “hipótesis de representación” puede reconocerse también en la organización de las escenas y las relaciones de los personajes, determinadas por la cantidad de actores que establecía el sistema teatral de la época. La distribución de las partes de los diferentes personajes estaba constituida sobre el supuesto de la cantidad reducida de actores varones (tres con Sófocles) que representaban la tragedia y pasaban de un personaje a otro gracias al uso de máscaras. Por eso, observa Szuchmacher, a pesar de haber más de tres personajes nunca estarán todos simultáneamente en escena (76): “Las combinatorias posibles en las entradas y salidas de los actores fueron lo que establecieron, en definitiva, la construcción de los episodios de todas las tragedias griegas” (77).

¹⁴ Para profundizar acerca de las características de las Grandes Dionisias de Atenas y del carácter agonal y ritual del certamen en el que competían las obras líricas, las comedias y tragedias, ver Easterling y Knox 1990: 287-380; Segal en Vernant 1991: 213-246; Aristóteles 2003.

¹⁵ Szuchmacher señala que este fenómeno se observa también en “las obras romanas escritas para sus teatros imitados de los griegos pero, a diferencia de aquellos que todavía dejaban ver la naturaleza por detrás de la zona de la escena, estos limitan las miradas con un contundente muro al fondo decorado con estatuas de los emperadores” (2015: 32).

¹⁶ Por este motivo la primera intervención del coro se llama “párodos”.

¹⁷ *Orchestra*, que deviene en el español “orquesta”, significaba “bailar”. El coro, compuesto por 12 o 15 coreutas y un corifeo o conductor del coro, al entonar sus estrofas ejecutaba danzas que no eran meros gestos rítmicos sino una elaborada expresión mímica de las ideas del poema (Láng 1969: 6).

¹⁸ A los fines de una investigación que indaga en torno de las voces y subjetividades que se configuran en la dramaturgia, es importante recordar que, en los orígenes de la tragedia, el primer actor se desprendió del grupo de coreutas que cantaban y danzaban en el ditirambo y los coros fálicos. Más tarde, con Esquilo, aumentó a dos el número de actores, y a tres con Sófocles.

Según Nietzsche, en la *orchestra* no existía contraste entre el coro y el público, sino que se presentaba como el “gran coro sublime de sátiros que cantan y danzan, o de los que se sienten representados por esos sátiros” (2003: 59). Si bien el papel de la música en el drama no está totalmente definido, se sabe que el coro tenía funciones vocales; precedía las escenas y las acompañaba; y que el nombre del músico se menciona en la didascalia y figura incluso antes que el nombre del poeta (Láng 1969: 14). Las precisiones acerca de este personaje colectivo no figuran en los textos sino que se reconstruyen por fuera de ellos. En este sentido, resulta interesante revisar la etimología del término “coro” del latín *chorus*, algunos de sus derivados, y primeros usos. El griego *chóros* (con chi y ómicron) se refería a un conjunto de personas que bailaban y cantaban en un lugar cercado, y proviene de *chórtos*, “lugar cercado”. Sin embargo, también nombraba a un conjunto de personas que bailaban y cantaban sin más, incluso a veces itinerantes o desfiles. La doble significación puede rastrearse en Homero, quien a través de *chóros* designa tanto un coro de danzantes como la plaza de una ciudad. Algunas interpretaciones tienden a relacionar el sentido de plaza con *chōros* (con omega acentuada), vinculada a la tierra, y no *chorós* (con ómicron y acento en la segunda sílaba); y quienes adjudican su primera acepción al valor de “coro”, afirman no que derive de *chórtos* (“lugar cercado”) sino que contendría en su misma raíz la idea de cerco formado por danzantes, que podría ser la raíz indoeuropea *gher-. No se trataría entonces de un grupo de personas que danzaban y cantaban en un lugar cercado sino que los danzantes formaban un cerco al bailar enlazados de la mano (Chantraine 1980: 1269). No obstante, el sentido local de emplazamiento preparado para la danza es, por un lado, antiguo y, por otro lado, confirmado dialectalmente; a su vez los compuestos más antiguos parecen aplicarse a una noción espacial. De todo el vocabulario relativo a la dramaturgia interesa destacar, en primer término, *choregia* y *chorego*, quien asume los costos de un coro o de alguna otra liturgia, más generalmente el jefe o quien da los subsidios. De allí *choregeo*, en todos los sentidos, desde la conducción de un coro, hasta todo tipo de financiamiento y toda prestación; *choróstates*, “corifeo”, con varios derivados; *choróstades*, “(fiestas) con coros”, *chorópoios*, sobre todo poético, “quien conduce la danza”; *choroféletas*, “quien ayuda a la danza”. Y el más revelador a los fines de este estudio, *chorodidáscalos*, “quien instruye un coro”, con varios derivados. Lo didascálico, entonces, queda asociado tanto a la interpretación –esas indicaciones ordenadoras que surgen del “entre” del texto y la escena– como al coro de la tragedia griega. La etimología como uno de los modos posibles de interrogar el problema, explica no sólo la presencia del coro en la tragedia sino también, y sobre todo, la huella de lo didascálico en el coro y su ausencia en el texto como “didascalias”.

Este conjunto de voces anónimas que dialoga con el actor por medio del corifeo (lo rodea, apoya o interroga) configura un dispositivo múltiple de consciencia que estructura la tragedia, recordando que existe un orden, una moral, un destino. En la entrada relativa al coro de su *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (2002), Anne Ubersfeld señala que ya sea que cante o hable su enunciación se dirige a sí mismo, es decir, primordialmente al espectador: “El coro se presenta, por lo tanto, como intermediario entre los protagonistas y el público, manifestando así de manera sensible la doble enunciación propia del teatro” (28-29). Y agrega que la “función coral” puede manifestarse indirectamente en otras formas teatrales: 1) Por personajes mediadores (“razonado” o sirviente); 2) Por “momentos líricos”; así sucede en Brecht con las *songs* (canciones en general cantadas por el protagonista que marcan especies de pausas líricas y reflexivas). Lo que interesa destacar de estas observaciones –apenas enunciadas en el contexto de un Diccionario que intenta ser sintético– se anuda especialmente en el concepto de “entre” y “distancia”, así como en la manifestación autorreflexiva y “lírica” que caracteriza lo didascálico. El coro indica una distancia con respecto a la acción que expresa: “por medio de la palabra, el canto o la danza, los sentimientos provocados por el espectáculo de la acción, o por la palabra y el canto, las reflexiones que aquélla inspira o los conflictos de valor que contiene” (29).

Los coreutas no llevaban máscaras y su vestuario era más rústico que el de los actores a la vez que más similar al del pueblo. En este sentido es importante señalar que, como sostiene Nietzsche (2003), si bien la intervención del coro en la tragedia siempre tiene que ver con un tipo de observación próxima a la del espectador, no representa al pueblo mismo o al espectador ideal: mientras que este es consciente de la ilusión teatral, el coro es un elemento interno al hecho espectacular que cree necesariamente en la existencia material de todo lo que aparece en escena. A diferencia del rapsoda, el coro se ve transformado y obra desde una naturaleza extraña que implica la abdicación del individuo. La impersonalidad de esa presencia, la desobjetivación de esa voz colectiva que se enuncia en primera persona singular o plural, es uno de los rasgos más decisivos que permite pensar el vínculo de esta figura con lo didascálico, en tanto escritura que no delimita una subjetividad única y mucho menos empírica. Tal carácter anti-naturalista que libera a la tragedia de una “servil imitación de la realidad” por medio de la máscara y el vestuario, acentuaba el distanciamiento; mientras que la escenografía, primeramente simbólica, se volcaba de manera gradual hacia el realismo (55).

La acción, el escenario, la palabra dramática existen en la tragedia como “la cosa interrogada”, mientras que el coro, el comentario y la palabra lírica, como el “hombre que interroga” (Barthes 2009: 322), la colectividad humana que intenta comprender el

acontecimiento al cual se enfrenta. Resulta paradójico que este aspecto esencial del teatro griego, la interrogación mítica y la filosófica, se transforme en su vía de secularización: al intelectualizarse progresivamente pierde sus lazos con la dimensión mítica de los destinos del hombre, se “atrofia” el elemento interrogador, el coro, y acaba siendo lentamente desmitificado. El drama moderno, la comedia burguesa y su búsqueda de cierta verdad psicológica, no interroga esta dimensión. Ya Eurípides introduce un carácter psicológico que desencadena una emoción pasional, “potencia anti-trágica donde las haya”, según Barthes (45), que se diferencia de la emoción política y social provocada por las tragedias de Esquilo y de Sófocles al poner en cuestión las grandes ideas cívicas y morales. La declinación de la preocupación por la deliberación humana, función esencial del coro antiguo, se corresponde con su reducción a intervenciones sin vínculo orgánico con la obra y, más tarde, con su desaparición. Este fenómeno puede explicarse, además, tanto por la progresiva decadencia del interés cívico en el teatro, como por el empobrecimiento de la fortuna de los nobles y su reticencia a hacerse cargo de la *choregia*.¹⁹ Asimismo se observa que el drama latino ya no tenía coro en sus representaciones, aunque contaban con partes de solos habladas o cantadas, acompañadas de la tibia, que sería la edición latina del aulo griego. La tragedia desapareció muy pronto en la escena romana desintegrándose en sus elementos; las escenas de bravura fueron tomadas separadamente y ejecutadas en forma de concierto; el *pantomimus*, la expresión musical más popular en la Roma imperial, se concentró en la coreografía, y la música quedó en un segundo plano (Láng 1969: 28-29). Una sustracción de tal clase explica, además, el carácter suplementario de la huella didascálica y la fuerza que ejerce sobre lo escrito.

En esta línea de análisis es posible leer las reflexiones de Carmen V. Verde Castro acerca del *intervalo* que supone el coro trágico. La autora señala que si bien el coro es una suerte de corolario del episodio precedente, “no salva el vacío existente entre dos partes, no sólo formal, sino sustancialmente disímiles”, y agrega que:

En ese choque de dos densidades poéticas diferentes, con la consiguiente exigencia al espectador de una doble acomodación, está gran parte de lo que se nos escapa de la experiencia griega de lo trágico, ostensible más que nunca en algunos intentos de apropiación del Coro por parte de la literatura contemporánea (1957: 9).

¹⁹ Institución conformada por los ciudadanos ricos que costeaban la contratación de los coros para los certámenes líricos y dramáticos. Era una obligación que el Estado imponía oficialmente: el *corego* debía encargarse de instruir y equipar un coro. Con el empobrecimiento del Estado subsiguiente a la guerra del Peloponeso, comenzaron a asociarse dos ciudadanos en una sola *choregia*, la *sinchoregia*. Más tarde ésta desapareció y dio paso a la *agonothesia*: una especie de comisariado general de los espectáculos, cuyo presupuesto se alimentaba del Estado, y del patrimonio del propio comisario (designado por un año), en menor medida (Barthes 2009: 328, 338).

Señala que a pesar de que el Párido de *Prometeo encadenado* de Esquilo es la natural continuación de los últimos versos del monólogo (Prólogo), no existe entre ellos una solución de continuidad apreciable, ya que el coro no sólo actualiza datos del prólogo sino que acentúa las condiciones de la situación de Prometeo, la índole del gobierno de Zeus, describe a las Oceánides y su zozobra, y alude al motivo dramático del secreto; es decir, que es un elemento esencial en el progreso de la acción. Pero también podemos encontrar el *corte* en lo que la autora describe como una diferencia de tono. Esto se hace evidente cuando un mismo argumento es expresado tanto por los episodios como por el coro: las narraciones episódicas y narraciones líricas, por ejemplo, pueden coexistir en ambos aún con argumentos paralelos, porque la diferencia es fundamentalmente de tono. Esta heterogeneidad entre coros y episodios también se cifra en la posibilidad de reconocer un sentido autónomo y total en el conjunto coral de una tragedia, con cierta prescindencia de los episodios mismos. El ejercicio que propone Verde Castro resulta interesante a los fines de esta investigación –aunque se pueda ensayar con algunas tragedias más que con otras, pues no resulta sencillo separar las intervenciones del coro cuando dialoga directamente con los personajes–, ya que destaca el carácter poético, fragmentario y de interrupción del coro, así como el sentido autónomo de los versos que éste tiene a cargo, más allá de aportar a lo que precede o sigue inmediatamente en la acción y el diálogo –esto es: anunciar la entrada de un personaje, iluminar la escena con relatos retrospectivos, ampliarla en una dimensión más universal, por ejemplo, enmarcar un hecho en la guerra de Troya. Los coros significarían una “versión en escorzo de la tragedia”, distinta por su profundidad y alcances: “algo subyacente pero siempre vivo y esencial” (10). Asimismo sostiene Barthes:

Lejos de ser la simple resonancia lírica de actos que parecen ocurrir fuera de él, (...) el coro es la palabra clave que explica, que separa la ambigüedad de las apariencias y conduce la gestualidad de los actores hacia un orden causal inteligible. Puede decirse que es el coro el que le da al espectáculo su dimensión trágica, ya que él, y sólo él, es toda palabra humana, es comentario por excelencia (2009: 53).

Otro rasgo que señala la autora y que invita a pensar una relación posible entre el coro y las didascalias –en su sentido moderno– es la impersonalidad de la voz de las Oceánides que, bosquejadas en una sola dimensión, traen los “ecos armónicos de todos los mortales” a la vez que manifiestan un “distanciamiento” respecto de los personajes (Reinhardt 1949: 65). Pero más interesante que esa distancia es el hiato que fisura la posibilidad de identificar la primera persona con una fuente de enunciación, por una parte; y, por otra, el diferimiento propio de toda relación referencial –de todo el lenguaje– en el intento de querer nombrar algo presente como si no hubiese brecha alguna, al tiempo que devela la misma ficción de la escena. En la primera

intervención del coro de *Electra* de Sófocles, por mencionar un caso, el grupo de doncellas habla en primera persona singular: “Ten confianza en mí; confía, hija” (vs.173, 1981); “Pero es con ánimo benevolente, como una madre leal, como te digo que no engendres desgracia sobre desgracia” (vs.233-235). Y así se presentan las fenicias de Eurípides, en un tiempo y lugar específicos: “Dejando atrás la costa de Tiro he venido, desde la isla fenicia, como primicia del botín consagrada a Loxias, esclava del templo de Febo (...) enviada aquí, a estas torres del reino de Layo (...) Pero ahora, frente a mí, ante estos muros se presenta un furioso Ares (...)” (vs.203-240, 2000). El texto, sin embargo, no arroja información sobre el carácter colectivo de esta voz ni el número de coreutas –con algunas excepciones, como cuando un personaje se dirige al coro nombrándolo en plural, “ancianos”, “doncellas”– sino que se conoce por fuentes documentales externas a él, generalmente vinculadas con la representación –las “didascalias”, en el sentido que se ha referido antes, esas notas donde se anotaban las cuestiones más relevantes de las obras que participan en los certámenes.

En Esquilo encontramos coros más gnómicos, lapidarios, proverbiales, como el de *Prometeo*, axiomáticos y premonitorios como el de los viejos consejeros de *Los Persas*, profundos y narrativos como en *Agamenón*, o coros himnicos como el de *Las Suplicantes*. En Sófocles predominan el tono imperativo de un coro que interviene en la situación dramática, el indicativo y el descriptivo. Modalidades que también se manifiestan en las didascalias modernas, especialmente en las lecturas que se hacen de ellas en términos pragmáticos: la voz de un dramaturgo-director que parece indicar y disponer la escena, pero que siempre es descripción, narración, proyección de imágenes. Si bien el tono axiomático y sentencioso, el desiderativo o de expresiones de deseo, y el premonitorio y de invocación, no son propios de (u homologables a) lo didascálico en términos generales, tampoco le resultan del todo extraños, puesto que las didascalias se manifiestan como forma de futuro y escritura de transición entre el texto dramático y la puesta en escena, aunque se den en el tiempo presente del modo indicativo. No son pocas ni excepcionales las didascalias que presentan modulaciones próximas a estos tonos y formas gramaticales con tiempos pasados y futuros, expresiones axiomáticas y formularias, proyecciones de deseo o imágenes de algo que todavía no se presentó o nunca se muestra efectivamente en el texto, pero aparece anticipado por didascalias que palpitan su posibilidad, en textos de Valle-Inclán, García Lorca, Manuel Puig, Mauricio Kartun y Rafael Spregelburd, por mencionar algunas firmas que se retoman aquí y en el capítulo III. Con “tono axiomático y sentencioso” hacemos referencia a intervenciones tales como las que encontramos en *Electra* de Sófocles (1981: 371-432): “Las maldiciones se cumplen. Viven los que yacen bajo tierra. Los que han muerto hace tiempo se cobran la sangre nuevamente derramada de sus matadores”

(vs.1419-1421); el tono desiderativo y premonitorio: “Y en un lugar escondido para las penas, feliz en la juventud, Orestes, a quien la ilustre tierra de Micenas recibirá un día como a un bien nacido, cuando venga por gozosa resolución de Zeus”(vs.159-163); “Llegará también la Erinia de muchos pies y manos, infatigable, la que en terribles emboscadas acecha” (vs.490-491); el vocativo: “¡Oh voz de los mortales que llegas hasta los infiernos, haz oír a los Atridas que están bajo tierra mi palabra quejumbrosa, portadora de tristes reproches!”(vs.1066-1069). La recurrencia del imperativo se advierte, por ejemplo, cuando le insisten a Electra que deje de lamentarse por el asesinato de su padre, Agamenón, y sugieren la forma en la que debería obrar. Estos coro y corifeo permiten, además, ilustrar modalidades que se identifican con el carácter descriptivo de las didascalias, en el sentido de que sus voces reponen, anticipan o señalan, algo de lo escénico: “Ahora no digas nada más, porque veo a tu hermana, a Crisótemis, hija por linaje del mismo padre y de la misma madre, que, procedente de la casa, lleva ofrendas fúnebres en sus manos, como se acostumbra a practicar con los muertos” (vs.325-329). O la primera intervención del coro de ancianos tebanos en *Edipo rey* de Sófocles (1981: 301-368) que describe el contexto de la situación presente (la peste que azota al pueblo, las súplicas, incluso, evocaciones sonoras que bien podrían ser didascalias): “Resuena el peán y se oye, al mismo tiempo, un sonido de lamentos” (vs.186-187).

Según Szuchmacher, la hipótesis de representación se inscribe de manera indirecta en la tragedia pero no necesariamente en los textos a cargo de los coros. Así, “un color o una acción necesaria para el desarrollo de la trama está inserta en el texto enunciado por un personaje” (2002: 48-49). Propone el caso de un parlamento de Clitemnestra, en *Agamenón* de Esquilo, en el cual se indica una acción a través de la orden para que las esclavas pongan la alfombra que debe pisar Agamenón, y también el color de la misma: “Esclavas, ¿por qué demoráis dar cumplimiento a la orden que se os ha dado de alfombrar el suelo por donde he de pisar? ¡Que quede al momento el camino cubierto de púrpura, para que la justicia lo lleve a una mansión inesperada!” (citado por Szuchmacher 2002: 49). Si bien este caso habilita efectivamente una lectura de la hipótesis de representación en el diálogo y no exclusivamente en el coro, aquí interesa concentrar la atención especialmente en esa voz colectiva fundamentalmente porque es – como las didascalias– una escritura que se integra y segrega del resto del texto.

Recapitulando, se enumeran a continuación los aspectos del coro que pueden identificarse con las didascalias modernas que se analizan más adelante:

I- El coro como digresión e interrupción del diálogo. El tono poético, lírico, compuesto en un dialecto y metro diferente a los diálogos, que se traspone de algún modo a través de diferencias tipográficas, signos, etc. en las didascalias del teatro moderno: *différance* visual,

muda; a veces de carácter más narrativo y épico, o autorreflexivo y consciente del espectáculo (algo que también es relevante para pensar la voz didascálica).

II- La impersonalidad de esa voz colectiva.

III- Su carácter prescindible a nivel de la acción (no en todos los casos), pero fundamental para el entramado de la cosmovisión trágica.

IV- El coro en tanto “entre” de la escena y el espectador, la ficción y la no-ficción, constituido en el límite de lo interno y externo al espectáculo:

a) La disposición en el espacio de los coreutas, cercana al espectador; el hecho de que sean los únicos intérpretes que no llevan máscara; y la cantidad de coreutas, son rasgos que los aproxima más al conjunto de espectadores que a la singularidad de los personajes.

b) El doble juego de intervención y distancia: el vínculo con los personajes y las reflexiones distanciadas; la presencia de verbos de visión (la expresión “veo a Crisótemis que llega...”, puede encontrarse en la forma de didascalias en el teatro posterior como, por ejemplo, “Vemos a Crisótemis entrando a escena...”, o simplemente “Entra Crisótemis”); el tiempo presente, el anticipo de lo que vendrá, la reposición del pasado y de lo que no es dicho por los personajes.

V- El tono imperativo (que interviene en la situación dramática, ordena a los personajes qué deben hacer), el indicativo (descriptivo). La palabra clave que explica tanto las relaciones causales de los actos como la gestualidad de los actores (Barthes), del mismo modo que lo hacen las didascalias en el teatro posterior: el “comentario” por excelencia.

VI- El coro en tanto zona siempre problemática para la crítica y la teoría teatral a la hora de definir su funcionalidad dramática, estructural, lírica, incluso para registrar la variación de su intervención, de un trágico a otro, entre otros aspectos.

1.2. Edad Media y teatro castellano primitivo: entre la lectura performática y la representación

En el capítulo “Literatura, fiestas y espectáculos” de la *Historia de la Literatura española 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*, Lacarra y Blecua señalan que gracias al redescubrimiento del espectáculo como objeto de estudio por historiadores, antropólogos, folkloristas y filólogos, en la segunda mitad del siglo XX, se visibiliza la relevancia que tiene el contexto de las fiestas para pensar tanto las formas poéticas tradicionales o aristocráticas, como el teatro profano y el religioso de la Edad Media (2012: 171). Del mismo modo que las celebraciones se imbrican en los textos, ellos guardan las marcas de los espacios utilizados para la representación, a pesar de que se desconozca el edificio teatral como tal:

Desde las obras para ferias o plazas, sobre tabladros, que permitían que los actores huyeran de las autoridades que prohibían las representaciones a las formas itinerantes de las pasiones, hay una enorme variedad de posibilidades precisamente por la ausencia de un tipo de espacio en particular. Época dominada por las reglamentaciones eclesiásticas, el teatro podía tener lugar en los atrios, en los salones de los monasterios o en los pórticos de las iglesias, pero también en los salones de los castillos para los monarcas o en carrmatos que recorrían las poblaciones, es decir, en lugares inespecíficos para la realización del hecho teatral (Szuchmacher 2015: 32).

Tampoco existían lugares propios ni exclusivos destinados a las diversiones o las justas caballerescas. El espacio urbano se engalanaba en estos eventos y ceremonias para cuya ocasión se construían arquitecturas efímeras cada vez más elaboradas. No obstante, incluso cuando los festejos se realizaban en las calles de la ciudad, la representación principal solía desarrollarse ante los dominios de su patrocinador, es decir, en espacios cortesanos (Lacarra y Blecua 2012: 172). Es sabido que la iglesia, que fijaba los ritmos en la comunidad –tanto el tiempo profano, apto para el trabajo, como el sagrado–, a menudo no lograba evitar la convivencia de ambos órdenes y encauzaba entonces el paganismo de los festejos populares como el carnaval, con sus excesos y tergiversación de roles, en la semana de Cuaresma. Los autores destacan la potencialidad dramática de la fiesta medieval que se observa en la incorporación del texto al artificio escénico, cuya manifestación representa un antecedente de la producción de los espectáculos plenamente teatrales de los años venideros.

Los *ludi* o *ludricra* (juegos, diversiones), eran espectáculos realizados para ser vistos de forma colectiva (por eso también se los llama *spectacula*) (Lacarra y Blecua 2012: 547). Alfonso X empleó el término “teatro” y lo identificó con un “miradero de piedra” o con un “logar de vista fecho en cerco”, glosas con predominio de su sentido visual y espacial, o un corral grande y descubierta (548). Respecto de las producciones propiamente dichas, el académico Juan de Garlande (siglo XIII) caracterizó al género dramático por la ausencia de la voz del autor, independientemente de que –en algunos casos– un personaje desempeñe la función de narrador (548). Estas voces autorizadas resultan relevantes en tanto que recogen concepciones de la teatralidad medieval y aportan al debate respecto del grado de espectacularidad de la misma. Según Lacarra y Blecua, las representaciones clásicas incluso en el siglo XV se concebían como lecturas en voz alta acompañadas de mimos y pantomimas, en un espacio compartido por otros profesionales del espectáculo que incorporaban el canto y la recitación de los juglares, muy próximos al púlpito y la predicación –una voz ejecutada oralmente ante el público, acompañada de gestos. La Tragedia y la Comedia durante la Edad Media pierden sus valores teatrales, tal como se observa en títulos no dramáticos: *Comedieta* de Ponza o *Divina Comedia* de Dante

(550). No había una idea clara sobre la naturaleza de los textos dramáticos clásicos ni del modo en que se representaban; en líneas generales, se creía que los autores leían sus obras mientras los mimos danzaban e imitaban las acciones que figuraban en dichas lecturas. Ni siquiera a mediados del siglo XV se conocen bien las artes escénicas clásicas en España, si bien no falta demasiado para que los italianos vuelvan a ellas gracias a la reedición de obras, la imitación de la cultura clásica y a los avances en el terreno de la arquitectura, la historia, la arqueología y la filología. En este sentido, resulta revelador advertir cierta correspondencia entre este “olvido” respecto de la tradición teatral clásica en el medioevo y un fenómeno similar en la notación e interpretación musical de entonces: en ambos casos se exhibe la ausencia de lo didascálico en tanto palabra escrita para la ejecución de los textos/partituras musicales. Para expresarlo en términos concretos, en la notación empleada en la alta edad media la relación de la altura de sonido se indicaba en forma tan sólo aproximada. Se trataba de un sistema quironómico de indicación –esto es, a través de movimientos y ademanes– compuesto por signos semejantes a trazos estenográficos y colocados sobre las letras del texto que no indicaban la altura ni los intervalos sino que se limitaban a dar la dirección hacia donde se movía la melodía, y vagas referencias tocantes al ascenso y descenso de la voz. El nítido y preciso sistema de notación de la Grecia antigua no llegó a trascender. La notación neumática presupone una tradición oral, un saber (musical) de los intérpretes acerca de la pieza, como en la representación teatral clásica; los cantores cantaban de memoria y observaban los ademanes del preceptor director, quien a su vez seguía las indicaciones de los neumas (Láng 1969: 68).

Es preciso recordar además que la práctica de la lectura se inscribía en el mundo de la cultura escrita, restringida a una pequeña minoría de la aristocracia, mientras que el conjunto de la población vivía en los márgenes tanto de la lectura como de la escritura. En la Europa medieval hubo tres desarrollos que transformaron la historia de la lectura y la escritura: primero, la aparición del códice en los primeros siglos de la era cristiana, que le confirió al libro su forma material distintiva –ya no se usa el rollo sino páginas individuales apenas unidas entre sí en uno de sus lados–; en segundo lugar, la aparición de una manera coherente de separar las palabras, que cambió el formato de los textos y contribuyó a desarrollar la tercera transformación, la lectura silenciosa (Lyons 2012: 36-37).²⁰

²⁰ Ya en el siglo VII Isidoro de Sevilla señaló que la lectura en voz alta obstaculizaba la comprensión del texto y recomendó la lectura en silencio o murmurada en pos de una apropiación más individual del texto, asociada a la meditación profunda y la memorización. Las escuelas catedrales del siglo XII promovieron la lectura silenciosa. En el siglo XV la práctica se instaló en las bibliotecas de las universidades de Oxford y de la Sorbona (hasta ese momento los lectores iban a bibliotecas a hablar o a dictar sus textos). La lectura y la escritura eran por entonces habilidades bien separadas. Hacia los siglos XIV y XV comenzaron a proliferar las inscripciones públicas en monumentos y había señales de que se estaba gestando una mentalidad archivadora. El pequeño libro hagiográfico que se llevaba colgado en el cuello desde el fin de la época medieval como una imagen piadosa, deviene la imagen privilegiada de la escritura silenciosa, privada, muchas veces devota (Darmon y Delon 2006; Chartier 1991).

En cuanto a los textos medievales conservados, la mayoría editados por la imprenta en el siglo XVI, en un completo estudio sobre el *Teatro medieval* (2009) Pérez Priego observa que no son tan pocos ni tan insignificantes. Insiste en que resulta imprescindible recuperar la concepción de las piezas dramáticas como *performance* y no como literatura, según estamos acostumbrados a percibir desde el Renacimiento. Esta intervención supone una perspectiva diferente en el debate sobre el teatro medieval: mientras que Blecua y Lacarra lo conciben como textos para ser leídos en el marco de un espectáculo con música, poesía, etcétera, Priego insiste en su carácter performático. Para asediar estas tesis conviene dirigir nuevamente la mirada hacia el ámbito musical medieval. Según Paul Henry Láng se conservan antiguos libretos con indicaciones donde consta que se consideraban primordiales las buenas cualidades vocales de los intérpretes. Estos manuscritos solían señalar, en textos que rodeaban la obra y no como notas de carácter en las partituras, por ejemplo, que el *lector* de las “Epístolas” que encarnaba a Jesús debía poseer una voz suave, en tanto el clérigo que personificaba a Judas debía tenerla áspera y desagradable (1969: 74).

A pesar de la perspectiva performática del espectáculo medieval, Priego no deja de advertir que se trata de “un teatro de condición y categorías literarias peculiares, que en gran medida lo alejan de nuestra concepción moderna del hecho teatral” (16-17) pues no tiene una realización textual propia ni era habitual recogerlo por escrito. Ni las crónicas ni los documentos eclesiásticos, que suelen anotar noticias sobre ceremonias y espectáculos, “sienten la necesidad de transcribir los textos”. Las obras llegan por las vías más comunes de transmisión literaria de la época –el cancionero poético del siglo XV, por ejemplo–, o a través de copias ocasionales y descuidadas –y no está de más recordar que, del mismo modo que en las composiciones musicales, esta producción cultural no respondía a un principio de autoridad. Priego afirma que los espectáculos oscilaban entre la palabra y el gesto, casi sin acción ni trama argumental: un teatro muy estático que se resuelve a veces en el arte visual, o bien en largos parlamentos didácticos o piadosos, como parte de un acto ritual mayor con el que se identifica toda la colectividad (16-17). En el siglo XV estos géneros escénicos solían llamarse “entremeses”, “autos” –empleado tanto para las creaciones religiosas como para las profanas–, “misterio”, “diálogo”, mientras que “farsa” se impondrá a comienzos del siglo XVI (Lacarra y Blecua 2012: 552). La forma versificada y dialogada de estos textos, en coincidencia con los debates, con los poemas de preguntas y respuestas, o con otros géneros latinos, dificulta la demarcación genérica, sus interrelaciones y formas de transmisión.

Se sabe que los dos principales focos de producción e irradiación del espectáculo teatral eran la Iglesia y la corte. La actividad tenía lugar en torno a las sedes catedralicias, los templos

parroquiales, los conventos y monasterios, en la propia corte regia, los palacios señoriales o el ámbito propiamente ciudadano, con motivo de fiestas populares o recibimientos y entradas triunfales (Priego 2009: 17). Lacarra y Blecua comentan que la espectacularidad y dramaticidad de ceremonias y rituales eclesiásticos propician su estrecha conexión con las artes escénicas; incluso la percepción de la Historia de la Salvación es concebida como un auténtico drama: la pregunta “¿Qué buscáis?”, fundamental en la formación del drama litúrgico, contiene indudables gérmenes dramáticos.²¹ Ya desde siglos anteriores se cantaban unos textos breves en forma de diálogo, llamados “tropos”, en la misa de fiestas litúrgicas –la Pascua y la Navidad–, de los que se deriva el drama litúrgico, éste sí acompañado por una representación a cargo de los oficiantes de la misa alrededor del altar.²² Fueron sustituyendo el latín por las lenguas vulgares, a veces en singulares mezclas, a la vez que incorporaron escenas más cómicas y populares.²³ Sin embargo, observan los autores, no debe pensarse en un proceso unidireccional que evoluciona en el tiempo ni en modelos únicos para cada uno de los tipos, puesto que se han recortado posteriormente adiciones no litúrgicas. Esto significa que las obras más simples no necesariamente corresponden a las más tempranas; del mismo modo, los dramas más representativos solían tener diferentes versiones que no siempre contaban con idénticos números de escenas (Lacarra y Blecua 2012: 555).

El drama litúrgico se diferencia asimismo del escolar. Los primeros explican y ejemplifican la festividad en que se integra la ceremonia, mientras que los dramas escolares, basados en relatos del Antiguo y Nuevo Testamento, hagiografías, ciclos de Pascua y de Navidad, escritos con el auge del Renacimiento de los siglos XII y XIII, cruzan diferentes tradiciones musicales, litúrgicas, académicas y populares, y sus objetivos más literarios que rituales se evidencian en la más clara separación de funciones entre autores, actores y público. En la Universidad se copian y comentan algunos textos dramáticos clásicos, en particular Terencio, el comediógrafo latino más presente en la Edad Media. Sus obras se utilizaban en las clases de retórica y gramática latina (dos de las partes del Trivium), como libros de texto. Se sabe que las comedias elegíacas de las universidades medievales que seguían el modelo de la

²¹ Si bien no han sobrevivido documentos directos que vinculen la incidencia del clero en la evolución de las representaciones, se cuenta con ciertos testimonios que la demuestran de manera indirecta; un caso conocido es el de las *Siete Partidas* del rey Alfonso X de Castilla, texto de leyes en el que –entre toda la normativa jurídica del reino– reprende a los clérigos que participan en espectáculos profanos y determina las representaciones sagradas legítimas.

²² Los tropos consistían en frases, oraciones o cláusulas con las cuales se “rellenaban” o ampliaban, mediante interpolaciones, las partes cantadas de la Misa. Láng comenta que los tropos del 900, cantados por diferentes voces que se alternaban en la exposición del relato, están en los orígenes de la dramatización de la liturgia y sus derivaciones en varias piezas dramáticas espirituales (Láng 1969: 73).

²³ Por ejemplo, en la *Visitación* se introdujo un personaje profano, el mercader, acompañado de esposa e hijos. Más tarde ese “relleno” dialogado de los tropos se hizo en lengua vernácula, dejando intacto el texto litúrgico latino. Si las interpolaciones gozaban de popularidad se debía a que a través de ellas el pueblo (que no dominaba el latín) accedía al significado de la celebración. Según Láng, la atmósfera dramática no se circunscribía al diálogo sino que “una verdadera escenografía” le confería un “fondo teatral” de auténtico carácter realista (Láng 1969: 73).

comedia terenciana se componían para ser leídas en voz alta. Muchos estudiosos del período suelen relacionar esta tradición y la comedia humanística italiana con la obra canónica del teatro universitario tardomedieval español, *La Celestina* de Fernando de Rojas, formado en la Universidad de Salamanca.

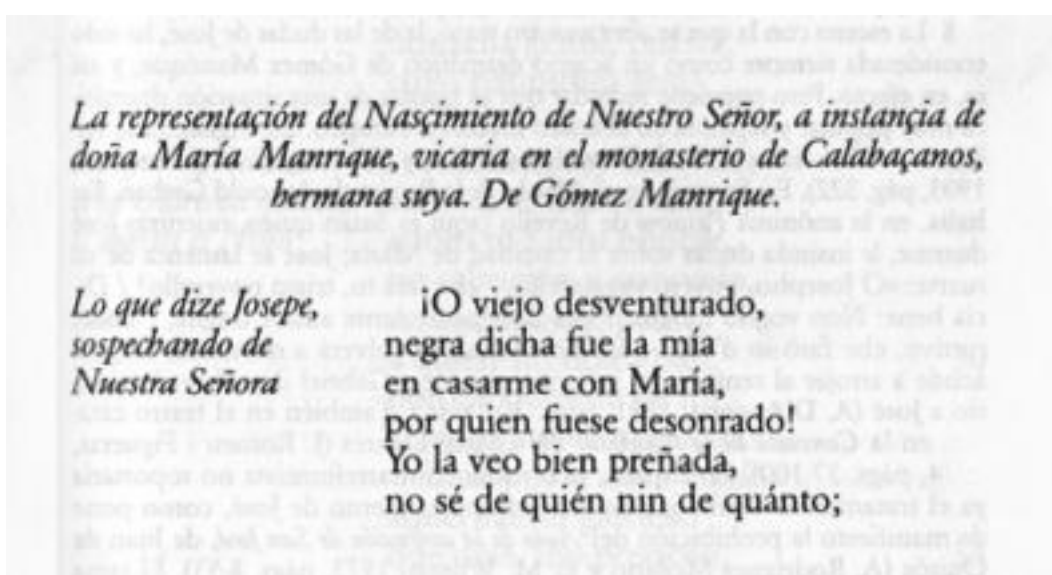
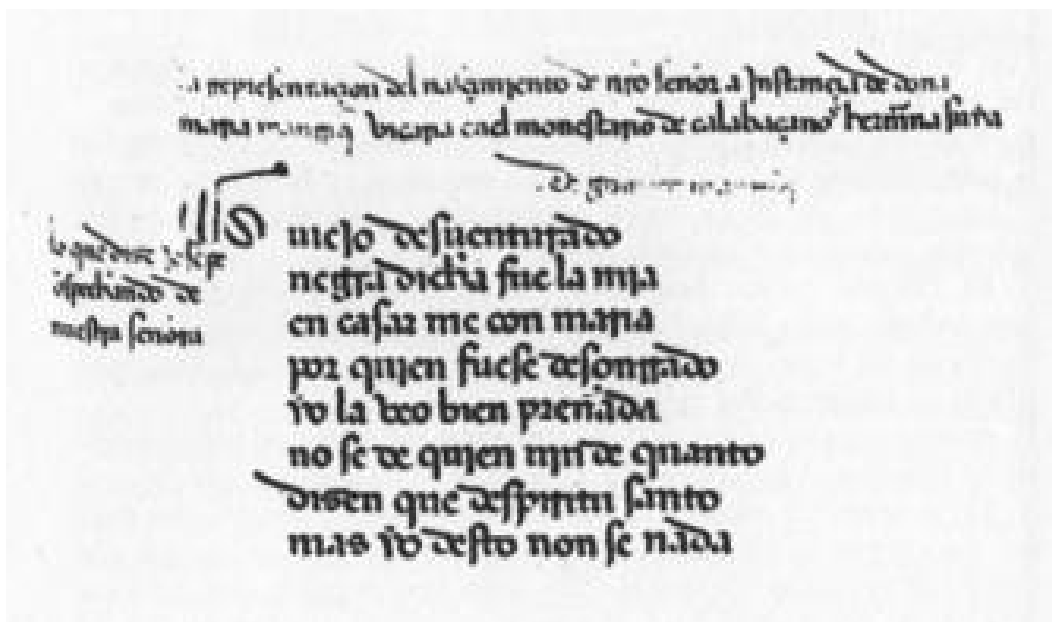
La única representación anterior al siglo XV que se conoce es la *Representación de los Reyes Magos*, perteneciente al *Ordo Stellae*. El teatro religioso, en especial las obras derivadas de los dramas litúrgicos, recreaba espectáculos en los que la palabra era solo una mínima parte de un conjunto musical, ceremonial y teatral. Razón por la cual muchos textos fueron anotados en los márgenes de otros escritos (157). El auto de los Reyes fue datado por Menéndez Pidal primero a comienzos del siglo XIII y después en la segunda mitad del siglo XII. Este texto en lengua romance de la Península Ibérica, copiado entre 1200 y 1210, se conserva en las hojas finales de un códice (pergamino) de la catedral de Toledo junto a otros de contenido clerical, glosados por Guillermo de la Porrée. No se registra indicación de los intervinientes ni separación de parlamentos ni réplicas en sus 147 versos polimétricos a renglón seguido. Asediado de problemas interpretativos, que van de la autoría y la lengua a la originalidad y el sentido (Priego 2009: 51), el auto presenta un final incompleto –a los ojos de algunos filólogos, y a pesar de que la copia no dé ninguna muestra de estar inacabada– ya que no aparece en el texto la escena última de la adoración ante el pesebre y el niño recién nacido. Las hipótesis principales según Lacarra y Blecua son: 1) podría haberse transmitido en un ejemplar defectuoso, o haberse refundido el texto suprimiendo el desenlace original; 2) la obra terminaría en el momento climático de la discusión entre los rabinos; 3) el texto podría estar completo pero la *Representación* acabaría con una escena silenciosa en la que los magos entregarían los tres regalos al recién nacido (560-561). Hook y Deyermond, por su parte, sostienen que se trata de una obra completa que cierra con la escena única y original de la disputa entre los rabinos consejeros de Herodes. Priego, siguiendo esta perspectiva, lo fundamenta con los siguientes argumentos: Fernandez Vallejo, primer copista, no registra que el texto sea inconcluso; la copia del texto en el manuscrito conservado deja un cuarto de folio en blanco, es decir, no se interrumpe la copia ni hay ningún accidente material que nos haga sospecharlo, sino que –como era habitual en la época– la letra va aumentando progresivamente y cierra con un gran punto como señal de fin de tarea. Entonces propone que no es demasiado verosímil pensar que el autógrafa de donde se copia –si es que se copia de algún otro texto escrito– ya acabara así, ni sostener el consecuente supuesto de que existió un original completo y más remoto; sino que estamos frente a una transcripción desde la representación misma donde el copista ha omitido, por ser ya bien conocida y convencional, la escena de la adoración. No sería un caso aislado, por

otra parte, pues la misma escena consta en el *Auto dos Reis Magos* de Gil Vicente, sin texto dialogado alguno (62-63).

Es posible sospechar, entonces, que esa “escena silenciosa” señala la ausencia de una didascalia que no resultaría necesaria porque el texto no estaba destinado a un público lector, sino que era interpretado por los propios clérigos. La lectura de los filólogos revela – indirectamente– lo didascálico en tanto huella o figura del silencio: se espera allí donde algo falta. Priego reconoce cierta “escritura teatral” mediante una serie de “signos didascálicos, en combinación de puntos y cruces gráficos, que parecen indicarnos su fragmentación en escenas así como la intervención sucesiva de los personajes” (63). La separación de versos se indica con un punto, una cruz de puntos para el cambio de intervención de personaje, y una cruz más adornada para el cambio de escena y situación. Es preciso tener en cuenta que la separación de palabras era reciente en la escritura –a veces se insertan puntos entre sílabas y palabras, otras veces espacios para airear el texto–: la práctica se universaliza en Europa hacia el siglo XII cuando surge una multiplicidad de marcas de puntuación e indicadores en los textos, que ayudaban a su comprensión. También se agregan rayas señaladoras de intervalos entre palabras para las transcripciones de manuscritos más antiguos escritos en continua (Lyons 2012: 49). No hay “ningún otro tipo de indicación escénica, didascalia ni nombre de personajes en el diálogo”, señala Priego, sino que sólo al final del texto, en línea vertical y al filo del borde derecho del folio, puede leerse: “Caspar. Baltasar. Melchior”. En su edición, Priego transcribe el texto verso a verso, no en prosa como el original sino atendiendo a las indicaciones de esos signos gráficos, y marca con doble espacio las pausas en el parlamento de los personajes, así como los cambios de escena. Restituye en cada lugar el nombre de los interlocutores (2009: 119). Tal clase de adiciones responde a una práctica ecdótica clave para explicar la proliferación de didascalias en el marco de la “era filológica” que retomamos en el apartado 2 de este capítulo.

Esta forma del drama religioso poco a poco se independiza de la misa, incorpora elementos más populares, aumenta su extensión y la riqueza de movimientos. Asimismo va siendo desplazado desde el altar a otras zonas del templo, hasta ocupar el atrio y, posteriormente, el exterior de la iglesia. La emergencia de esta forma teatral va de la mano con el impulso evangelizador y el surgimiento de las órdenes mendicantes, especialmente con franciscanos y dominicos. La difusión de la doctrina cristiana condujo a la inclusión total de la lengua romance en las representaciones, que ya había comenzado a filtrarse en los dramas litúrgicos junto al latín. Los siguientes textos dramáticos conservados pertenecen al siglo XV, entre los que se destacan los de Gómez Manrique (1412-1490). Resulta de especial interés *La representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, de tradición franciscana, puesto que presenta notas al margen

izquierdo –una suerte de glosas que esta edición reproduce en cursiva. En los textos del Cancionero de Manrique cada discurso se atribuye a un personaje y se suele indicar su interlocutor; incluso, señalan Lacarra y Blecua, se subrayan sus contenidos más sobresalientes – “La oración que faze la Gloriosa”, “Canción para callar el niño”–, algunos con “acotaciones implícitas”: “Lo que dice Josepe, sospechando de Nuestra Señora”, “La que representa a la Gloriosa cuando le dieren el Niño”, “El Ángel a Josepe” (Lacarra y Blecua 2012: 562). Sin embargo no se trata, como afirman los autores, de “acotaciones implícitas” sino de notas que especifican de manera explícita los personajes que enuncian un parlamento, oración, canción, y/o hacia quién se dirigen, incluso describen un estado o situación (en los casos citados, la sospecha):



Hacia el final aparecen elementos que probablemente circularían en la representación para mostrar las ofrendas y los martirios que presentan al niño: “el cáliz”, “el astelo e la sogá”, “los azotes”, “la corona”, “la cruz”, “los clavos”, “la lanza”.

Se observa la misma práctica de inclusión de notas contextualizadoras y descriptivas respecto de la acción en la *Égloga* de Francisco de Madrid (2009) (*Cancionero de Palacio* MP2, ms. 617 de la Real Biblioteca, fols. 133r-138v.): “Despedido Fortunado, queda Evandro haziendo una exclamación y, en fin, rogando a Dios que aquella guerra sea convertida en paz y concordia” (entre vs. 444 y 445, p. 290). Ahora bien, lo que Priego reconoce como “rúbrica” inicial que figura en el MP3, sería una didascalía en su empleo original, tal como hemos descrito en apartados anteriores respecto del teatro griego, es decir, notas que especifican nombre del autor y título de la “Representación”, pero no en el sentido moderno que sí es más próximo, en cambio, a las notas marginales antes descritas. Esa marca gráfica espacial al borde de la página, *entre* el texto y su afuera, que se podría entroncar en la tradición de las glosas de los textos medievales, resulta interesante para estudiar tanto la práctica de anotar y acotar textos, formulados para ser leídos en voz alta o representados, como el devenir de esos fragmentos en términos poéticos.

El *Auto de la pasión*, de Alonso del Campo es el único texto toledano completo que se conserva, dado a conocer por Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá; las autoras dan cuenta también de otros dos mínimos textos: una copla de un *Auto de los santos padres* y el guion para un *Auto del emperador o de San Silvestre*. El texto se conservó de manera fragmentaria en un libro de cuentas de 1485 y 1486 de la catedral de Toledo, copiado en los blancos que dejan las anotaciones.²⁴ Se trata de una recreación dramática, en unos seiscientos versos, de algunos episodios evangélicos de la pasión de Cristo –la oración en el huerto, la traición de Judas y el prendimiento del Maestro, las negaciones de Pedro, etcétera– compuesta en escenas y tres monólogos alternados (Priego 2009: 66-67). El lugar inicial del manuscrito está ocupado por una estrofa tachada por una cruz en forma de aspa y con la advertencia al margen “ojo”. Los editores modernos, señala Priego: “seguramente con buen criterio, han reemplazado esa estrofa tachada por esta otra que aparece en el folio 8r también con el encabezamiento “Primera oración del huerto”” (161). En los últimos apartados de este capítulo se analiza este tipo de práctica, o “buen criterio”, que agrega didascalías de lugar u otra información contextualizadora. Más interesante es la didascalía de movimiento que señala en tiempo futuro lo que debería verse y escucharse –lo que se desea que ocurra– cuando este texto sea llevado al espacio por los intérpretes: “Aquí se apartará y hincará las rodillas, y diga al Padre” (162).

²⁴ Su autor fue capellán del coro de la catedral, receptor de cuentas de la capilla de San Blas y sacristán de la de Santiago.

Los palacios del rey y de la nobleza son el otro foco principal de producción teatral. La crítica coincide en señalar una fuerte tendencia a la teatralización de casi todos los sucesos de la vida cortesana medieval. Para celebrar diversas ocasiones se organizan desfiles, danzas, juegos, torneos y espectáculos, en los que predomina el artificio visual, la música y el vestuario. Incluso parte de la actividad literaria manifiesta un cierto grado de teatralidad, como es apreciable en diversos géneros poéticos como serranillas, preguntas y respuestas, letras e invenciones, poemas dialogados. La falta de incidencia de modelos teóricos o normativos en las prácticas teatrales profanas, la inexistencia de unos espacios predeterminados para los espectáculos cortesanos y callejeros, y la permeabilidad de los géneros medievales propiciaron múltiples deslizamientos entre temáticas y espacios. Del mismo modo que en el ámbito eclesiástico se realizaban prácticas teatrales profanas, la corte y las calles acogían espectáculos teatrales religiosos, con un progresivo proceso de desacralización en las representaciones. Este teatro cortesano y el popular adquieren cada vez más importancia, al tiempo que prolifera la “poesía teatral”, influida por el ámbito cancioneril y por un teatro escolar “humanístico”. Entre las tendencias que se registran en el teatro cortesano de la segunda mitad del siglo XV se pueden mencionar: la político-humanística de la *Égloga* de Francisco de Madrid, autos de amores cancioneriles y obras próximas al debate, como el *Diálogo* de Cota o el anónimo que de él deriva (Lacarra y Blecua 2012: 570-571).

Los “momos” se insertaban en un marco festivo más amplio: luego de los torneos y justas diurnos, después de la cena y en la misma sala de palacio, llegaba la “hora del momear”, interpretado por personas revestidas de atuendos y máscaras. La mascarada cerraba el baile con la dama, trofeo de los ajustadores y galanes, pero frecuentemente las composiciones también incluían textos: cartas, canciones, tiradas de verso que recitaban los personajes. Se conoce un momo de autoría de Gómez Manrique (1467), escrito por encargo de la infanta doña Isabel en honor del príncipe don Alfonso con motivo de su mayoría de edad, en el que intervienen nueve damas que representan a las nueve musas, cada una de las cuales recita un texto (Priego 2009: 35). Los “entremeses” son parte del mismo ritual cortesano y se conciben dentro de los géneros de espectáculos parateatrales que fueron incorporando una escenografía cada vez más elaborada y espectacular.²⁵ Una compleja tramoya facilitaba el descenso de un ángel que cantaba desde una

²⁵ Momos y entremeses acaban siendo sinónimos en ciertas acepciones, aunque sus orígenes sean distintos. El “entremés”, quizá tomado del Catalán (entre-mets, entre platos), voz habitual desde el siglo XIV, alude a una diversión durante la espera entre plato y plato en los grandes banquetes (Lacarra y Blecua 2012: 577). Designó también el carro sobre ruedas utilizado para llevar a los participantes en un entretenimiento, a veces en forma de barco, castillo, etcétera, desde donde personas enmascaradas (momos) podían iniciar un parlamento, seguido de música y danza.

nube,²⁶ artilugio que también se incorpora al banquete.²⁷ En las crónicas castellanas abundan desde mediados del siglo XV alusiones a los momos; aun así, es difícil saber exactamente en qué consistían (Lacarra y Blecua 2012: 580).

En cuanto a los intérpretes de los espectáculos, habría que diferenciar al juglar, principal intérprete literario –en una época de casi absoluto predominio de la literatura oral ejecutada y difundida por medio de la voz y el gesto–, de los “actores” del drama sacro –clérigos, monaguillos y aficionados piadosos– y de los espectáculos cortesanos –nobles, cortesanos. Tanto en los dramas litúrgicos vinculados a la misa como en las fiestas palaciegas, los intérpretes forman parte de la colectividad y su espectáculo ritual; no obstante sólo ellos asumen un determinado personaje: el clérigo se transforma en Ángel, los monaguillos en Mujeres, el cortesano en Pastor.²⁸ El juglar, en cambio, no se identifica con un rol representado sino que es “dueño de la voz y el gesto”, la “técnica de la memoria” y “de la máscara” (Priego 2009: 48-49); desde nuestra perspectiva, una figura más próxima al coro trágico que a los personajes interpretados: se dirige directamente a los oyentes, funciona como “entre” de la representación y la audiencia a través de una narración que anticipa y comenta –al modo de las didascalias iniciales de un texto dramático– lo que sucederá en la ficción. En su estudio *Poesía juglaresca y juglares*, Ramón Menéndez Pidal recoge definiciones y tradiciones entre las que se destaca la visión de esta figura en tanto profesional del divertimento público: “juglares eran *todos los que se ganaban la vida actuando ante un público*, para recrearle con la música, o con la literatura, o con charlatanería, o con juegos de mano, de acrobatismo, de mímica, etc.”; quienes cantan los versos que compone el trovador o quienes acompañan su canto con música, o incluso alternan estrofas propias con las compuestas por lo trovadores (1975: 12-14). Reconoce en esta tradición la influencia germánica, especialmente en los cantos de gestas épicas sobre la nobleza bárbara que recitaban o cantaban de castillo en castillo, así como los elementos provenientes de la convivencia con cantores musulmanes (15). La práctica del juglar sufre un desprestigio en el ámbito de la corte desde mediados del siglo XIV; pierde el arte de poetizar y el canto para limitarse al oficio de simple músico o bufón, y entonces es reemplazada por otras figuras menos asociadas a los vicios y más próximas a la tradición caballeresca (21-22).

Proponemos que eso que se identificó en el apartado anterior con el coro griego, retorna y se modula en la actuación del juglar medieval que –al igual que la voz en tercera persona de las

²⁶ Se trata de una estructura de madera de forma esférica, colgada de una cuerda, que se abría dejando ver en su interior un personaje de carácter sobrenatural.

²⁷ Bajaban unas jarras doradas que les permitían a los asistentes lavarse las manos, para después reaparecer el ángel esta vez con unas fuentes de fruta (Lacarra y Blecua 2012: 578).

²⁸ Los intérpretes eran reclutados entre todas las órdenes del clero junto con los laicos que procedían de las más diversas capas sociales (canónigos y monjes, diáconos y subdiáconos, sacristanes y escolanos) todos entraban a escena y el hecho se consideraba un gran privilegio (Láng 1969: 75).

didascalias y del narrador de la épica (siempre impersonal)– no se confunde con el héroe cuya historia cuenta. Narra las hazañas de otros, con mayor o menor grado de expresividad y dramatismo. No obstante, en ocasiones el juglar abandonaba las formas narrativas por el monólogo, poemas dialogados y de debate, en primera persona. En esos casos, reflexiona Priego, su arte se aproxima mucho más al teatro. Este fenómeno se registra en las didascalias del siglo XX y XXI, como se analiza en capítulos posteriores, cuando la voz didascálica aparece en primera persona –con Rafael Spregelburd, por ejemplo–, se prolonga en ella el gesto de la acción –Samuel Beckett, Sarah Kane–, o se contamina con el registro lingüístico y la cosmovisión de los personajes –Mauricio Kartun.

Un último texto que no podemos dejar de mencionar como hito de la transición al Renacimiento que permite indagar acerca de la ausencia o presencia de didascalias en la dramaturgia, es *La Celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*.²⁹ Su gran difusión, según Lacarra y Bleuca, tuvo como correlato un intenso influjo que afectó a los géneros más dispares, tales como la ficción caballerescas y la pastoril, “ascendencia más notoria en su descendencia directa que sólo disminuyó ante la picaresca” (2012: 85). Cada edición contiene múltiples variantes, a las que contribuyeron impresores y correctores, entre ellos Alonso de Proaza. El propio autor, Fernando de Rojas, protesta por ello pero no las manda a suprimir: “Que aún los impresores han dado sus punturas, *poniendo rúbricas o sumarios al principio de cada acto*,³⁰ narrando en breve lo que dentro contenía; una cosa bien encausada según lo que los antiguos escritores usaron” (citado por Lacarra y Bleuca 2012: 20). En *El Amante herético, la locura amorosa y el hechizo mágico*, el diálogo inicial carece de localización pero la misma se identifica en la voz de los personajes, indicio de un empleo diferente de la “acotación espacial”, según Bleuca y Lacarra, “acotación implícita” o “elementos didascálicos” en el diálogo, según Ubersfeld.³¹ Para el lector del texto impreso de *La celestina*,³² la primera escena se ubica en la huerta de Melibea, lugar a donde ha acudido Calixto en busca de un neblí (un halcón) perdido (De Rojas 1981: 45). Estos datos proceden del argumento particular, obra de los impresores (“Entrando Calixto en una huerta en pos de un halcón suyo (...)), quienes pudieron extraerlo de las palabras de Pármeno en el acto II (“Señor: porque perderse el otro día el neblí fue causa de tu entrada en la huerta de Melibea a le buscar (...))” (69).

²⁹ Fue editada en Burgos, probablemente en 1499, y tuvo un éxito ininterrumpido hasta 1600-1634, momento en el que el índice inquisitorial de Zapata mandó eliminar varios pasajes.

³⁰ El subrayado es nuestro.

³¹ Nociones que se revisan en el capítulo II de esta tesis.

³² La consolidación de la imprenta y de nuevos lectores, la difusión más barata en pliegos sueltos, junto a la reedición de textos, posibilitaron en muchos casos una continuidad genérica de creación y de recepción durante la primera parte del siglo XVI (Lacarra y Bleuca 2012: 609).

Esta operación de agregar “rúbricas”, resúmenes de argumentos, una clase de didascalias de apertura, es una práctica común en el siglo XIX pero que evidentemente ya se gesta de manera incipiente en el siglo XVI. No obstante, postulamos que en este período temprano, las adiciones se entroncaban más con la tradición juglaresca y con ese tipo de interpretación en voz alta acompañada de representaciones, que con un modelo sistemático que respondiese a la pulsión filológica de anotar, clasificar archivos y fijar la interpretación sobre los escritos del pasado, registrada en el marco de la formación de Estados, lenguas y literaturas nacionales del siglo XIX. Más adelante se retoma esta práctica que Lacarra y Blecua naturalizan, en tanto representantes de la crítica textual, por ejemplo cuando afirman que esa rúbrica inicial que no estaba en el original sino que es añadida por los impresores en función de datos que provee el propio diálogo, “en definitiva pertenece a Rojas” (583).

La obra de Rojas se ha estudiado hasta finales del siglo XVIII como un texto teatral próximo al mundo clásico y al mismo tiempo como una propuesta novedosa en cuanto a la variedad de personajes que expresan su compleja individualidad y mutan sus conductas en el desarrollo de la obra. No es curioso, pues, el agregado de preliminares a un texto que cede la palabra a personajes que exhiben diferentes visiones del mundo y personalidades, sin marcas explícitas sobre la valoración moral de sus discursos. Más tarde los neoclásicos rechazaron la adscripción al género teatral por no ajustarse a su concepción de lo dramático: su longitud, entre otros aspectos, la torna irrepresentable; además, no sigue las tres unidades clásicas de lugar, tiempo y acción. Moratín criticó su condición teatral y la catalogó como un texto híbrido que entremezcla los géneros de su presente con los del pasado, refiriéndose sobre todo a la novela-dialogada que cobra importancia posteriormente –por ejemplo, *El coloquio de los perros* de Miguel de Cervantes Saavedra, una de sus *Novelas ejemplares*. Pero es preciso recordar que inicialmente *La Celestina* fue una proyección de la comedia terenciana que se leía en voz alta en el ámbito universitario (589). De acuerdo con esta herencia, Lacarra y Blecua entre otros, sostienen que *La Celestina* no fue escrita para ser interpretada en un escenario, como el propio Rojas indica en los paratextos iniciales y finales: “cuando diez personas se juntaren a oír esta comedia” (80-81, citado por Lacarra y Blecua).

Ya en el teatro castellano primitivo del siglo XVI, en las obras religiosas, profanas y semirreligiosas de Lucas Fernández, por ejemplo, se registran didascalias con mayor frecuencia. En el estudio del *Auto de la Pasión* (1514) llevado a cabo por Alfredo Hermenegildo se analiza no sólo la unidad estructural de la obra a partir de la organización de didascalias explícitas –y en este punto se pregunta si se trata de auténticas didascalias de representación o simples ayudas

ofrecidas al lector para visualizar la obra—, sino también un modelo de “marca didascálica subyacente”:

El examen detallado de las didascalias implícitas y de sus relaciones estrechas, orgánicas, funcionales, con las explícitas, nos hace suponer que éstas últimas no son una simple ayuda a la tarea imaginativa del lector del texto, sino una indicación de la voluntad del autor, que quiere hacer valer su papel creador durante el momento de la puesta en escena, de la enunciación. La relación estrecha entre los dos órdenes de didascalias aflora a la superficie textual en la recurrencia de ciertas órdenes, explícitas en un caso y repetidas, de manera implícita, en el otro (Hermenegildo 1983: 172).

Hermenegildo incluye en el primer grupo la identificación de los personajes al frente de cada parlamento; la identificación y clasificación de los personajes en la nómina inicial de la obra; el enunciado, hecho por el autor de manera directa y con índices precisos, de ciertos gestos, movimientos, apariciones, desapariciones, acciones de los personajes o manipulaciones de objetos, que deben formar un sistema de signos integrado, según “la voluntad del autor”³³, en la enunciación del diálogo teatral. Este último grupo representa para Hermenegildo “las acotaciones escénicas” (dieciséis en toda la obra) de las que cabe traer aquí algunos ejemplos: “Aquí entra de improviso el ahuelo de Beringuella llamado Juan Benito” (71); “Aquí da el Cauallero de espaldarazos a[l] Pastor” (133); “Aquí se sienta el pastor en el suelo y dize las siguientes coplas:” (157); “Aquí se han de fincar de rodillas todos quatro y cantar en canto de órgano: Et hom[o] factus est, et hom[o] factus est, et hom[o] factus est” (220). La nómina inicial de personajes queda reemplazada, en el texto de *7 Farsas y Églogas* (Fernández 1972), al modo y estilo pastoril, por los argumentos, especies de didascalias extensas que “podrían dirigirse más a un público lector que a un espectador de teatro”, según Hermenegildo, en los que se incluyen: la identificación del título de la obra y del autor, ciertos elementos informativos sobre el nombre, pertenencia social, actitudes y acciones de los personajes, y del villancico final (713). Las “didascalias implícitas”, señala el autor, están integradas entre las intervenciones de los distintos personajes y suelen estar cubiertas por los “índices” (716), por ejemplo: “Mas no sé quién viene allí”. (vs 41); “¡Sí, es ella! ¡O, no es ella!” (vs 43); “que cantando nos iremos” (vs 213); “Comencemos a correr” (vs 242).

Dichos elementos nos conducen a considerar que, como teatro que se define en la transición hacia un espectáculo cada vez más vinculado a la performance y más alejado de la lectura, el teatro castellano primitivo reúne tanto los resabios de la lectura académica, además de la práctica de impresores contemporáneos y filólogos posteriores, como de las notas pensadas

³³ En capítulo II se hace una revisión crítica respecto de este tipo de concepciones sobre la identificación del autor del texto con la voz de las didascalias.

para la realización escénica. No obstante, es preciso recordar que la situación de la autoría no era un terreno estable, y que la difusión de textos teatrales estaba aún restringida a los círculos eclesiásticos y académicos. En el ámbito popular, las obras se conocían por el contacto directo con el espectáculo y no por medio de la lectura. Se observa entonces que las didascalias siguen siendo un lugar complejo que anuda este entramado de públicos, modalidades de escritura, producción y recepción. Su ausencia o presencia da en el centro de la pregunta sobre géneros y formatos –novela dialogada, texto dramático, texto dramático para ser leído o para ser representado, entre otros.

Habrá que esperar al Renacimiento de Italia, Francia, España e Inglaterra, y su interés por imitar el teatro griego y latino –especialmente a los dramaturgos que transforman las formas más primitivas, religiosas, en otras más permeables a las adaptaciones modernas que devienen en el drama psicológico y la comedia burguesa siglos más tarde: Eurípides, Séneca, Plauto y Terencio– para que se retorne a la concepción clásica del espectáculo y la escritura se asocie directamente a la representación. Una invención constitutiva de la teatralidad se instala en este momento y se impone como diferencia radical respecto de la tragedia griega y romana: el arco del proscenio, marco que separa el escenario del auditorio, es decir, que distingue la fiesta colectiva de la contemplación, ahora bien distanciada de la ficción. Y es justamente durante el mismo período cuando en el ámbito de la música se pasa de una transcripción de lo improvisado en la ejecución a un sistema de notación que lo fija por escrito. Si bien no se registran notas de carácter, sí aparecen algunas indicaciones sobre la interpretación en textos que rodean las obras (por ejemplo, en el Lamento de María Magdalena del siglo XIII) (Láng 1969: 75). Como sucedía con los textos teatrales, no existía todavía la figura de autor de la composición, la cual se ejecutaba conforme a su aspecto gráfico pero estaba siempre sujeta a cambios. Aún en el siglo XV persistirá la improvisación en la interpretación (178).³⁴

Entre mediados del siglo XVI y principios del XVII los adornos improvisados y las figuras que los compositores antes agregaban a sus páginas en el momento de la ejecución pasarán a la música escrita, desapareciendo de esta manera el carácter efímero de la antigua música instrumental (196).³⁵ Si bien el ritmo renacentista quedaba regulado por un flujo uniforme de

³⁴ Aunque las tablaturas no se emplean de un modo general antes del siglo XV su origen es antiquísimo. Cuanto más popular se tornaba la ejecución instrumental solista, tanto mayor resultaba la necesidad de proveer al ejecutante de un conjunto “tabulado” de las partes que debía tocar a la vez. Estos libros de partes para órgano fueron adquiriendo el carácter de las modernas escrituras en doble pentagrama a medida que la notación mensural y la tablatura fueron confluyendo en nuestra notación moderna (Láng 1969: 192-193).

³⁵ Se abandona la vieja norma de la escritura de partes en simple sucesión lineal y se adopta el concepto “simultáneo vertical” en todo el arte de la composición. Esto se corresponde con la simultaneidad en el enfoque visual, que fue el concepto y el problema de la pintura occidental durante el Renacimiento, lo simultáneo-armónico, y no ya lo lineal-melódico (Láng 1969: 230). Al comienzo del período barroco apareció un elemento artístico totalmente nuevo, la composición idiomática.

pulsaciones,³⁶ un compositor radical como Monteverdi a veces descartó las pulsaciones y a través de una indicación de carácter decisiva (“más expandido”, “no tan fuerte”) señaló que sus recitativos debían entonarse de modo afectivo: “*senza batuta*” (Bukofzer 2006: 27). Sin embargo, para registrar notas de carácter más propias de un compositor, menos convencionalizadas o ceñidas a la tradición, habrá que esperar la aparición de Caccini. En *Monodia de dove son*, es posible leer anotaciones que modulan indicaciones técnicas convencionales con otras más subjetivas o literarias: *decresc. escl. spiritosa; escl. piu viva* (más rápido), *senza misura* (sin compás, sin medida), *quasi favellando con sprezzatura* (casi hablando con desprecio). En una sección *parlando* anota lo siguiente: “su ritmo no debe ser estricto, sino que debe imitar al habla con música empleando el ya mencionado *rubato*” (citado en Bukofzer 2006: 43).³⁷

Ya en el Barroco se anotan algunos aspectos de interpretación relativos a los coros. Uno de los primeros ejemplares está en el libro de madrigales de Domenico Mazzocchi (1638), que incluía piezas *a capella* donde aparecen, de manera sistemática, símbolos de recursos corales como el *crescendo* y el *decrecendo*. Otro ejemplo se observa en la segunda parte del motete de Balestra *Salve aeterni*, publicado en el *Parnasus Musicus*, de Bonometti (Venecia, 1615), donde se inscribe la yuxtaposición de *solo* y *tutti* (contestación barroca) en el *concertato* (Bukofzer 2006: 80); o *Saúl Saúl* de *Symphoniae sacrae III*, de Schütz, cuyos coros responden en un *fortísimo* que se desvanece en un efecto de eco oscilante, entre otros aspectos expresivos indicados por el compositor (105).

Como se viene rodeando, la historia de la presencia/ausencia de las didascalias en la dramaturgia y la notación musical constituye un capítulo importante de la historia de la lectura y la escritura occidental, o mejor: la historia del teatro condensa y explica de una manera clara y concreta –pues pone literalmente en escena– las problemáticas acerca del derecho de propiedad de los dramaturgos respecto de sus textos, su deseo de controlar lo dicho y lo no dicho, el azar de las lecturas e interpretaciones y la circulación de las obras, así como también el salto entre el oyente y el espectador en relación con los textos y sus representaciones. Por esta razón, resulta productivo tener en cuenta las oscilaciones y tensiones entre la palabra oral y los textos escritos, partiendo del supuesto de que si bien el Renacimiento, las primeras controversias religiosas del

³⁶ Los diversos *tempi* se veían unidos de manera estricta por el *tactus* mediante un sistema matemático de proporciones.

³⁷ La renuncia deliberada al estilo polifónico constituyó el ocaso del Renacimiento y el nacimiento de la melodía para solista con un acompañamiento concebido en acordes. Un nuevo estilo, la monodia, por analogía con la música de los griegos, es revivida de manera ostensible por la ópera (Bukofzer 2006: 40). Los adornos en la plasmación del continuo formaban parte de la práctica generalizada de la ornamentación improvisada, cuya forma vocal se conocía en la época como Gorgia. Esta acumulación de adornos complicados afectaron al ritmo de tal modo que la música no pudo seguir interpretándose con un tiempo estricto.

siglo XVI y otros desarrollos intelectuales y científicos del siglo XVII, están signadas progresivamente por la cultura manuscrita, la escritura y la palabra oral –la “improvisación” en la ejecución musical– no dejan de coexistir (Lyons 2012: 61).³⁸ La revolución del libro y de la imprenta no callan a la palabra sino que reconfiguran sus funciones y usos en otra “repartición de lo sensible” (Rancière 2011a). Así, del manuscrito al impreso, de la escritura circunscripta a la intimidad a la literatura vernácula –mediados del siglo XVI– emerge progresivamente la figura del autor, no sin complejidades y debates, como se comenta en los próximos apartados.

1.3. Siglo de Oro español: lo didascálico del espíritu barroco

Con el teatro popular y cortesano español de la época áurea volvemos a la concepción clásica del teatro como texto puesto en acto por unos personajes, y a la ausencia o escasa presencia de didascalias que, no obstante, son intervenidas posteriormente en la mayoría de los casos. En las producciones del período no se desarrolla de manera significativa, en continuidad con la práctica didascálica medieval, una voz que reflexione sobre la escena y la relación con el espectador, o que aparezca específicamente para indicar entradas y salidas de personajes, sitios donde tiene lugar la acción o bien algunos objetos que circulan; mientras que la metateatralidad y la hipótesis de representación se manifiestan en las voces de los personajes –“aparte”, diálogos, monólogos. Siempre asociadas al código de representación de la época y no al aspecto puramente literario del teatro, es decir, que no construyen el lugar de lo poético como se empieza a observar a partir del siglo XIX y sobre todo en el teatro posterior –ni siquiera responden a la métrica del resto del texto barroco, ni se cuentan como versos–, las didascalias se ajustan a los sistemas de producción y espacios teatrales existentes. Por este motivo resulta relevante recuperar ciertos aspectos de la arquitectura de los mismos, junto a la dinámica del contexto social y cultural de los espectáculos, para advertir e interrogar variantes de lo didascálico y las didascalias. Sin perder de vista que la originalidad o no de estas últimas es frecuentemente objeto de debate, es preciso señalar además que se ausentan en muchos textos, o la cantidad que se registra es notablemente menos significativa que en el teatro ulterior.

Luego de un relevamiento general, este apartado analiza diferentes modulaciones didascálicas que presentan obras paradigmáticas de Lope de Vega, Calderón de la Barca, y Miguel de Cervantes Saavedra. Con el primero se pone en evidencia el empleo de didascalias para indicar entradas y salidas de personajes; en menor medida, aparecen otras que colaboran

³⁸ La imprenta permite la circulación a una escala inédita porque reduce al mínimo el costo y el tiempo de producción respecto de la copia manuscrita. Sin embargo, no alteró la vida de la gente común y corriente: varios siglos después de Gutenberg todavía existía una rica cultura oral que se desarrollaba por fuera del mundo de la imprenta. Asimismo genera nuevas prácticas de lectura y de comunicación alrededor del libro, y se difunden las escrituras privadas a medida que este circula en las casas, los gabinetes, los bolsillos, y que los correos se expanden, se vuelven más seguros y rápidos (Darmon y Delon 2006: 62-65; Lyons 2012: 61-63).

con la construcción del juego escénico en la descripción de aspectos visuales, sonoros y de acciones no dichas. Si el diálogo presenta cierta contaminación entre las dimensiones de la realidad y la ficción, las didascalias aparecen para ordenar y delimitar, al recordar el carácter artificial o los aspectos específicos de la representación. Se advierte que cuanto más importante es la complejidad de la escena, mayor es la presencia de didascalias de este tenor.

El caso de Calderón nos hace dirigir la mirada sobre los problemas de autoría y sobre la tensión existente entre el teatro como obra literaria para ser publicada y como texto para ser escenificado: una prueba de ello es que sus didascalias no refieren la acción en términos técnicos sino ficcionales. Se observa además que, a diferencia de la dramaturgia de Lope de Vega, muchas de las (pocas) didascalias presentes en las obras calderonianas resultan redundantes respecto de los elementos vinculados a lo escénico ya expuestos mediante los diálogos. Esto obliga a indagar acerca de las posibles adiciones y modificaciones de esas notas, especialmente cuando se trata de impresiones preparadas por una compañía de teatro para su representación, o de la publicación revisada posteriormente por el propio autor. Frente a ambas manifestaciones del teatro áureo, Lope y Calderón, se impone la escritura de los *Entremeses* de Cervantes, cuya singularidad reside en la fijación del código de representación de la época en un sistema de escritura dramática, tal que ni siquiera es preciso que los textos –no representados, sino escritos y publicados– sean llevados a escena, ni escritos por encargo de una compañía o autoridad real, para que contengan lo didascálico en los diálogos y escasas didascalias de entradas y salidas de personajes, descripciones de algunos movimientos, elementos de vestuario o carácter.

De manera concomitante y similar, la notación de carácter en la partitura musical y la partitura de la interpretación no siempre coinciden en el Barroco. En términos generales, el código de interpretación no estaba escrito sino que la notación no era más que un perfil esquemático de la composición; se daba por sobreentendido que había figuras que daban las indicaciones de carácter según el *pathos* de los personajes. Es difícil, entonces, hallar textos originales con notas ya que los matices de subjetividad estaban en la forma en que se escribía la música. Se sabe, por ejemplo, que el barroco “trina” –alterna entre dos notas adyacentes a un tono o semitono de distancia–, sin embargo, el trino la mayoría de las veces no se anota, sino que la presencia de este adorno responde a una cuestión de tradición (Teruggi en Conde 2020b). Del mismo modo que se observa respecto de los dramaturgos barrocos, encargados la mayoría de las veces también de la escena, en el ámbito musical tampoco se concebía la interpretación y la composición en tanto campos especializados y separados, como sí se advierte posteriormente. El intérprete improvisador rellena, plasma, y posiblemente ornamenta el contorno estructural de la

partitura; esta práctica testimonia los íntimos lazos de unión entre compositor e intérprete, composición e improvisación. Bukofzer señala que para conocer el código de interpretación de la música barroca y su aplicación estilística, es preciso apelar a lo que se recoge –de forma parcial– en libros de la época sobre interpretación, ornamentación, plasmación del “bajo continuo”, y otros temas relacionados (2006: 376). En términos similares lo describe Pedro Bonet:

En las partituras del período Barroco hacia atrás, prácticamente no hay anotaciones (incluso pocos matices de *forte* o *piano*). Sin embargo, una vez redescubiertos los tratados de época, se ha visto que esas “didascalias” se encontraban registradas en ellos con mucho más detalle posiblemente que en cualquier otra época y material. Ello hace que hoy día quienes los hemos estudiado tengamos un cuerpo notable de conocimientos sobre la práctica interpretativa de esos períodos y sepamos qué hacer con la partitura, digamos, con todo lo “no escrito” (en Conde 2020a).

También la práctica teatral escrita incluía memorias o trazas de los autores de compañía que explicitaban la disposición, forma y aderezo de los decorados, tramoyas y adornos, que no se incluía en las obras en forma de didascalias. La orquestación, por su parte, no estaba escrita de un modo rígido; el intérprete poseía cierto grado de libertad para escoger los instrumentos en función del “afecto” o sentimiento de la pieza.³⁹ La doctrina de los afectos se basa en la antigua analogía existente entre la música y la retórica, elaborada mediante figuras musicales concretas para “figuras de dicción”, como la pregunta, la afirmación, la repetición enfática, y otras. Y hacia la estética Rococó, la época racionalista, no se avino a la doctrina abstracta del Barroco sino que la simplificó a unos afectos prolijamente definidos: “lisonjero”, “triste”, “delicado”, “gracioso”, “fresco”, “serio”, “sublime” son algunos de los términos técnicos de tal doctrina. Una vez instituido este sistema, circunscripto y racionalizado, fue puesto en vigor conforme al arte en boga. En la partitura barroca el “afecto básico” daba el tono general a la composición; la *Empfindsamkeit*, en cambio, al alejarse del ideal barroco en cuanto al afecto singular, se esmeraba en la observación del *tempo*, la dinámica y sus modificaciones (Láng 1969: 464). Una gigantesca fuga de Bach, por ejemplo, podía no contener siquiera una simple indicación; pero hacia las postrimerías del siglo XVIII aparecen notas como esta: “Puesto que hoy se emplean en música los matices más sutiles, que no se pueden omitir en la partitura, los términos artísticos y técnicos se han multiplicado hasta un punto tal en que pronto notas, símbolos e indicaciones llegarán a ocultar la misma notación” (Christian Friedrich Daniel Schubart, *Schubarts Leben und Gesinnungen von ihm selbst im Kerker aufgesetzt*, 1791-1793, II, 94 en Láng 1969: 465). Los

³⁹ Cada instrumento estaba asociado a un sentimiento determinado. Siempre que aparecen *obbligati* para flauta, trompeta, *viola d'amore* y otros instrumentos en la ópera, el oratorio o la cantata, señala Bukofzer, su función es realizar los afectos (2006: 387).

vocablos *adagio*, *allegro*, *andante*, designaban el carácter de la pieza por ejecutar y se anotaban para ayudar al intérprete a comprender la disposición de ánimo de la misma. Tal como venimos analizando, resulta ineludible el estrecho contacto de la práctica teatral con la música, desde sus inicios entre los griegos. Si bien más tarde el teatro decimonónico le dará un lugar más ornamental a la composición musical, el Barroco reafirma este lazo desde el momento en que se crean las obras. Es posible que la práctica didascálica en obras teatrales y partituras musicales le deba mucho a este diálogo constante.

Durante el último tercio del siglo XVI y todo el XVII tuvo lugar el auge del teatro en España, estrechamente vinculado a la promoción del mismo por parte de hospitales y “cofradías piadosas” de las grandes ciudades a cambio de algún beneficio económico. El patronazgo del Estado y de la Iglesia implicó, además de una institucionalización de la actividad teatral, la sujeción de la misma a la censura y a la pobreza de los teatros (Rico 1983). Los espectáculos fueron manifestaciones esencialmente urbanas que encontraron aceptación en amplias capas de la población, especialmente la “Comedia Nueva” sistematizada por Lope de Vega, que se desarrolló en los corrales y posteriormente en los teatros cortesanos. Entre 1575 y 1587 se produjo la llegada masiva de compañías italianas a la península y con ellas la orientación del espectáculo español hacia un nuevo público,⁴⁰ el vulgo, compuesto por los artesanos y pequeños comerciantes de la ciudad –la nobleza y los religiosos seguían ocupando un lugar importante entre el público. El teatro valenciano también influyó en la producción del período: la importancia de las figuras cómicas, la variedad métrica, los personajes del galán y la dama, el diálogo brillante y conceptuoso como instrumento fundamental de realización de una acción dinámica, por mencionar algunos aspectos significativos. Entre 1587 y 1620 se asistió a un momento de esplendor de los corrales y la nacionalización de las compañías; en 1622 los monarcas impulsaron la construcción de coliseos en los Reales Sitios que imitaban la estructura de los corrales de comedias. La afición se extendió a zonas rurales: las compañías reales y las de “la legua” representaban en los pueblos.⁴¹

⁴⁰ Introducen también en España el triunfo de la “comedia dell’ arte”, el desarrollo urbano del teatro, la tecnificación de la puesta en escena, la modificación del calendario (aumentando los días de representación), así como también la presencia de la mujer en escena y de las figuras cómicas.

⁴¹ Entre las fuentes principales acerca de la escenificación del teatro en el Siglo de Oro, se destacan la documentación teatral dada a conocer por los investigadores Shergold y Varey, los testimonios de viajeros del siglo XVII, la hipótesis de representación y didascalias de las propias obras dramáticas, el corral de comedias de Almagro muy bien preservado y el de Alcalá de Henares. Para abordar el tema desde la arquitectura de los teatros, el público, las técnicas de la puesta en escena, las características del vestuario, la iluminación, los efectos sonoros, las modalidades de actuación de los comediantes, la relación entre las compañías y el dramaturgo, la circulación de las obras escritas y la totalidad del espectáculo –incluyendo los entremeses, mojigangas, jácaras, bailes– en tanto acontecimiento social, ver Rico 1983. La forma de los corrales de comedias era redondeada en el fondo y rectilínea en el escenario. Así lo describe Cotarelo:

Como las representaciones se daban de día y con luz natural, estos teatros no tenían más tejado que un estrecho voladizo alrededor de las paredes, que resguardaba de la lluvia y el sol a los que ocupaban los bancos, las

La escritura dramática estaba estrechamente asociada al código de representación de la época que recoge Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias* (1607), además de proponer numerosas innovaciones. Se desarrollaron paralelamente las técnicas de un nuevo modelo de espectáculo fuertemente codificado que respondía a la concepción de “mímesis” aristotélica, cuyos fundamentos describían el objeto artístico en su carácter artificial y su grado de “verosimilitud”, bajo el reinado de la “verdad poética”, esto es, la relación de verdad que la obra establece consigo misma y con otras disciplinas artísticas; no obstante, en muchos dramas se abandona el principio de las unidades de acción, tiempo y lugar.

Siguiendo los estudios de Maravall (1990) y de Orozco Díaz (1969), la cultura del Barroco genera una visión de mundo ligada a la conciencia de crisis en todos los aspectos de la vida social, que deviene forma y contenido, técnica y sentido en el arte. De la fricción barroca entre la desmesura y la disciplina –base esta última del absolutismo monárquico– surgen las figuras del mundo al revés, el confuso laberinto, el mundo trágico, el individuo en lucha consigo mismo, el claroscuro –oscura pero iluminada fe–, lo efímero del hombre. El vivir humano se polariza en materia y espíritu. Las figuras de la antítesis, la paradoja y el oxímoron surgen de la oposición o coexistencia de lo racional/irracional que se corresponde con los tópicos de la locura, de la vida como sueño/la muerte como despertar, el engaño/desengaño, el disfraz, la mudanza, la representación dentro de la representación, la técnica de espejos y la visión del mundo como teatro. El sujeto barroco asume el carácter ficticio o engañoso de la experiencia social así como también el artificio que supone la representación artística y todo producto cultural. Entonces, en lugar de perseguir la ilusión de representar la realidad con la percepción como garantía, existe un permanente desborde entre los niveles de realidad y ficción; precisamente el borde inestable o cambiante en que habita un modo de lo didascálico. En otras palabras: es en este momento de la historia de la dramaturgia cuando se pone en evidencia esa pulsión denegatoria⁴² del acontecimiento teatral en la voz de los personajes, que más tarde se circunscribe especialmente a las didascalias.

Los espectáculos teatrales se concebían de un modo muy próximo a las pinturas barrocas que rompen su marco e incorporan la “realidad” dentro de lo pintado (Tatarkiewicz 2001), es decir, que involucran al espectador en el terreno de la ficción en la medida en que se genera la ilusión de que ambos espacios se confunden (Tomás 2005). Tal concepción de representación,

gradas, los aposentos cuando eran exteriores y la cazuela, que era un aposento mucho mayor, en el fondo del teatro, destinado a las mujeres, que asistían separadas de los hombres. El resto del patio estaba ocupado por los espectadores de a pie (mosqueteros), a quienes se amparaba algo con un gran telón de angeo, que se corría cuando picaba el sol. Si llovía mucho, lo más frecuente era suspender el espectáculo (citado por Astrana Marin 2003: 25-26).

⁴² Una potencia reflexiva que excede lo ficcional y denuncia el carácter espectacular del hecho teatral. En el siguiente apartado, a propósito del Teatro isabelino, se amplía este concepto sistematizado por Anne Ubersfeld.

que implica una reflexión de la obra en la propia obra, se formula no sólo en los principios constructivos dramáticos sino también en los textos dichos en escena. En *Lo fingido verdadero* (1621),⁴³ correspondiente a la etapa madura de su producción teatral, Lope transpone elementos de las artes visuales a las artes escénicas, en consonancia con el ideal de unidad de la obra que propone en su *Arte Nuevo*. Incorpora así la figura del retrato que, además de ser una puesta en abismo y tematización de la representación teatral materializadas por diferentes sistemas – discursivo, pictórico, teatral–, insiste en el carácter autónomo y autorreferencial del arte.⁴⁴ La dimensión espacio-temporal se complejiza aquí en relación a las dos tramas que se articulan sucesivamente y que, sin embargo, tienden hacia el entrelazamiento, la fuga y la simultaneidad de dos niveles de ficción a la manera barroca: una comedia-marco del cuadro y otra insertada (D’Artois 2005: 182). Esta es la operación que realiza al presentar una intriga primera que se postula como la central, desdoblándose en dos espacios y tiempos que aparecen en alternancia y en dos posibles protagonistas (Carino y Diocleciano), cuando el protagonista de la comedia – como sugiere el propio título– es Ginés.

El aspecto visual de esta comedia sería el resultado de la interrelación de un espacio escénico despojado con escasos elementos que señalan el desplazamiento de un campamento bélico en Persia a un palacio romano, contra todo principio aristotélico. Las categorías de “representación”, “imitación” y “verosimilitud” aparecen tematizadas en la obra desde el mismo título en la concepción de lo fingido y lo verdadero, el teatro y la vida. La actuación histriónica y cargada de excentricismo propia de los actores del período, además de vincularse a la necesidad de sobrepasar el alboroto del ámbito festivo y de sociabilización que suponía cada representación

⁴³ En la Parte 16 figura con el título: *Lo fingido verdadero, Tragicomedia famosa; en el Índice de contenidos de la Parte XVI, como Lo fingido verdadero, o vida, muerte y martirio de San Ginés; y Comedia del mejor representante P2 y versos finales del Acto III. Castro-Rennert (1969: 472) la titulan Lo fingido verdadero, San Ginés representante. Según indica Profeti (1988: 195), la comedia se conoce en el índice de la Parte 16 con el título Lo fingido verdadero o vida, muerte y martirio de San Ginés. Se dice en los últimos versos del Acto III: “Aquí acaba la Comedia / del mejor representante.” (en: Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega, <https://artelope.uv.es/basededatos/browserecord.php?-action=browse&-recid=138#bibliograficos>).*

⁴⁴ El retrato, focalización de la mirada sobre la parte más pregnante y articulada de un cuerpo voluntariamente fragmentado, produce a su vez un efecto de realidad y totalidad por su naturaleza sinecdóquica. Si el tamaño del retrato varía, varía su valor y modo de circulación así como la idea de representación: a mayor semejanza del objeto representado en relación al tamaño natural del cuerpo humano, mayor ilusión de realidad. En la comedia se muestra un pequeño retrato del César contenido en una medalla. Todo retrato implica un recorte de lo real, éste –por su tamaño– es una operación doblemente artificiosa que a su vez lo hace ingresar en lo “real” puesto que no se expone como obra de arte con un punto de vista para ser contemplado, sino que circula como objeto personal (los objetos escénicos eran significativos por su intervención en la acción y su carácter emblemático, icónico o simbólico):

Dásela, y será Ginés
representante imperial,
pues tiene mi sello real,
que, en fin, mi retrato es;
que los retratos se hicieron
no más de para la ausencia;
que retratos en presencia
nunca a propósito fueron (vs.507-14).

en el corral de comedias, reforzaba esta idea de mimesis que se despega de toda ilusión de realidad, ya que se trataba de un cuerpo y una fuente sonora explícitamente elaborada. A nivel temático, la simulación y el disfraz operaban como señales o íconos de lo fingido, por ejemplo, cuando entra Carino en hábito de noche y Rosarda en hábito de hombre,⁴⁵ o la alusión directa al vestuario de la compañía de Ginés. El fingimiento en la “realidad” –la realidad fingida en la comedia– pone en cuestión los principios de verdad: la vida se parece entonces al teatro.

Una vez retratado el sujeto representado se vuelve materia ausente y su copia, objeto presente; así, Carino y Rosarda le piden a Ginés que represente una “fábula gallarda” que los “pinte”. La comedia de capa y espada representada por Ginés a pedido de Diocleciano refracta el amor verdadero y los celos que siente el actor por su actriz Marcela (Acto II). Ginés quiebra la ilusión hablándole fuera de su rol a Marcela en el medio de la función; luego Octavio y Marcela se fugan. Diocleciano, el meta-espectador engañado, cree asistir a una representación y, en cambio, contempla la realidad. Sus apreciaciones erróneas sobre la turbación de Ginés resultan cómicas porque los espectadores de *Lo fingido...* saben que no es fingida sino verdadera; luego duda de estar dentro o fuera del juego escénico. Hasta el mismo Ginés –artífice de la comedia– se pierde en el juego de espejos cuando le pregunta a Pinabelo si es cierto o no que Marcela ha regresado, pues este, urdiendo planes, dice que es fingido lo verdadero. La reflexión sobre la propia práctica no se limita a este tipo de juegos sino que también alude de manera directa a las compañías teatrales contemporáneas, por ejemplo, cuando se ocupa del destino de los actores de Ginés en la escena final –de modo similar a la famosa escena shakespeariana del Acto III, escena II, en la que el príncipe Hamlet les da instrucciones sobre actuación a los cómicos. Estas técnicas de efecto visual en el arte barroco –la fuga de perspectivas y la ruptura del marco como las que se aprecian en *Las meninas* (1656) de Diego Velázquez, o *Mujeres en la ventana* (1665-1675) de Bartolomé Esteban Murillo– quedan expresadas en las palabras de Marcela: “Esto no está en la comedia/ mira que el César nos mira” (vs.1062-63). Queda así contenido el punto de vista del espectador respecto del espectáculo: “que la majestad se aparte,/ y desde fuera nos mire” (vs.2671-73).

Si hacemos el ejercicio de transponer estas escenas a la dramaturgia del siglo XX, probablemente arribemos a la observación de situaciones constituidas en gran parte por didascalias del tipo: “*Saliendo del personaje que representa./ -Gines: (A Marcela) (...)*”; “*Octavio y Marcela se fugan*”; o “*-Diocleciano: (Desconcertado) (...)*”; pero en el sistema de Lope, como se ha intentado demostrar, todo esto se expresa en los dichos de los personajes. No obstante, la segunda representación que protagoniza Ginés, el drama del martirio de un cristiano,

⁴⁵ Como la mayoría de los recursos cómicos, este tópico estaba bien codificado: se sabe que la dama en calzas era un espectáculo que el público masculino de entonces recibía con gusto.

está estructurado por la presencia de didascalias. Se trata de un pasaje paradigmático del límite difuso entre lo verdadero y lo fingido (Ginés cree presenciar un acto milagroso cuando escucha la voz que le promete salvación y duda de si eso fue imitado por alguien de su compañía o fue “real”):

Una voz dentro.

VOZ

No le imitarás en vano,

Ginés, que te has de salvar.

Ciérrese la puerta, y él prosiga.

GINÉS

¡Válgame el cielo! ¿Qué es esto? (vs 2495-2497).

La didascalia en este caso está para construir el juego teatral, las acciones no dichas que le dan sentido a ese texto, y los modos de ejecutar tales acciones según un código de representación bien delimitado. Sus interpretaciones en el marco de las decisiones que se toman a la hora de montar esta escena en el teatro del siglo XX y XXI son incontables, debido a la multiplicidad de recursos y a la no existencia de un código estable –así, podría resolverse por medio de la intervención de un actor desde los laterales del teatro a la italiana, la voz en *off*, la proyección de sombras sobre una superficie, el contraluz, la transparencia, la proyección digital, etc.⁴⁶ Si acordamos con los estudios filológicos que sostienen que las didascalias fueron trazadas por el propio dramaturgo –sin desconocer la dificultad que existe para determinar la autoría de los textos áureos– puede inferirse que cuando Lope anota “Dentro” o “en alto” se refiere a una zona del teatro del corral específica y a una maquinaria determinada que se empleaba en todas las comedias y que el público reconocía como “la escena de las apariciones”, “de balcón”, etc. Otras didascalias de esta comedia que conviene destacar –como ya se anticipó, la mayoría indican únicamente entrada o salida de personajes– intentan componer la escena de manera integral: “Descúbrase con música, hincado de rodillas, un ÁNGEL; tenga una fuente, otro un aguamanil levantado, como que ya le echó el agua, y otro una vela blanca encendida, y otro un capillo”; “Con música se abran en alto unas puertas en que se vean pintados una imagen de Nuestra Señora y un Cristo en brazos del Padre, y por las gradas de este trono algunos mártires” (entre versos 2475 y 2476, Acto III). La imagen pintada⁴⁷ aparecería en alguno de los balcones de la parte trasera de la escena, lo mismo para la aparición “en lo alto” del actor que interpreta al

⁴⁶ Para ampliar el tema, ver *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación de los Cuadernos de Teatro Clásico*, Urzáiz y Zubietta coord., 2014.

⁴⁷ Es muy posible que esta imagen de los mártires se haya inspirado en obras contemporáneas con la misma temática como las de José Ribera.

ángel; probablemente los otros ángeles se habrían de descubrir en el espacio de las apariencias al nivel del tablado, siempre con el acompañamiento de música.

Si bien en la mayoría de las obras de Lope, la conciencia del artificio se inscribe sobre todo en las propias voces de los personajes, en esta pieza también se proyecta hacia las didascalias: “Fínjase un trueno, y él caiga en el suelo, como que le hubiese dado el rayo, y entren NUMERIANO, su hijo y los soldados. Salen DIOCLECIANO, MARCELO, CURIO y MAXIMIANO” (vs.255); “Todos: ‘¡El cónsul viva!’ y se entren; salga CARINO en Roma en hábito de noche, con dos MÚSICOS, y CELIO criado, y ROSARDA en hábito de hombre” (vs. 309). La voz de estas didascalias *sabe* que se trata de un artificio teatral, puesto que no se expresa en términos ficcionales, esto es, que no se lee: “cae un rayo sobre él y muere”, sino “fínjase un trueno (...) como que le hubiese...”. Y el fingimiento no sólo alcanza la trama ficcional sino que se proyecta en el plano de la representación –donde habitualmente se espera el artificio– a través de las didascalias. Según la plataforma Artelope,⁴⁸ esta pieza tiene 35 didascalias, contando las de entrada y salida, un número menos significativo en relación con otras comedias. En *El perro del hortelano* hay 122 didascalias; en *La dama boba* 171 y son principalmente de entrada o salida (“Vase Leandro”), aclaraciones de a quién se dirige un texto (“A Turín”), especie de subtítulo de la escena o breve argumento, muy sintético si se compara con los argumentos del teatro medieval ya mencionados “[Escena II] LEANDRO, de camino.- [Dichos.]” (Acto I, entre versos 88 y 89). Por su parte, en *El castigo sin venganza* se cuentan 77 didascalias, la primera es de puesta en escena: “Cintia, en alto” (Acto I, entre versos 82 y 84); “Vanse Federico, de camino, muy galán, y Batín, criado”, una descripción del aspecto, vestuario, el personaje tipo (Acto I, entre versos 233 y 234); de acción: “Federico sale con Casandra en los brazos” (Acto I, entre versos 339 y 340).

La imperial de Otón (1605) tiene didascalias de entradas y salidas de personajes, división en actos, acciones que ocurren en diferentes espacios. En la edición “original” figuran todas las didascalias que están en la versión digital (Lope de Vega 2002) pero con la grafía del español del siglo de oro; la diferencia es que en la digital se agrega “Voces” para aclarar que no están en presencia de los espectadores sino que hablan fuera de escena –aclaración innecesaria porque se comprende, como en *Lo fingido verdadero*, por la didascalia: “Dentro digan”–. También se

⁴⁸ Esta base de datos y argumentos (<https://artelope.uv.es/basededatos/recordlist.php>) es una herramienta digital de gran importancia en la perspectiva del desarrollo y aplicación de nuevas tecnologías en las Humanidades, y en la elaboración de instrumentos para la investigación del teatro de Lope de Vega. Brinda un modelo de ficha por obra con una serie de datos bibliográficos propios del texto dramático, anotaciones pragmáticas (Datación, Dedicatorias, Cómputo de Versos), una serie de caracterizaciones que atañen al Argumento (Listado y caracterización de personajes no computables, Listado y caracterización de Personajes computables, Universo social propio de la obra, Género dramático, Temporalidad de la acción, Espacios representados, Duración de la acción, Observaciones), y el resumen del Argumento (Ver Corbellini 2012, 2013 y 2015).

agrega paréntesis para distinguir las didascalias de los versos, mientras que en la edición del siglo de Oro esto se destacaba dejando una línea libre y centrando el texto, sin paréntesis ni otras diferencias gráficas:

(Dentro digan:)

[VOCES]

¡Rodulfo, Rodulfo ha sido!

MARGARITA

¡Ay de mí! ¡«Rodulfo» dijo
aquella voz!

RUGERO

Puede ser,
que es noble y de gran poder.

MARGARITA

Ya se aumenta el regocijo...
Corriendo van los caballos,
los pretales oigo aquí;
¿si dicen «Rodulfo»?

RUGERO

Sí
en cuanto puede escuchallos.
Mas también puede haber sido
(Suenan los pretales de cascabeles.)
nombralle por disfavor:
no Rodulfo vencedor
sino Rodulfo vencido.

[VOCES]

(Dentro.)

¡Rey de Bohemia, Bohemia!

MARGARITA

¡«Bohemia» dicen allí!
Aun Otón, si fuese así,
(Suenen cada vez los pretales como que corren con la nueva.)
más justamente se premia,
que es rey, en fin. (Lope de Vega 2012, vs. 389-406).

El elemento sonoro que registra la didascalia resulta un elemento relevante para construir la situación; lo mismo ocurre después del verso 565 en una didascalia vinculada al modo de llevarla a la escena: “(Éntrense y con música descubran el lienzo del vestuario con muchas luminarias en papeles de colores, y MARGARITA, en lo alto y CAMILA, criada.)”; y otra que resulta fundamental para comprender el texto y su efecto cómico, porque está en el lugar de lo no dicho, la acción:

(Echa desde alto una fuente de confitura sobre ellos.)

TOLEDO

Siendo vos sereno cielo,
granizas, señora, el suelo.

CAMILA

Don Juan y Mendoza son (vs. 643-645).

Es posible advertir entonces que las pocas didascalias presentes señalan movimientos, espacios, alguna acción, un aspecto relevante del vestuario, que generalmente no está en el texto dicho y construyen la escena. Sin embargo, incluso en términos numéricos, la hipótesis de representación y la explicitación de la concepción teatral están a cargo de los diálogos. En *Lo fingido...* encontramos un caso particular de cierta contaminación del diálogo en la didascalia, que no aparece en muchas comedias, por eso se incluye aquí. Cuanto más aparato y complejidad escénica, mayor presencia de didascalias que organicen y establezcan la hipótesis de representación. No obstante, la duda sobre la originalidad de las didascalias, incluso de fragmentos y textos completos, es siempre telón de fondo de las producciones del período. Cuando Roger Chartier se detiene en las quejas contra las usurpaciones de la identidad de autores famosos a fin de vender obras escritas por otros, refiriendo “los conflictos asociados al nombre propio y a la paternidad de los textos en los tiempos anteriores a la propiedad literaria”, cita el caso de Lope de Vega, cuya disconformidad se corresponde con el hecho de que algunos editores publiquen con su nombre comedias ajenas (y detestables a su juicio) (Chartier 2008: 28-29). Para indagar acerca de este problema, tal como se anticipó al comienzo de este apartado, se propone revisar las ediciones de *La vida es sueño* de Calderón de La Barca (1997; 2006), cuyas didascalias, a diferencia de las obras de Lope, refieren la acción en términos ficcionales: “[En las montañas de Polonia] Salen en lo alto de un monte Rosaura, en hábito de hombre, de camino, y en representando los primeros versos va bajando”. No obstante se sabe que en el teatro del período, así como también en la época de la reina Isabel y de Jacobo I en Inglaterra, la hipótesis de representación y toda señal temporo-espacial de relevancia dramática para el espectador se describe en el texto de los personajes. Por eso frecuentemente las didascalias que figuran en las ediciones posteriores resultan redundantes y evidencian que son agregadas, es decir, que no pertenecen a la mano del dramaturgo. Esto se podría demostrar, por ejemplo, en pasajes de la obra citada de Calderón, tales como:

“*Suena ruido de cadenas*”⁴⁹.

Clarín: ¿Qué es lo que escucho, cielo!

Rosaura: Inmóvil bulto soy de fuego y hielo.

Clarín: ¿*Cadenita hay que suena?*

⁴⁹ El resaltado de los versos citados es nuestro.

Mátenme, si no es galeote en pena.
Bien mi temor lo dice.
Dentro Segismundo.
Segismundo: ¡Ay, mísero de mí, y ay infelice!” (vs. 72-78).

(...)

“Sale Clotaldo con pistola y soldados, *todos con los rostros cubiertos*.
Clotaldo: *Todos os cubrid los rostros;*
que es diligencia importante
mientras estamos aquí
que no nos conozca nadie.
Clarín: *¿Enmascaraditos hay?”* (vs. 289-293).

(...)

Clotaldo: Si sabes que tus desdichas,
Segismundo, son tan grandes,
que antes de nacer moriste
por ley del cielo; si sabes
que aquestas prisiones son
de tus furias arrogantes
un freno que las detenga
y una rienda que las pare,
¿por qué blasonas? *La puerta*
cerrad de esa estrecha cárcel;
escondedle en ella.

Ciérranle la puerta, y dice dentro.

Segismundo: ¡Ah, cielos,
qué bien hacéis en quitarme
la libertad; porque fuera
contra vosotros gigante,
que para quebrar al sol
esos vidrios y cristales,
sobre cimientos de piedra
pusiera montes de jaspe! (vs. 319-336).

No obstante, los estudiosos de esta pieza argumentan que, con algunas variantes y según la versión, el texto original tiene didascalias. Evangelina Rodríguez Cuadros reseña que hay quienes sostienen que se trata de notas añadidas o modificadas –aumentadas en detalles de movimientos u objetos, por ejemplo– por la compañía que la representó por primera vez en 1630 –en el Corral del Príncipe o en el Corral de la Cruz–, mientras que las que pertenecen a la mano de Calderón serían menos vinculadas a la puesta en escena y más literarias o pensadas para una publicación. En 1992 José M. Ruano de la Haza publica el estudio *La primera versión de La vida es sueño de Calderón* en el que señala que las variantes que se refieren a las “acotaciones

indicativas de espacio escénico, movimientos, vestuario, acentúan enormemente, en la versión zaragozana, la mano directa de unos actores, de quienes tuvieron realmente que meterse en la harina de la representación de la obra” (Citado por Rodríguez Cuadros 2006: 24-26). Ambas versiones serían impresas casi simultáneamente: “en Madrid, la cuidada y autorizada por Calderón, y en Zaragoza la proveniente de un manuscrito o copia utilizada por unos actores para una representación concreta”, en la que se prescinde, por ejemplo, de la referencia al *monte* en la “acotación inicial”, “quizá por la obviedad de tal artilugio escénico, o quizá porque en el corral o lugar escénico en donde se produjo no se contaba con ello” (Rosaura entraba entonces directamente por una de las puertas o cortinas laterales). Parece constatarse esta hipótesis respecto de la versión zaragozana en didascalias con indicios de movimiento de los actores: “Descúbrese Segismundo vestido de pieles, con una cadena en el pie, de modo que pueda ponerse en pie, y andar a su tiempo. Todo lo dice sentado en el suelo”. En contraste con la madrileña: “Descúbrese Segismundo con una cadena y luz, vestido de pieles”.

Rodríguez Cuadros se pregunta entonces si no es más sensato pensar que la impresión de Zaragoza corresponde a un texto preparado *ad hoc* para una representación y no a una primera versión –espontánea, atrevida y eminentemente teatral, según Ruano– de un Calderón que hasta los años treinta no comienza a sedimentar su verdadera madurez ideológica. Discrepa con Ruano en que la primera versión sea necesariamente “más efectiva desde el punto de vista teatral”, pues considera que no puede asegurarse sin contar con la versión del *cuaderno de dirección* del autor y la compañía que representó *La vida es sueño* en otros lugares, en otras circunstancias, con otros actores. Coincide, no obstante, en que la versión que Calderón quería que pasase a la posteridad es la publicada en la Primera parte de sus comedias, en Madrid, en 1636. Ruano de la Haza propone que esta es la versión de la obra escrita por Calderón, quien luego corrige la versión preparada por su hermano y editada por María de Quiñones. La edición de Zaragoza puede tomarse como referente para aclaraciones o para suplir determinados pasajes pese a que, en general, la edición de Madrid ofrece, según Ruano, parlamentos y diálogos más completos y redondeados. Rodríguez Cuadros matiza esta hipótesis precisamente atendiendo al cuidado con que Calderón, al parecer, supervisó la edición que se toma como base para la citada edición de Espasa-Calpe (76). En consecuencia, y a excepción de algunas variantes aceptadas, esta se limita a actualizar las grafías, acentos y arcaísmos gráficos, dejando el texto “fiel a los rasgos esenciales de la lengua del Siglo de Oro”. A diferencia de algunas ediciones de tipo divulgativo o escolar, no incluye las “acotaciones rehechas” por Juan Hartzenbuch en su edición de la *Biblioteca de Autores Españoles* de 1848, quien –en tanto dramaturgo– “no resistió *perfeccionar*

el texto calderoniano según los criterios de su propia época”. Evita asimismo la tópica división en escenas, aclara la editora, también de tradición decimonónica (77).

La dama duende y *Guárdate del agua mansa*, del mismo dramaturgo, presentan numerosas didascalias significativas para la acción (Calderón 1999 y 1989 respectivamente). Si en el problema de la autoría las didascalias representan una clave fundamental, es justamente porque su escritura implica una estrecha relación con la escena, a la vez que son pasibles de ser eliminadas, agregadas, modificadas, por su falta de correspondencia tanto respecto de una voz empírica determinada –la del dramaturgo, del autor de la compañía, de los actores, de los editores–, como de una voz ficcional definida –los personajes que dialogan. Ruano de la Haza sugiere atender los textos impresos o manuscritos del siglo XVII que no necesariamente sean autorizados o fidedignos, en el sentido de que reproduzcan fielmente “las intenciones originales del autor”, para la reconstrucción de la puesta en escena de una comedia. Incluso, observa, los menos fidedignos son los que mejor reflejarían el montaje de una determinada comedia en el siglo XVII:

En algunas ocasiones las alteraciones, adiciones, cortes y modificaciones que los autores de comedias introducían en el texto del poeta aparecen en el manuscrito original. Pero en la mayoría de los casos, los cambios se debían de hacer en las copias parciales que se sacaban para los actores. El manuscrito original se conservaría más o menos intacto en la caja fuerte de la compañía. Precisamente por esta razón sobreviven todavía manuscritos ológrafos de nuestros grandes dramaturgos más o menos como ellos los compusieron. Estos textos ológrafos, sin embargo, puede que no representen lo que el público realmente viera en escena. Cuando la representación tenía lugar en Madrid y el poeta estaba a mano, los cambios se hacían a veces en colaboración con él. Por ejemplo, Calderón claramente introdujo alteraciones de última hora en el manuscrito copia 15.273 de *El postrer duelo de España* en la Biblioteca Nacional (1988: 83).

Estos textos tienen, por lo general, más didascalias que los manuscritos originales, puesto que el poeta no solía incorporarlas o –como explica Ruano de la Haza– escribía “las indicaciones escénicas que consideraba esenciales”, muchas veces acompañadas de frases como “si fuere posible”, “si lo hubiere”. Era frecuente, en cambio, que el autor de compañías a cargo de la escenificación las agregara en los manuscritos (copia) para la representación, que luego se vendían a los impresores; muchos de estos detalles aparecen solamente en las partes o sueltas impresas del siglo XVII (84). Las comedias escritas para ser representadas en un teatro palaciego, como las fiestas mitológicas de Calderón, presentan menos información sobre la escenificación; pero las comedias para corral, plaza, coliseo, patio de comedias, hospital o casa particular, con frecuencia arrojan algo del modo en que fueron concebidas por múltiples subjetividades –poeta o dramaturgo, autor de compañía, copista, memorión (que recordaba las

comedias y las copiaba), o impresor—, especialmente a partir de la presencia/ausencia de lo didascálico.

Con Felipe IV abundarán las representaciones en El Palacio del Buen Retiro, que trajo “la gradual sustitución de las comedias puestas en escena por cortesanos aficionados en el Salón del Alcázar por ‘comedias de tramoyas’ interpretadas por profesionales y que combinaban ballet, mascarada, disfraces y espectaculares transformaciones mecánicas” (Brown y Elliott 1981: 214). Muchas de estas obras eran de autoría de Calderón y llevadas a escena por el escenógrafo florentino Cosme Lotti, conocedor de efectos espectaculares y técnicas novedosas y creador del escenario portátil que se trasladaba de patios a salones. El proceso de renovación se profundizó con la construcción del Coliseo, diseñado según el modelo italiano —un escenario con telones de fondo y bastidores que corrían por unas guías del suelo, accionados desde abajo mediante cabrestantes— y, sobre todo, con la colaboración de Calderón y el escenógrafo italiano Baccio del Bianco, en cuyas obras adquiere mayor importancia la presencia de la música (Fiadino 2003).

Ahora bien, si se busca darle mayor espesor a la pregunta por el lugar de las didascalias entre la dramaturgia y la puesta en escena del Siglo de Oro, conviene contrastar los casos analizados con las didascalias de los *Entremeses* de Cervantes de 1615, pues exponen el carácter anacrónico que caracteriza toda escritura teatral. Las didascalias de estas piezas breves no siempre están directamente asociadas a su representación concreta sino que forman parte de un código de escritura que supone una hipótesis de representación, sea o no montada, por el hecho —poco común para la época— de que los textos fueron publicados sin ser llevados a la escena. En el “Prólogo” a sus comedias, Cervantes relata:

(...) volví a componer algunas comedias, pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor que me las pidiese, puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. (...) Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa, como aquí te las ofrece (citado por Francone, Viena (1965): IX-XII).⁵⁰

A diferencia de las obras de Lope y Calderón, estas no pasaron por la escena ni por la mano de las compañías teatrales que solían agregar anotaciones propias; y esto justamente supone un valor singular para el dramaturgo. Así lo expresa en la “Dedicatoria al Conde de Lemos”:

(...) destas comedias y entremeses, no tan desabridos a mi parecer que no puedan dar algún gusto, y si alguna cosa llevan razonable es que no van manoseados, ni han

⁵⁰ En 1615 apareció la primera y única edición publicada en vida de Cervantes de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (en Madrid, por la viuda de Alonso Martín).

salido al teatro, merced a los farsantes, que de puro discretos no se ocupan sino en obras grandes y de grandes autores (citado por Francone 1965: XII).

Recién con la edición de 1749 a cargo de Nasarre se despertó el interés por los ocho entremeses que llevaron a Cervantes al rango de máximo creador de este género. Desde mediados del siglo XVI, el entremés consistía en una pieza corta de carácter cómico, generalmente un diálogo burlesco entre dos o tres personajes que interrumpe la acción de los autos sacramentales para aligerar la gravedad del espectáculo.⁵¹ La edición citada ha seguido un “riguroso criterio textual”, basándose en la facsimilar de la versión de 1615, publicada por la Real Academia Española en el tomo quinto de las *Obras completas* de Miguel de Cervantes Saavedra (Madrid, 1917). Confronta con las variantes que introducen las ediciones de Schevill y Bonilla (Madrid, 1922), tomo sexto; de Herrero García en *Clásicos castellanos* (Madrid, 1945), tomo 125; y en tercer lugar, con Bonilla y San Martín, *Entremeses* (Madrid, 1946); pero se atiende preferentemente a la original (Francone 1965: XXXIX). En “El juez de los divorcios” se observa una didascalia inicial que anuncia los personajes que intervienen y especifica movimientos: “Salen el Juez y otros dos con él, que son ESCRIBANO y PROCURADOR, y siéntase en una silla; salen EL VEJETE y MARIANA, su mujer” (1). Hay cuatro didascalias más de la misma índole –alguna descripción de vestuario o de carácter, pero sobre todo de entradas y salidas–, una que señala que el texto siguiente es cantado por músicos, y una sola entre paréntesis que indica un “Aparte”.

“El Retablo de las maravillas”, basado en la edición príncipe en *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (1615), presenta algunas relativas a la acción: “(vanse) todos. Salen JUANA CASTRADA y TERESA Repolla, labradoras: la una como desposada, que es la CASTRADA” (1996: 5); “Tocan la zarabanda” (9); “Mete mano a la espada y acuchíllase con todos; y el Alcalde aporrea al Rabellejo; y la CHIRINOS descuelga la manta y dice:

⁵¹ Lope de Rueda le dio un carácter independiente al género permitiendo que una misma pieza pudiera intercalarse en varias comedias. Más que la acción o el argumento, en los entremeses importan los tipos: el Villano socarrón, el lacayo bobo, el paje hipócrita, la fregoncita envanecida, el licenciado pedante, y cuanto personaje ridículo pululara en la sociedad de su tiempo. Según Viena Francone, Cervantes logró salvar un género que sucumbía por la vulgaridad de los temas, la repetición de los personajes, la procacidad del lenguaje, y la pobreza del estilo. También fue cultivado durante el siglo XVII por escritores notables como Salas de Barbadillo, Quevedo, Lope de Vega, Calderón, Luis Quiñones de Benavente. A fines del siglo XVIII la palabra sainete designa una representación similar al entremés, y es así como muchos entremeses del siglo XVII se editaron en el siglo siguiente bajo el nombre de sainetes; de estos derivará el género chico del siglo XIX. Lope de Vega registra la reducción de los mismos en su *Arte nuevo de hacer comedias*:

Que eran entonces niñas las comedias
y yo las escribí de once y doce años,
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía.
Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses,
y agora apenas uno y luego un baile (versos 218-224).

CHIRINOS El diablo ha sido la trompeta...” (12). Entonces no se trata de notas para que sean ejecutadas por las compañías ni agregadas por ellas, sino que finalmente están destinadas a la lectura y recogen, sin embargo todo un sistema codificado propio de la dramaturgia de la época, inseparable de la escena.

A modo de síntesis es posible afirmar, en primer lugar, que las didascalias en los textos del período se limitan a indicar entradas y salidas de personajes y, en menor medida, acciones no dichas en el diálogo, o a repetir las acciones ya expuestas por el mismo. Luego, que algunas modulaciones destacan su carácter ficcional, más asociado a la publicación de la obra –posterior a su paso por la escena–, mientras que otras manifiestan su origen y trayecto inseparable de la representación por medio del énfasis en el artificio y los aspectos técnicos. Y por último, que más que el registro de las huellas de su montaje concreto, las didascalias dan cuenta de una tradición de escritura asociada a un sistema teatral particular. En todos los casos mencionados: 1) tanto su naturaleza “original” como de notas agregadas por parte de las compañías y editores contemporáneos o decimonónicos, queda sujeta a discusión; 2) su presencia es escasa respecto del teatro posterior; y 3) no forman parte de la poesía de los textos, como sí se observará progresiva e intermitentemente en las dramaturgias venideras. Estos aspectos se han fundamentado principalmente en base a la idea de que lo didascálico –la reflexión sobre la escena y la propia obra– se articula en los diálogos, y que los textos no estaban destinados a la lectura, al menos en sus primeras versiones, sino a la representación llevada a cabo por el propio dramaturgo o por una compañía que se la encargaba, a la manera de los griegos y más precisamente del teatro isabelino, tal como podrá leerse en el siguiente apartado.

1.4. Teatro isabelino: ¿Qué hacer con Shakespeare?

Así como en el Siglo de Oro los textos expresan la relación escena-espectador, la autorreferencialidad, o ese carácter de *juntura* (Derrida 1975)⁵² entre la ficción y la no-ficción que se observó respecto del coro en la tragedia griega, los isabelinos también inscriben su hipótesis de representación y toda reflexión sobre lo teatral en los propios parlamentos de los personajes, bajo la forma de diálogos, “apartes”, y monólogos. Resulta previsible, entonces, que aquí se observen fenómenos del tipo explicitado respecto del teatro áureo: 1) no se observan didascalias inscritas en los textos; 2) las pocas didascalias que se registran están sujetas a la discusión –con aproximaciones pero pocas certidumbres– acerca de su autoría, pues en la Inglaterra del siglo XVI y XVII tampoco podía garantizarse ninguna confiabilidad y autoridad asociadas a la forma impresa. Se sabe que autores, editores y sociedades científicas, defienden

⁵² Noción que analizamos en el capítulo III.

criterios de integridad frente a plagadores y ediciones piratas, imitaciones ilegales, o versiones abreviadas (un libro no era escrito por el autor consignado necesariamente, ni autorizado por el autor, como tampoco los ejemplares eran necesariamente idénticos entre sí) (Lyons 2012: 85);

3) aparecen al margen del aspecto ficcional y poético: hablan en términos técnicos, esto es, denuncian la naturaleza escénica y no literaria, no se cuentan como versos, ni siguen la cadencia del *blank verse*; y 4) los textos dichos por los personajes llevan las marcas del sistema de producción y de la misma concepción de representación. Una de las singularidades de lo didascálico que Shakespeare –el mayor exponente entre los poetas del período– agrega a estos aspectos comunes de ambas dramaturgias coetáneas, es la pregunta –novedosa e insistente– por el lenguaje como manifestación del hiato entre el mundo y su representación, el ser y el parecer, que se destaca en este apartado luego de revisar el contexto del espectáculo en tiempos de la Reina Isabel y de Jacobo I.

De manera muy próxima a los corrales de comedia españoles, las obras se representaban en tablados dispuestos en los fondos de los patios de las posadas: un escenario de dos o tres pisos, con un patio o *yard* (según el país) para los espectadores de pie, delante del tablado, y balconadas que generaban una forma elevada de expectación al bordear los patios internos (Szuchmacher 2015: 32-33). Se sabe que habían teatros “particulares” o techados como Blackfriars (1596), y “públicos” o a cielo descubierto –menos el escenario y las galerías– como El Globo (1598), que poseía capacidad para 1200 espectadores, y muchas veces hasta se colocaban sillas alquiladas en el mismo escenario; Blackfriars sólo podía alojar la mitad.⁵³

La forma de todos los teatros solía ser octogonal o circular. Al inicio de *Enrique V* de William Shakespeare se menciona “this wooden O”, la “O” de madera como patrón de los teatros isabelinos.⁵⁴ Anne Surgers vincula el significado simbólico del círculo como idea de perfección, eternidad y divinidad, con la cosmovisión isabelina fuertemente asociada a la correspondencia entre el macrocosmos y el microcosmos; también señala que esta arquitectura tiene su origen en los patios de las posadas o arenas construidas en las periferias de las ciudades

⁵³ En el *Diario de un extranjero*, manuscrito en latín conservado por el Vaticano, se describe una visita al teatro del Globo en el año 1600. Según refiere Astrana Marín en su “Introducción” a las *Obras completas* de Shakespeare, allí se puede leer: “Audivimus comoediam anglicam (posiblemente sería de Shakespeare) theatrum ad morem antiquorum Romanorum constructum ex lignis ita formatum ut omnibus ex partibus spectatores commodissime singula videre possint” (2003: 25).

⁵⁴ Consiste en un cilindro de 25 a 30 metros de diámetro, vaciado de su centro a cielo abierto donde se instalaban la escena –escenario rectangular de 12 a 15 metros de ancho por 8 a 10 metros de profundidad aproximadamente, elevado a 1 metro y medio del suelo– y los espectadores de pie, rodeado de una corona exterior cubierta de un techo y tres niveles de galerías para los espectadores sentados. La entrada al patio abierto y sin asientos costaba un penique, una corona a las dos galerías más bajas que se separaban en palcos, y dos peniques la más alta. La distribución era tal que desde cualquier sitio se podía tener una visión completa de la escena.

destinadas a combates de animales, donde los actores ingleses del siglo XVI interpretaban sus repertorios (Surgers 2004: 86-87).⁵⁵

El teatro del siglo XVII era de carácter público; instrumento, resultante y manifestación de un poder político-religioso fuerte, sustentado por la reina Isabel y luego por Jacobo I. Esto queda expuesto por el escalonamiento y la distribución de los espectadores según su jerarquía social.⁵⁶ Los estudios sobre cualquier obra de la época muestran cuán flexible debió ser el escenario para permitir los múltiples cambios escénicos, que llegan hasta cuarenta y tres en *Antonio y Cleopatra*. Por este motivo se deduce que no utilizaban grandes escenografías sino colgaduras – marco rectangular con dos listones negros en cruz, por ejemplo, para construir una ventana– o decorados livianos para indicar una habitación interior, árboles para un bosque y utilería necesaria para la acción (Macgowan y Melnitz 1964: 164, 173), y que se potenciaba el uso creativo de los escotillones, trampillas y balcones. Astrana Marín señala que no debía de existir mucha diferencia entre el teatro de Shakespeare y el de Lope de Vega, aunque éste conoció los telones pintados con perspectivas, las paredes y el suelo cubiertos con tapices y alfombras.⁵⁷

Estas cuestiones relativas a los códigos de representación, sistemas de producción y valoraciones del rol del teatro en la sociedad, explican aspectos relevantes de los textos y de la ausencia o presencia de las didascalías en la dramaturgia del período.⁵⁸ Como observa

⁵⁵ Macgowan y Melnitz señalan siete zonas del teatro isabelino en tres niveles comunicados por escaleras detrás del escenario: escenario principal –el proscenio separado del resto por un enrejado bajo de alambre y, a veces, por un lienzo entre éste y la parte cubierta–, escenario interior al mismo nivel, galería, escenario interior colocado al mismo nivel de la galería que a veces tenía un telón para dar profundidad a la escena, dos escenarios con ventanas a los lados y un local alto destinado a los músicos. A espaldas del límite del escenario estaba la *tiring house* (*mimorum aedes*), que se componía generalmente de dos pisos y funcionaba como cuartos de vestir para los actores. El “sótano” estaba debajo del tablado; en la “cabaña” –parte alta de los vestidores– se encontraban las máquinas para producir efectos sonoros, los personajes fantásticos podían descender de ella por un escotillón. Es preciso agregar que muchas apreciaciones sobre la arquitectura de los teatros son hipótesis realizadas a partir de dibujos, croquis o documentos escritos, ya que entre 1642 y 1644 la mayoría de ellos fueron destruidos por los puritanos siguiendo las órdenes del Parlamento (Macgowan y Melnitz 1964: 163). Una de las fuentes para tener una idea más próxima del teatro isabelino es el dibujo del interior del teatro del Cisne realizado por el viajero alemán Juan de Witt en su visita a Londres en 1596. El Cisne tenía la misma disposición del Globo, La Rosa (1592), La Fortuna (1601) y Red Bull (1608). También se cuenta con un dibujo del interior del Swan (1594) y del exterior de El Globo.

⁵⁶ El patio para los estratos sociales más bajos y las galerías para los estratos más altos (el palco del Señor en el eje de simetría del escenario, dos palcos para gentileshombres de cada lado del tablado insertos en la corona de espectadores) (Surgers 2004: 91). Se sabe que llenaban el teatro antes de comenzar la representación, comían, bebían en un clima de ruidosa excitación, así como de contienda entre el público del patio y la nobleza, en la que no faltaban gritos ni proyectiles de residuos (Boiadzhiev – Dzhivelegov 1957: 26-27).

⁵⁷ Para ampliar acerca de las características del evento total del espectáculo véanse los trabajos citados de Astrana Marín, Macgowan y Melnitz y Boiadzhiev – Dzhivelegov.

⁵⁸ En *La larga revolución* ([1961] 2003), Williams analiza qué efectos tienen los orígenes sociales de los escritores, la educación recibida, las maneras de ganarse la vida y el tipo de público al que esperan llegar. Comenta que en la literatura isabelina se observa la aparición de escritores profesionales, especialmente concentrados en la primera generación de dramaturgos que desarrollaban sus actividades en los teatros de Londres. Surge un nuevo énfasis en el cambio de la relación del teatro con la Iglesia y las instituciones académicas (quienes hasta ese momento promovían y sostenían las representaciones de Misterios u obras de carácter ejemplar o moralizante). Las compañías teatrales, la dramaturgia, la producción de los espectáculos y los propios teatros estaban sustentados económicamente por la reina Isabel y luego por Jacobo I. Otro elemento novedoso es que los dramaturgos provenían principalmente de clases aparecidas con la alta burguesía o pequeños comerciantes y artesanos. La variedad y complejidad social de

Szuchmacher, la hipótesis de representación revela las características de los espacios de esa época. Para mostrar un caso concreto señala que los personajes que participan en una escena no permanecen en la siguiente sino que, hacia el final, uno suele decir “¡Vamos!” o “¡Entremos!”. Y agrega que esto resulta tan evidente que en la escritura de los textos se tomaba en cuenta el tiempo de recorrido desde una zona del espacio de representación a la otra, o el tiempo de cambio de vestuario; hecho que explica la existencia de escenas o ciertos parlamentos que parecen ociosos pero que tienen por función dar tiempo a los actores (2015: 77-78). También muchas veces encontramos “marcas sobre las características físicas de los actores que estrenaron determinados personajes” (78), puesto que los dramaturgos conocían a la compañía que iba a representar por primera vez ese texto. La dramaturgia de Shakespeare y sus contemporáneos, entonces, se ajustaba a las reglas previas impuestas por los modos de producción, patrones de construcción escénica que probablemente hayan sido establecidos por la sucesión de espectáculos que se fueron poniendo en escena, es decir, en la propia práctica. Por este motivo no se escribían notas específicas destinadas a la reposición de una posible puesta en escena para la lectura, ni las instrucciones para montar el espectáculo, aunque –observa Szuchmacher– quizá haya existido algo así como “una suerte de guía para la escenificación de ese texto, que podía ser llevada a cabo por el autor mismo, un actor principal, un escenógrafo o un empresario”, pero “no había ningún concepto de creatividad en lo que se llevaba a escena, y por cierto, nadie lo reclamaba” (94).

La falta de indicaciones escénicas, tan incompletas en Shakespeare como en Lope de Vega y demás dramaturgos contemporáneos, señala Astrana Marín, vuelve muy difícil la tarea de determinar la disposición general o particular de los lugares de acción. Para avanzar sobre este problema sugiere observar la escena final de *Otelo*. A través de su estudio sobre las ediciones “originales” encuentra escasas didascalias cuya presencia debe ser pensada en función de la estructura interna del teatro en que se estrenó. La primera: “Enter Otello, and Desdemona in her bed” (Entra Otelo, y Desdémona en su lecho) (27). También retoma la escena V del III acto de *Romeo y Julieta* donde tampoco hay más “acotación” que estas breves palabras: “Enter Romeo, and Juliet aloft” (Entra Romeo, y Julieta arriba). Se refiere evidentemente al balcón o escena superior cuya plataforma se elevaría unos 8 o 9 pies por encima del piso, hacia el fondo del teatro, donde se desarrollaba una acción que podía ser cubierta por una cortina si se requería que los personajes fueran sustraídos de la visión del espectador. En la probable puesta en escena del final de *Otelo*, el protagonista entraría por los costados mientras Desdémona permanecía oculta

este nuevo espacio de sociabilidad en el teatro popular se extiende a todos sus participantes: los dramaturgos, de clase media-baja, se dirigían a públicos populares, y sobrevivían gracias a la protección de la corte y la nobleza, quienes también asistían a las representaciones.

tras la cortina en la parte del fondo. Podemos conjeturar que Otelio penetra en ese espacio y descubre las cortinas un poco antes, durante, o posteriormente a pronunciar el texto: “I’ll smell thee on the tree” (Quiero olerte en el tallo). Después de asesinar a su esposa y cuando oye a Emilia llamar a la puerta, exclama: “Soft, by and by, let me the curtains draw” (Silencio; pronto; corramos las cortinas). Dialoga adelante con Emilia hasta que ella oye a su ama agonizando y descubre la escena del segundo espacio.

No obstante, el grado de originalidad de estas notas queda sujeto a no pocos interrogantes: la diferencia entre los *in-quarto* publicados en vida del autor y el *in-folio* de 1623 son grandes. Fuera de sus poemas *Venus y Adonis* y *La violación de Lucrecia*, cuya impresión debió de revisar el propio autor, sus obras han experimentado variaciones, amputaciones, adiciones. A su muerte sólo dieciséis de sus obras dramáticas se habían editado *in-quarto*, trece desde 1597 a 1603: *Ricardo II*, *Ricardo III*, *Romeo y Julieta*, *Trabajos de amor perdidos*, *Enrique IV (Primera parte)*, *Enrique IV (Segunda parte)*, *Enrique V* (sin nombre de autor), *El mercader de Venecia*, *El sueño de una noche de verano*, *Mucho ruido y pocas nueces*, *Tito Andrónico*, *Las alegres casadas de Windsor*, y *Hamlet*. Tres desde 1608 a 1609: *El Rey Lear*, *Troilo y Criseida*, y *Pericles*. Ninguna de ellas tuvo el consentimiento de Shakespeare, sino que fueron el resultado del trabajo de los editores piratas que se movían en torno de los autores teatrales, de copias tomadas al oído durante la representación y plagadas de yerros. Cada compañía tenía sus propios dramaturgos –y no había pocas, lo que generaba una gran competencia–, pero la propiedad de los textos no estaba garantizada sino que el plagio estaba a la orden del día. Con frecuencia, los autores no publicaban sus obras por temor a que otras compañías las representasen. Pese a estas precauciones, circulaban copias entre actores, o espectadores con una memoria extraordinaria transcribían lo que oían y veían durante la función.

Siete años después de la muerte del dramaturgo, dos amigos suyos, los actores John Heminge y Henry Condell, reunieron sus obras dramáticas en el *in-folio* de 1623, “publicadas con arreglo a los verdaderos originales” (“Londres. Impresas por Isaac Iaggard y Ed. Blount”). La lista de personajes no figura sino en siete composiciones y colocada a lo último. Otra viñeta mayor, precedida de la palabra *Finis*, cierra cada obra. Según Astrana Marín la división en actos y escenas con encabezamientos en latín (*actus*) es algunas veces imperfecta. “Las acotaciones” “faltan” con frecuencia, y los lugares de acción “son rarísimos”, pero casi siempre constan la entrada, salida y permanencia de los personajes (*enter*, *exit*, *manet*). Las demás “indicaciones” figuran en inglés y los nombres propios en cursiva. Más allá de los yerros, Astrana Marín sostiene que el *in folio* es generalmente superior y más completo que los *in-quartos*. Su edición sigue el texto de *The complete works of William Shakespeare (The Oxford Shakespeare)*, editado

por W.J. Craig (London, 1913), y lo coteja además con la edición de 1623 y los *in-quarto* (Astrana Marín 2003: 12-14).

En vida del autor salieron de las prensas cinco ediciones de *Hamlet* en cuarto, con muchas discrepancias entre ellas. En el *in-quarto* de 1603, edición príncipe con el nombre de su autor en la portada, impresa por N. L. y John Trundell –sumamente defectuosa, según Astrana Marín–, figuran indicaciones de entrada y salida de personajes en cursiva (“Enter two Centinels”, “Exeunt all but Hamlet”). Una que resulta especialmente interesante: “The gosth under the stage” (18 D2), que en la traducción de Astrana Marín se traduce por “Bajo tierra” (escena V, acto II, 119); la diferencia es importante respecto del carácter técnico-teatral de una, y el ficcional de la otra. Mientras que la primera supone el artificio escénico de trampillas y fosos para las apariciones, propio del teatro isabelino, a través del cual los personajes podían presentarse desde un espacio fuera de la vista del espectador –por debajo de la escena–, la segunda apunta a construir un verosímil de índole más literaria que teatral –el fantasma del padre de Hamlet se eleva desde la tierra y se confunde entre los vivos.

Como ya se anticipó, la mayoría de los aspectos vinculados a los modos de escenificación de los textos, su carácter autorreferencial y la relación que establecen con el espectador, quedan expresadas por los dichos de los personajes más que por una voz segregada y específica, de manera similar al teatro español de la misma época. Los “apartes” en el teatro de Shakespeare son unos de esos fragmentos de texto en los que se manifiesta la presencia de los aspectos didascálicos antes mencionados, pues se trata de un gesto ostensivo que expresa a la vez la interioridad de un personaje y el artificio teatral, principalmente al poner en evidencia la presencia del espectador, esto es, el punto en el que el teatro se dice teatro. Anne Ubersfeld conceptualiza este fenómeno como “denegación” teatral, basado en el mecanismo del sueño que teoriza Freud: así como el sueño dentro de un sueño resulta verdadero, el teatro dentro del teatro denuncia la ilusión teatral y pone de manifiesto el doble estatuto de los mensajes. La autora distingue tres modos en los que la denegación se inscribe textualmente: 1- en las didascalias, figuras textuales de la “denegación-teatralización”, por ejemplo, el lugar está indicado como “lugar-teatro” y no como lugar real; 2- en los vacíos textuales confiados a la representación, por ejemplo, todo lo relativo a la simultaneidad de espacios o áreas de juego que parece manifestarse en “apartes” y vacíos del diálogo; 3- en las contradicciones textuales, el absurdo en el personaje, la coexistencia de categorías opuestas, la inverosimilitud, la especificidad teatral en tanto expresión de lo impensable, lógica, moral o socialmente escandaloso (Ubersfeld 1989: 39). En su *Diccionario de términos claves del análisis teatral* (2002) la autora amplía la definición de este concepto explicando que está fuertemente vinculado al funcionamiento contradictorio del teatro,

que consiste en presentar bajo forma material y concreta una acción y personajes de ficción, siendo los signos teatrales de igual materialidad que la que representan en el mundo: un ser humano está representado por un ser humano. La denegación constituye el funcionamiento psíquico que permite al espectador ver lo real concreto sobre la escena y adherir a eso por ser real, sin olvidar –a excepción de unos cortos instantes– que ese real no continúa fuera del espacio de la escena. Lo que está sometido a la denegación en el teatro no es la totalidad de lo que está presentado sino sólo lo ficcional –no las verdades históricas o universales. Cuanto más importante y logrado es el trabajo estético del espectáculo, mayor será la reflexión crítica del espectador respecto del carácter artificial de ese real (Ubersfeld 2002: 32).⁵⁹ Este concepto realza –dentro del enfoque de esta investigación y su tesis principal– que lo didascálico es un objeto-problema abarcador del asunto teatral, mucho más complejo en términos teóricos que el aspecto meramente técnico y pragmático de las didascalías, acotaciones del autor, o indicaciones escénicas. De modo que tal noción proveniente del psicoanálisis, que Ubersfeld transpone para leer el teatro, se presenta como una alternativa posible para interrogar como didascálico diversos niveles del dispositivo teatral.

En Shakespeare esta denegación aparece además tematizada en el tópico barroco del ser/parecer y en la pregunta por el propio lenguaje, que con frecuencia toma la forma del monólogo o el “aparte”, las pantomimas, simulacros o escenas montadas dentro de la obra –sobran casos en *Rey Lear* y *Hamlet*–, en cuyo centro se observa una concepción de lo teatral que reflexiona acerca de la mirada sobre la falta de correspondencia del lenguaje respecto del mundo que se intenta representar. Como sostiene J. Calderwood (1971): “las obras de Shakespeare no sólo hablan de las diversas cuestiones morales, sociales, políticas (...) sino también de las obras de Shakespeare” (citado por Pavis 2011: 290).

Ahora bien, para retomar cuestiones señaladas en este apartado relativas a la hipótesis de representación del texto en el trabajo de lectura y puesta en escena, incluimos una breve reflexión acerca de las últimas puestas argentinas de *Rey Lear*⁶⁰ y *Hamlet*⁶¹ dirigidas por Rubén

⁵⁹ La autora sostiene que ni el cine ni la televisión tienen las “mismas virtudes” que el teatro, puesto que no hay denegación de la imagen (Ubersfeld 2002: 39).

⁶⁰ Nos referimos a la versión de Lautaro Vilo y Rubén Szuchmacher, estrenada en el Teatro Apolo de Buenos Aires en el año 2009. Elenco: Alfredo Alcón, Carlos Bermejo, Paula Canals, Roberto Carnaghi, Roberto Castro, Joaquín Furriel, Juan Manuel Gil Navarro, Luciano Linardi, Paul Sebastian Mauch, Ricardo Merkin, Horacio Peña, Eduardo Peralta, Mónica Santibañez, Julián Vilar, María Zambelli. Diseño de vestuario y de escenografía: Jorge Ferrari. Diseño de luces: Gonzalo Córdova. Diseño sonoro y Música original: Bárbara Togander.

⁶¹ En versión de Lautaro Vilo y Rubén Szuchmacher, estrenada en el Teatro General San Martín de Buenos Aires, sala Martín Coronado, en el año 2019. Dado que el espectáculo expone y discute de algún modo las relecturas de *Hamlet*, resulta significativo que haya sido acompañado por un recorrido de citas autorales en el marco de la exposición “Hamlet exhibido” y por la memoria visual de las puestas de la pieza en el Complejo Teatral 1980-2012, materiales del CEDOC y del archivo personal de Szuchmacher. Elenco: Eugenia Alonso, Nicolás Balcone, Francisco Benvenuti, Belén Blanco, Claudio Da Passano, Marcos Ferrante, Joaquín Furriel, Mauricio Minetti, Pablo Palavecino, Agustín Rittano, Germán Rodríguez, Lalo Rotaveria, Fernando Sayago, Marcelo Subiotto, Agustín

Szuchmacher. La arquitectura y escenografía del teatro isabelino son la expresión de una concepción de mundo, de la relación simbólica que el teatro establece con el mundo. Esto significa que la parte visual no buscaba superponerse al texto mediante una mimesis descriptiva sino que dominaban el campo de lo imaginario. Los efectos podían generarse por medio del uso de maquinaria, de un foso o de algún cortinado colgado en el cielorraso situado debajo del colgadero y tendido delante de la fachada de la casa de los actores, para realizar efectos sorpresa de apariciones o desapariciones (Surgers 2004: 97). Siguiendo la indicación de Enrique V –“Play with your fancies” (“Jueguen con sus invenciones”) (III-Prólogo, v.7)–, cada zona de la escena generaba un tipo de espacio para que el público lo identificara sin necesidad de grandes recursos técnicos: en el proscenio generalmente tenían lugar las escenas al aire libre, los salones o palacios; en la parte trasera, el interior de las casas; en la parte más profunda, las que requerían penumbra o intimidad; en la superior, el interior de una alcoba; y en el nivel más alto, los balcones, fortificaciones o atalayas.

Szuchmacher comenta que al abordar la puesta en escena de *El Rey Lear*, se presentó ante todo la necesidad de entender cómo está armada la obra: “la dramaturgia responde a un patrón de espacio previamente establecido” (en Conde 2011). Sin proponerse una “especie de arqueología del espacio” convenía elaborar –en el teatro a la italiana con el que contaban– un espacio más abstracto que no fuera en contra del texto, por medio de la utilización de proyecciones, paneles corredizos y bancos móviles que constituyeran una estructura lo suficientemente “liviana” como para que no “fijara” nada sino que permitiera la movilidad propuesta por Shakespeare: “ya el texto se encarga de señalar en qué lugar se está”; además, la obra no soportaría una “graficación realista”. Los espacios se representan en la estructura interna del texto como si estuvieran fundidos, explica el director, lo que da a pensar que en el teatro isabelino no se presentaban intervalos entre los cambios espaciales sino la simultaneidad de entradas y salidas de actores, que establece un patrón de continuidad. Desde esta perspectiva, el problema arquitectónico y las condiciones de producción están contenidos dentro de la estructura poética. Asimismo las zonas de representación del teatro isabelino, muy conocidas por Szuchmacher –recordemos que su *Enrique IV, segunda parte*, se montó en The Globe Theatre de Londres (2012)–, son revisitadas por medio de las posibilidades de la arquitectura a la italiana en su puesta de *Hamlet*: una plataforma despejada permitía visualizar las líneas de los movimientos escenográficos y de los intérpretes, cuidadosamente diseñados; niveles y puertas organizaban los sucesos y la circulación constante de personajes. Un singular gesto de reelaboración en este sentido se podía observar en

Vásquez, Luis Ziembrowski. Diseño de vestuario y de escenografía: Jorge Ferrari. Diseño de luces: Gonzalo Córdova. Diseño sonoro y Música original: Bárbara Togander.

la escena de la aparición del fantasma del padre de Hamlet, cuya didascalía ha sido comentada más arriba. En lugar de apelar a los recursos disponibles y por demás empleados en teatro del siglo XX y XXI –voz en *off*, proyección de video, contraluz u otros–, el actor era colgado a la manera de las apariciones griegas e isabelinas. El espectro retorna con la brutalidad de lo real, para vagar en lo *un-natural* –la interrupción del orden natural según la cosmovisión isabelina– del fratricidio, la traición y la venganza. Esa imagen hacía resonar la pregunta por la distancia del ser y el parecer, la vida como sueño y la muerte como despertar, la cordura y la locura, lo carnal y lo espiritual, tan relevante en esta tragedia.

La “sustracción” de elementos en la actuación, el vestuario, etcétera, comenta Szuchmacher, permitió retirar todo lo que no fuera necesario en la puesta en escena de *Rey Lear* seleccionando los rasgos “netos”: un pañuelo rojo cubriendo los ojos del actor (Roberto Carnaghi) mostraba la tortura padecida por Gloster sin necesidad de grandes efectos, puesto que el propio texto ya la expresa; las calles de luz en movimiento, el sonido de tormenta, la imagen de nubes proyectada atrás y la interpretación de Alfredo Alcón como Lear, señalaban que el rey estaba en medio de la tempestad; asimismo la imagen proyectada del eclipse rojo anunciaba la destrucción como “aceptación del punto mínimo”, sin caer ni en una representación ilustrativa ni en una simbólica (Szuchmacher en Conde 2011).

Asimismo en su versión de *Hamlet* se podía percibir el sustrato del *blank verse* shakespeariano en un español sutilmente articulado por una dicción rioplatense. El abandono de los arcaísmos hispánicos propios de las traducciones literarias decimonónicas, y de todo tipo de amaneramiento en el registro de actuación, acercó la poesía a nuestra sensibilidad contemporánea, de modo que “la acción corresponda a la palabra y la palabra a la acción” (*Hamlet* III, III). Respondiendo a este principio, la escenografía, el vestuario, y la iluminación, configuraron un tipo de visualidad que remitía a una idea de Europa no tan antigua como la que inscribe la tragedia, sino relativa a un pasado tocado por la guerra y el capitalismo. El espacio, catedral impenetrable que proyectaba el claroscuro de la escena y sus espíritus, era a la vez caja de resonancia de voces que se amplificaban en *correspondencia* con la composición sonora: “música de las esferas” –esta idea tan tópica de la cosmovisión isabelina (Tillyard 1984)– más próxima a una experiencia sonora del presente.⁶²

“Nuestros directores y actores quedan derrotados por esta obra”, asegura Harold Bloom respecto de *Lear*, “y empiezo a estar tristemente de acuerdo con Charles Lamb en que deberíamos seguir leyendo *El Rey Lear* y evitar sus disfraces escenificados” (Bloom 2008: 591). Ante tal negatividad, Szuchmacher afirma que para que el hecho de poner en escena una obra de

⁶² Para ampliar el análisis, ver nuestra reseña del espectáculo en *Otra parte* (Conde 2019).

Shakespeare no resulte un imposible, no hay que pensarlo meramente como “acto cultural” sino que se debe captar su “sabiduría sobre la percepción de lo teatral”, “esa dialéctica increíble en la que cada elemento se corresponde con otro”. Y esa percepción de lo teatral, según se ha reflexionado aquí, está inscrita en los propios textos. En el capítulo III retomaremos el interrogante que titula este apartado (“¿Qué hacer con Shakespeare?”) a propósito de la lectura que hace George Steiner en *Después de Babel. Aspectos del lenguaje y la traducción* (1975), sobre la ausencia de didascalias y marcas específicas para la escenificación e interpretación “integral” en *Cimbelino* de Shakespeare.

1.5. Clasicismo francés. Teatro a la italiana y la transición a las dramaturgias del siglo XVIII: lo didascálico al margen de todo código

En las producciones francesas del siglo XVII se observan la persistencia de prácticas y tradiciones teatrales anteriores, así como ciertas singularidades que llevan la marca del clasicismo y de una Francia cuya vida cortesana pauta los ritmos de la actividad teatral, de manera más decisiva que la propia emergencia de los teatros públicos. A la vez, la escritura se gesta según las preceptivas de las poéticas previas y contemporáneas –Aristóteles, Horacio, Boileau, Aubignac. Además de considerar que la cultura de las luces se vuelca progresivamente hacia la escritura y la lectura, y que la figura del autor se perfila como persona jurídica,⁶³ es preciso tener en cuenta que la invención del teatro a la italiana, primer ámbito teatral específico dentro de un edificio cerrado, llega a Francia en el siglo XVII y modifica profundamente las posibilidades de puesta en escena con un fuerte impacto en la dramaturgia –especialmente en el siglo XVIII. Cabe preguntarse en qué medida la presencia o ausencia de didascalias en estas dramaturgias responde a su relación con la escena y/o con la adscripción a un código de escritura asociado al gusto y la moral cortesana. Esta cuestión resulta crucial para apreciar las diferentes modulaciones que se leen en Molière, Racine, Corneille y, más tarde, Voltaire, en cuanto a la hipótesis de representación y la construcción de un código de actuación, así como también respecto de las renovaciones propuestas por las diferentes arquitecturas y tecnologías de los teatros, según estén más o menos ceñidas a la poética sistematizada de la época, a la lectura, a la

⁶³A partir del siglo XVIII, el autor goza de algunas formas de derechos de propiedad intelectual en el marco de una cultura impresa que desempeña un rol imprescindible en la formación de la esfera pública. La expansión de la práctica de la escritura fue, no obstante, posterior al proceso de difusión de la lectura. Después de la época medieval la lectura en voz alta en occidente es concomitante con la lectura en silencio y privada. Esta competencia primeramente reservada a los copistas monásticos, después a los escolásticos y universitarios, alcanzó poco a poco a las élites aristocráticas y burguesas laicas. El proceso es muy lento y no anula el hecho de que las prácticas de lectura sean principalmente orales y compartidas en formas de sociabilidad específicas y profundamente inscritas en la vida civil (Darmon y Delon 2006: 415).

representación en la corte o en teatros públicos, a la comedia de acciones, o a la tragedia lírica que sigue el modelo griego y de la ópera italiana.

Un problema clave en este sentido es el de la publicación de los textos teatrales y de los entramados que la sostienen. El pasaje de la oralidad a la escritura, de la representación al libro, del espectáculo a la lectura, modifica tanto la autoridad y la legitimidad del género como la autoridad y la legitimidad del autor. Pierre Corneille es un precursor en la lucha todavía balbuceante por la propiedad intelectual, que supo disponer de los marcos institucionales de la vida literaria cuando el dramaturgo que escribía por encargo para una compañía de teatro, cuyo derecho sobre la obra era exclusivo, era todavía un engranaje menor en el dispositivo del espectáculo. La publicación de la obra, además, no siempre coincidía con el éxito de la representación de la misma, y cuando el texto aparecía en la librería, una vez cedida la propiedad al librero por los privilegios reales, la compañía que la representaba perdía el monopolio de la obra. En este contexto, Corneille controlaba la comercialización e intentó garantizar la exclusividad de los derechos a fin de promover su obra, en otras palabras, para que la obra se fije en la escritura y se multiplique en la escena: ni propiedad única de los comediantes, ni recuerdo fugaz de los espectadores, sino monumento infinitamente reproducible.

Por otro lado, los dramaturgos –muchos de ellos integrantes de una compañía– intervenían en el terreno de la representación. Molière se piensa a sí mismo como un autor que tiene la última palabra en todas las etapas del texto y fija simultáneamente las condiciones de representación. Asimismo Racine –que, a diferencia de Molière, no era actor– aconseja a la actriz la Champmeslé sobre la manera de declamar sus tragedias a partir de un sistema de puntuación de los textos y una disposición gráfica en la página, que prevén tanto los efectos de expectación como las modulaciones vocales necesarias en la interpretación (Darmon y Delon 2006: 428-430). Pero esas marcas ligadas a la interpretación no se manifiestan específicamente en didascalias –de hecho, éstas últimas casi no se registran en las obras de Racine– sino en los diálogos de los personajes. Con Molière, en cambio, sí se observan algunas notas didascálicas de su autoría, que expresan la voluntad de fijar la escena en la escritura. No obstante, aunque en las didascalias se advierte la tendencia hacia el control del texto y una experticia mayor respecto de la representación, como se comenta aquí respecto de Voltaire, el texto teatral sigue siendo en gran parte una imagen postulada, siempre sujeto a la interpretación. Ni los códigos estéticos, ni la sistematización de los gestos, ni la autoridad sobre las obras, pueden darle una consistencia definitiva a la fragilidad del instante vivido, cuyas codificaciones escénicas escritas tampoco sabrán recuperarlo por completo, ni siquiera las didascalias narrativas y novelescas que aparecen luego con Diderot. Más allá de la edificación de una batería de reglas escénicas e ideológicas por

parte de los teóricos –que puede observarse en las artes poéticas de Aubignac o Boileau, por ejemplo–, quienes están en el terreno concreto de la dramaturgia y del espectáculo continuamente crean nuevas prácticas y adaptan las normas que impone la moda o la tradición. Un caso interesante para contrastar estas cuestiones es *Le Tartuffe ou L'imposteur*, comedia en cinco actos estrenada en el Teatro del Palais Royal de París en 1667.⁶⁴ Esta pieza de Molière presenta una primera didascalia en las ediciones de 1669 y 1673: “La scène est à Paris”. Ahora bien, la “Nouvelle édition, conforme à la représentation” de 1825⁶⁵ agrega una especificación, siguiendo la tradición filológica decimonónica de anotar, comentar y contextualizar que se revisa en la segunda parte de este capítulo: “La scène est à Paris, dans la maison d'Orgon”.⁶⁶ El hecho de que esta sea la única didascalia de localización espacial que presenta el texto –las demás son descripciones de acción– probablemente se deba en gran parte a la influencia de la comedia del arte en el teatro de Molière –tradición que había surgido a mediados del siglo anterior en Italia–, además de la comedia de Plauto y de Terencio. Este género teatral de carácter popular con modelos fijos y personajes “tipo” seguía argumentos próximos a la literatura renacentista que los comediantes tomaban como punto de partida para la improvisación, acompañada de acrobacias y técnicas mímicas en las que se reconocen el mimo clásico, los bufones de las farsas atelanas romanas, así como otros recursos provenientes de la tradición carnavalesca –el uso de máscaras, por ejemplo. Los argumentos escritos de la comedia del arte podrían ser pensados como síntesis de textos didascálicos, pues se trata de descripciones de carácter narrativo que detallan las acciones principales. Las palabras dichas en escena eran improvisadas a partir de esta estructura actancial codificada, no destinada para la lectura –se sabe que la escritura no era su vía de circulación. En este sentido es posible pensar las didascalias de Molière, evidentemente encargadas de componer las situaciones, esto es, que no repiten lo dicho –como sí sucedía en los casos analizados de Calderón–, sino que están allí para que se comprenda la acción. La diferencia más notoria respecto de la comedia del arte es que sus diálogos no son improvisados sino que están fijados en textos, en el marco de una cultura que se va haciendo cada vez más “escrita”, aunque dichos textos no circulen todavía como obras para ser leídas a gran escala. En palabras del propio Molière en su “Aviso al lector” de *L'Amour médecin*: “sabemos que las

⁶⁴ En 1664 se habían representado tres actos en Versalles, quizá para saber si la obra tenía buena recepción antes de terminarla, ya que dirige una crítica hacia los devotos, que serían sus espectadores, entre quienes Molière ya había generado polémicas con *La escuela de mujeres*. Si bien el dramaturgo responde a un pedido de Luis XIV que quiere vengarse de esos devotos, críticos de su proceder político y su vida privada, la reina, el arzobispo y el Presidente del Parlamento protestaron para que el rey prohibiese su representación. La obra no obstante se siguió representando o leyendo en reuniones privadas con sus cinco actos. No se sabe si esa pieza completa es la misma que publica. Luego de varios intentos de representaciones públicas, prohibiciones y súplicas, el dramaturgo obtiene el permiso del rey recién en 1669 y se estrena en la sala del Palacio Real (García Fernández y Fernández Montes 2002).

⁶⁵ Ver referencia en Bibliografía, y la traducción española disponible en la Biblioteca Virtual Cervantes.

⁶⁶ El resaltado es nuestro.

comedias solo están hechas para ser representadas, y aconsejo que lean esto sólo las personas que tienen ojos para descubrir en la lectura todo el juego del teatro” (Molière 1971: 95). A continuación se incluyen algunas de las escasas didascalias que figuran en las ediciones de 1669 –revisada por el dramaturgo– y la de 1673, que constituyen el “juego” escénico mencionado por Molière:

MADAME PERNELLE.

Allez chercher vos fous qui vous donnent à rire;
Et sans... Adieu, ma bru, je ne veux plus rien dire.
Sachez que pour céans j'en rabats de moitié,
Et qu'il fera beau temps, quand j'y mettrai le pied.
Donnant un soufflet à Flipote.
Allons, vous; vous rêvez, et bayez aux corneilles;
Jour de Dieu je saurai vous frotter les oreilles;
Marchons, gaupe, marchons (vs. 165-171).
(...)

ORGON.

Je suis votre valet. *Il veut s'en aller.*

CLÉANTE.

De grâce, un mot, mon frère,
Laissons là ce discours. Vous savez que Valère,
Pour être votre gendre, a parole de vous? (vs. 409-411).
(...)

DORINE.

Je dis qu'il en a l'encolure,
Et que son ascendant, Monsieur, l'emportera
Sur toute la vertu que votre fille aura.

ORGON.

Cessez de m'interrompre, et songez à vous taire,
Sans mettre votre nez où vous n'avez que faire.

DORINE.

Je n'en parle, Monsieur, que pour votre intérêt.
*Elle l'interrompt toujours au moment qu'il se retourne pour parler
à sa fille. (vs. 538-543).*

(...)

Elle se tait lorsqu'il tourne la tête.

(...)

Il se tourne devant elle, et la regarde les bras croisés. (563).

(...)

ORGON.

Fort bien. Pour châtier son insolence extrême,
Il faut que je lui donne un revers de ma main.
*Il se met en posture de lui donner un soufflet; et Dorine
à chaque coup d'œil qu'il jette, se tient droite sans parler.*
Ma fille, vous devez approuver mon dessein...
Croire que le mari... que j'ai su vous élire...
Que ne te parles-tu? (vs. 570-575).

(...)

VALÈRE.

Vous me voyez, c'est pour toute ma vie.

MARIANE.

À la bonne heure.

VALÈRE.

Euh? *Il s'en va; et lorsqu'il est
vers la porte, il se retourne.*

MARIANE.

Quoi?

VALÈRE.

Ne m'appellez-vous pas?

MARIANE.

Moi! vous rêvez.

VALÈRE.

Hé bien, je poursuis donc mes pas.

Adieu, Madame.

MARIANE.

Adieu, Monsieur.

DORINE.

Pour moi, je pense

Que vous perdez l'esprit, par cette extravagance;

Et je vous ai laissé tout du long quereller,

Pour voir où tout cela pourrait enfin aller.

Holà, Seigneur Valère. *Elle va l'arrêter par le bras,
et lui, fait mine de grande résistance.*

VALÈRE.

Hé, que veux-tu, Dorine? (vs.750-758).

Las adiciones de la edición de 1825 además de responder a la compulsión decimonónica de comentar textos, evidencia una práctica afin: la reconstrucción, conservación y fijación de archivos. Tal hipótesis se basa en el hecho irrefutable de que presentan una especie de arquetipo de la primera representación: la nómina de actores que estrenaron la obra, didascalias que apuntan a ese espectáculo, y probablemente de las versiones sucesivas que fijaron modos de resolver una escena, por ejemplo, a través de una referencia al espacio en términos más técnicos que ficcionales. Esta operación se observa en una diferencia respecto de las didascalias del Acto I, escena I de las ediciones áureas: “MADAME PERNELLE et FLIPOTE, sa servante, ELMIRE, MARIANE, DORINE, DAMIS, CLÉANTE” (1669 y 1673); “DORINE, MARIANE, CLÉANTE, Mad PERNELLE, DAMIS, ELMIRE, FLIPOTE, *dans le fond*” (1825).⁶⁷ Otra diferencia que podemos mencionar en la escena II del Acto II se agrega “(A Dorine)” entre los versos 572 y 573 arriba citados; la adición resulta redundante, puesto que la pregunta “Que ne te parles-tu?” se dirige a Dorine, interlocutora de Orgon, más allá de la presencia de Mariane en la

⁶⁷ *Ídem.*

escena. Se incorporan entre paréntesis las didascalias que estaban diferenciadas por cursiva, y no se emplea la nota al margen propia del siglo XVII, que se alternaba con didascalias dispuestas en una o dos líneas completas. Y respecto de la búsqueda del origen, la edición aclara:

On a observé, dans l'impression, l'ordre des places des personnages, en commençant par la gauche des spectateurs (ce qui est la droite des acteurs). Les changemens de places qui ont lieu dans le cours des scènes, sont indiqués par des renvois au bas des pages. Les vers qui ne se disent point à la représentation, sont indiqués par un astérisque. Ils étaient supprimés, même du vivant de Molière.

La observación reconstruye entonces un texto primero, completo, y el texto de la primera representación que omite algunos versos, aunque hayan sido retirados incluso durante la vida del autor (9). La edición reconoce el devenir de la obra –las huellas de la escena– y la tacha al mismo tiempo en nombre de la verdad positivista. Asimismo en una versión digital que se corresponde con la de 1669 y la de 1673 se aclara que: “Les vers 191 à 194 étaient sautés à la représentation”. Las variaciones que se reproducen a veces incluso modifican el sentido de algunos textos o momentos. Así mientras que en los del siglo XVII se lee:

Escena V

CLÉANTE.

Je sortais, et j'ai joie à vous voir de retour:
La campagne, à présent, n'est pas beaucoup fleurie.

ORGON.

*Dorine, mon beau-frère, attendez, je vous prie.*⁶⁸
Vous voulez bien souffrir, pour m'ôter de souci,
Que je m'informe un peu des nouvelles d'ici.
Tout s'est-il, ces deux jours, passé de bonne sorte?
Qu'est-ce qu'on fait céans?
Comme est-ce qu'on s'y porte?

DORINE.

Madame eut, avant-hier, la fièvre jusqu'au soir,
Avec un mal de tête étrange à concevoir (vs. 224-233);

la versión de 1825 acota “(À Cléante)” antes de que Orgon diga: “Dorine, mon beau-frère, attendez, je vous prie...”. Es decir, que si en el texto de 1669 Orgon se dirige a Dorine, en este le habla a Cléante y después la incorpora con la didascalia “A Dorine” a partir del verso 229 (“Tout s'est-il, ces deux jours, passé de bonne sorte?”). Sin embargo, estas marcas que contienen la hipótesis de representación, en el teatro de Molière no son, según Elsa Tadier (2009), tan esenciales ni tantas como “les didascalies implicites” incorporadas al texto pronunciado por los

⁶⁸ *Ídem.*

actores –tal como las define Anne Ubersfeld. Por su parte, Tadier atribuye esta singularidad a dos razones principales: por un lado, la desconfianza del teatro clásico hacia este proceso de escritura que se nombrará más adelante en la historia del teatro como “didascalía” o “acotación”; por otro lado, el triple estatus de Molière en tanto dramaturgo, actor principal y “director” de sus propias obras, lo que hace que la presencia de estas notas sea menos necesaria. Agrega que para el abad Aubignac las indicaciones de la puesta en escena no tenían que estar en el texto ya que, al darle lugar a la voz del autor, introducen una heterogeneidad más propia de la épica que del drama; tampoco concebía que pudiesen servir a la efectividad del texto dramático. En su capítulo titulado “De qué manera el poeta debe dar a conocer la decoración y las acciones necesarias en una pieza de teatro” (Aubignac 1996: 55), el teórico afirma que se debería poder, sin ninguna indicación, identificar los nombres, el vestuario, los gestos de todos los que hablan, el lugar donde se localiza la escena, sus decoraciones, y todo lo que debe ser parte de la acción teatral. Según Tadier, Molière no sigue con rigurosidad esta preceptiva sino que hace un uso mucho más flexible de la “indicación escénica”: no duda en recurrir a las “didascalías explícitas” de ser necesario, pero supera el aspecto puramente utilitario de las “didascalías implícitas”, desde el punto de vista de la puesta en escena.

En la época del clasicismo francés, hasta mediados del siglo XVII, el sistema retórico regula las relaciones entre el texto y la escenificación a tal punto que, por ejemplo, las inflexiones vocales rigurosamente predeterminadas fijan las emociones que se pretenden evocar (240). La representación consiste en respetar y reproducir ese sistema que se debate entre el modelo clásico griego y las innovaciones de la tragedia francesa.⁶⁹ Sin embargo recién en la primera mitad del siglo XVIII los escritores que producen en la década de 1630 a 1640 devienen clásicos, es decir, ingresan a los programas de clases. El intento de renovación al que condujo el Renacimiento y su redescubrimiento de la antigüedad por la Pléyade, inaugurado en 1553 con *Dido y Cleopatra* de Jodelle, fue condenado por el rigor iluminista de las tragedias eruditas, y sobre todo a causa de la crisis de un Humanismo atravesado por la guerra civil, así como también de la emergencia de una sensibilidad barroca sobre fin de siglo. Si se puede hablar de la tragedia clásica como de un conjunto homogéneo que va desde Jodelle a Voltaire, no es tanto porque ellos se consideren clásicos sino por ser reconocidos como clásicos, sin manifestarse serviles al principio de imitación en el arte, o al modelo griego teorizado por Aristóteles y retomado por el romano Séneca.⁷⁰ A su vez no hay una continuidad lineal entre las dos generaciones clásicas de 1630 y de 1660: a lo largo de la década de 1628 a 1638 se entra en un debate teórico alrededor de

⁶⁹ Perrault en su *Paralelo de antiguos y modernos* de 1687, reivindicaba la superioridad del reino de Luis el grande para entrar en rivalidad con los modelos antiguos, en pos de fundar una literatura nacional autónoma (Delmas 1994: 7).

⁷⁰ Para ampliar el complejo proceso de continuidades y rupturas del clasicismo, ver Delmas 1994.

la herencia de Hardy sobre las vías más adecuadas de la mimesis, entre la reproducción directa de la realidad y la imitación mediada por las categorías de la verosimilitud y el decoro, y por la puesta en juego de reglas de composición.⁷¹ Durante la sucesión de las producciones de la época del Cardenal Richelieu, la imaginación y el espíritu barrocos son sometidos a exigencias que van en el sentido de la simplificación de las intrigas y la discreción en la expresión, estableciendo una continuidad con el gusto por la vida de salón más que con un fenómeno de tenor literario, de la misma manera que –bajo el poder de Luis XIII– se elabora la doctrina clásica como necesidad profunda de reordenamiento en todos los dominios (Delmas 1994: 15). En el marco de un sistema de escritura tan codificado, resulta interesante preguntarse por el grado de sistematización de las didascalias, puesto que las mismas se caracterizan por interrumpir códigos, continuidades y tradiciones.

En la traducción al español de *El Cid* del siglo XIX, realizada por Carlos Ramirez de Dampierre (2002), se leen didascalias de lugar, entrada y salida: “La scene est a Seuille”. La primera escena no coincide con la escena inicial de 1637,⁷² sino con la que figura como la segunda escena en la versión francesa, y se aclara que el propio Corneille hace esta modificación. En esa segunda escena, la didascalia “Elvire seule”, señala que ella monologa, aunque no se indica la entrada de Jimena sino que aparece su voz directamente. Más allá de esta posible modificación del propio autor, en la traducción hay didascalias que no están en el texto contemporáneo a Corneille (“Aposento de Jimena en casa de su padre”), y muchas de ellas denuncian su anacronismo: se incorporan “pausas” que interrumpen los parlamentos y “Telón” después de cada acto. Si bien el uso del telón ya estaba incorporado en Italia, todavía no era frecuente en Francia, así como tampoco existían lugares construidos específicamente para las representaciones. Resulta curioso que, por el contrario, el texto francés anote “L’Infante au page”, mientras que en la traducción no figura sino que la Infanta lo nombra: “Paje, ve...”; el francés introduce directamente el verbo, pues ya se señaló en la didascalia que se dirigía al paje. Luego, la traducción aclara antes de un texto del paje: “Paje (Entrando)”, mientras que en la francesa él habla sin indicios de su entrada. Esta última presenta algunas didascalias de acción al margen derecho, siguiendo la práctica medieval. Algunas adiciones de la traducción son reiteraciones de detalles provistos por el texto dicho: en la escena V encontramos a Don Diego “mirando la espada que tiene en la mano”; o en la última escena de la obra se señala que la infanta entra llevando de la mano a Don Rodrigo, didascalia ausente en el texto francés que cuenta esta acción, en cambio, a partir de la voz de la Infanta que se dirige a Jimena: “recibe de mi mano a...”. Otra adición regular que resulta anacrónica para la dramaturgia de Corneille y no

⁷¹ La famosa disputa del Cid sobre las incongruencias de la tragicomedia marcará el epílogo de este debate.

⁷² Ver referencia en Bibliografía.

es extraña para el siglo XIX es la que indica permanencia o cambio del “decorado”. Una intervención menos frecuente es el cambio de nombre de los personajes o la adjudicación de textos a otras voces, en la que se aclara que difiere del texto del dramaturgo.⁷³

En *Andrómaca* y *Fedra* de Racine, por el contrario, prácticamente no hay didascalias, excepto al comienzo de la obra y una más que aquí se menciona. *Fedra*, estrenada en 1677 en el Hotel Bourgogne, tuvo su primera edición colectiva ese mismo año, pero casi todas las ediciones posteriores se ajustan a la de 1697, como la de R. Picard de 1950. La didascalia inicial de la traducción (“La escena tiene lugar en Trecenia, ciudad del Peloponeso”) ya se registra en esta edición francesa de 1827. Lo mismo con la indicación “Elle s’assied”, en tiempo presente, en la escena paradigmática en la que Fedra le dice a Enone que se detenga porque le tiemblan las rodillas y no puede mantenerse en pie (Acto I, Escena II). Esta única didascalia se mantendrá en todas las ediciones aunque con variantes: por ejemplo, en la edición de Librarie Hatier (1938) figura “Elle s’assit” entre los versos 156 y 157; una acción ya realizada en pasado.

Más allá de estas variantes, no poco significativas, lo que principalmente llama la atención es que en una misma edición de Cátedra, con traducción de Dampierre (2002), las obras mencionadas de Racine no tengan didascalias –o sean muy escasas– y la de Corneille sí. Esto acrecienta la sospecha que se estuvo rodeando: la dramaturgia del clasicismo francés no sistematizó –como sí lo hizo con el diálogo teatral, la estructura de actos, escenas, y la retórica de movimientos– estas notas siempre móviles y problemáticas. Pero, además, se ha demostrado que en los “originales” de *El Cid* no había tantas notas como las que agrega posteriormente la traducción aquí comentada. Tal vez no sea posible responder de modo definitivo ni seguro por qué en el mismo momento dos autores tan próximos no siguen ciertas reglas o estructuras, pero sin duda conviene considerar que Racine se ciñe más a la tragedia clásica, que no acotaba los textos, y Corneille sigue el modelo de dramas contemporáneos como *Las mocedades del Cid* de Guillén de Castro. Esto se confirma con las ediciones de *Ifigenia* de 1912 y de 1938 en las que tampoco hay más didascalias que “La scene est en Aulide, dans la tente d’Agamemnon”, y una que indica a quién se dirige un parlamento “(A Ulysse)” (escena II, acto I); también con la edición de *Mithridate* que, además de estas dos didascalias, incorpora “Gardes qui soutiennent Mithridate” al inicio de la escena V del último acto, en la que también figura “(Montrant Xipharés.)”. En la comedia *Les plaideurs* de 1668 –en la edición *Chefs-D’Oeuvre* de Racine, 1895– figuran muchas más didascalias que en sus tragedias, quizá siguiendo la tradición de la comedia que se evidencia en Molière. Algunos casos: “(Il se couche par terre)”; “(A part.)”

⁷³ Se sabe que Corneille había preparado ediciones de *El Cid*, una de 1647, en Ruán, y otra de 1660, en París; en el siglo XVIII la editaron su sobrino, Fontenelle (1742), y Voltaire (1746); del siglo XIX son la de Marry-Laveaux y de Gustave Lanson.

(escena I, acto I)”; “(Fermant la porte)” (escena IV acto I). En *Britannicus* de 1669 no hay más didascalía que la inicial, sin embargo en *Bérénice* (1670) de la misma edición, y también en la edición de la Bibliothèque Nationale (1911), encontramos dos veces la didascalía “(A Atiochus)” (escena I, acto V; y escena final), una “(A Phénice)” (escena III, acto III), otra en la escena V del acto IV “Bérénice, en sortant de son appartement”, y dos en la escena V del V acto, “(Tito lit una lettre)”, “(Bérénice se laisse tomber sur un siège)”. Dos didascalías en *Bajazet* de 1672: la que aparece al principio de todas las tragedias para situar la escena, y “(Elle lit.)” en la escena III del acto IV (mismas ediciones).

Lo que sí podemos encontrar en ambos dramaturgos es la hipótesis de representación y ciertas marcas de acción, de espacio, etc. que se expresan por medio de los diálogos, sin alcanzar la autorreferencialidad propia del teatro barroco de la misma época. En *El Cid*, la Infanta exclama: “Mi corazón palpita” / Al oírle nombrar. ¡Mira cómo se agita!” (vs.87-89, 2002: 69); si bien no hay una didascalía que diga: “Señalando su corazón”, o “Extiende la mano a Leonor para que se aproxime a su pecho”, esa acción está sugerida por la descripción de su estado y el verbo imperativo. Más adelante Don Diego lo reta al Conde y se burla de su imposibilidad para defenderse: “¡No puedes sostener la espada con la mano!”; el Conde replica “La espada os arrancara...”, pero en ningún momento figura una didascalía que mencione el objeto acerca del cual hablan, ni los movimientos que evidentemente estructuran la escena de la afrenta. De manera similar se inscribe la entrega de la espada a Rodrigo en boca de su padre, Don Diego: “¡Véngame tú, Rodrigo! Este acero te entrego” (vs.290). El sistema parece lo suficientemente estable como para admitir ciertas redundancias que presenta la traducción. La escena V del V acto se introduce con una didascalía que duplica la información contenida en el diálogo: “Dichos y Don Sancho que entra y deposita su espada a los pies de Jimena./ Don Sancho: Obligado a poner a vuestros pies la espada.../ Jimena ¡Quítala de mi vista! ¡Está en sangre empapada/ de Rodrigo (...)!” (vs. 1804-1806).⁷⁴ Esto se evidencia en contraste con *Fedra* de Racine que no tiene didascalías, por ejemplo, en la escena II del acto I cuando Enone anuncia la entrada de Fedra: “Aquí viene” (vs. 151); Ismene la de Hipólito: “El mismo os lo dirá./ Viene a vos” (vs.462-463, 2002: 375); y Aricia la de Teseo, describiendo además la propia acción: “El Rey, viene. Huid, Príncipe, apresuraos./ Para disimular mi marcha, me detengo un instante” (vs.1407-1408). Asimismo el famoso parlamento de Fedra da una imagen de su peinado y adornos: “¡Cuán pesados son estos adornos, estos velos sutiles!/ ¿Qué mano importuna, al trenzar mis cabellos,/ se ha esmerado en reunirlos ceñidos a mi frente?” (vs.158-160); y Teseo describe la

⁷⁴ La espada, además, no es un mero objeto que circula en escena sino que a menudo se le habla directamente, retomando los versos que el Cid campeador del Romancero le dirige a su Tizona, o más específicamente, retomando el drama *Las Mocedades del Cid* de Guillén de Castro, fuente que nutre la obra de Corneille.

transformación del ánimo de Aricia frente a la inminente desgracia de su amado Hipólito: “El semblante se os ha demudado y parecéis turbada” (vs.1414). Como puede observarse, se trata de marcas sobre la representación similares a las que se pueden encontrar en la tragedia griega.

Por otro lado, lo didascálico en algunas piezas del teatro francés más que en forma de acotaciones, se manifiesta en la presencia del coro. Un lirismo musical parecía imponerse fuertemente en el Renacimiento como parte de los “ornamentos” que introducen un elemento de “aparato” y de “variedad” para el entretenimiento del espectador (Delmas 1994: 30). Los coros de la tragedia, cuya función es la celebración patética, casi ritual, de la fortuna de los grandes, eran recitados o cantados en estrofas heterométricas. Con el desarrollo de la tragedia lírica aumentó el número de escenas puesto que los libretistas no interrumpían los recitativos para hacer lugar a las *arias*, sino que añadían breves escenas al final de cada escena “legítima”, concediendo un aria a cada personaje antes de que se retirase del tablado (Láng 1969: 304). Esta y otras transformaciones en la estructura de la tragedia hablada se deben entonces a la influencia de la tragedia lírica. La aparición de dioses y otras figuras sobrehumanas, no sólo demandaba un complejo montaje de escena, sino que también creaba situaciones y desenlaces imprevistos, ajenos a los conflictos y situaciones de los personajes, como en el caso de las tragedias de Racine; y al introducir en el libreto de la ópera figuras secundarias, episódicas, en el empeño de dar realce y variedad al espectáculo, la tragedia lírica abandonó las normas dogmáticas de las tres unidades.

El ballet cómico fue la restauración más auténtica de la tragedia griega: mezcla de música y danza con intermedios musicales de violines y trompetas. No obstante, la composición musical se proyecta en las escenas más allá de los entreactos, con el fin de otorgarle intensidad a ciertos momentos. Además del celebrado *ballet comique* de la Royne (1581), una forma teatral muy relevante en la época era el *ballet de cours*, que recuperaba elementos del coro de la tragedia clásica y se convirtió en institución estatal; incluso el rey participaba de manera activa en su escenificación. No obstante, la presencia de la música en la comedia era todavía un artificio. Ya en *L'Amour Médecin* se observa la influencia de la ópera; según Láng, Molière no confiere a la composición de esta pieza la minuciosa atención que a otras porque tiene en cuenta los efectos de la música y la danza que habrán de cubrir las lagunas propias de una literatura más o menos improvisada. En 1664 Molière pasó a ser responsable de los espectáculos cómicos de la corte y fue en ese momento cuando inició su colaboración con el coreógrafo Pierre Beauchamp y el músico florentino nacionalizado francés Jean-Baptiste Lully,⁷⁵ de la que surgieron comedias-

⁷⁵ Las *tragedies lyriques* de Lully tenían como modelo el drama clásico francés. Se lo describe como un gran observador de los acentos y pausas de los actores. Racine estrenó *Bérénice*, *Bajazet*, *Mithridate*, *Iphigenie*, *Phedre*, precisamente cuando Lully comenzaba a escribir óperas (Láng 1969: 302-303). Las obras de carácter pastoril, de

ballet como, *L'Amour Médecin*, *Le mariage forcé* y *Le Bourgeois gentilhomme*, las cuales ensamblaban textos hablados, música e interludios de baile, bastante cercanos a la ópera cómica. El estilo buffo, que con anterioridad Lully utilizaba sólo en las escenas de sabor italiano, comenzó a aparecer también en las de carácter francés, como en *El burgués gentilhombre* (Láng 1969: 166). Después de Lully, Charpentier fue la figura más notable de la música francesa que colaboró con Molière en, por ejemplo, *Le Malade imaginaire* (1673). Música y danza confluían en una acción única –al contrario de la ópera-ballet que concedía más importancia a la composición–, la comedia-ballet se basaba en sucesos contemporáneos y mostraba personajes de la vida cotidiana; fue un género que siguió cultivándose en el siglo XVIII: *La Princesse De Navarre* de Voltaire, con música de Jean-Philippe Rameau (1745) es un clásico ejemplar de ello. Como sucede con el aumento de didascalías en la dramaturgia de Voltaire respecto de las obras del siglo anterior, en estas partituras dieciochescas se anotan las voces, los textos recitados, cantados, y mayor cantidad de notas de carácter que en las Lully o Charpentiere.⁷⁶

Sobre todo por razones de economía pero también porque la tragedia barroca vira hacia el espectáculo del “horror”, los comediantes a lo largo de los años se abstuvieron de recitar el coro y los dramaturgos de componerlos. De una manera similar a la desaparición del coro griego, el renacentista se vuelve un ornamento prescindible a medida que la dimensión moral y religiosa de la tragedia se atenúa progresivamente. Perduró en la forma de intermedios durante las representaciones de la corte, para marcar una pausa recreativa entre los actos de la austera tragedia, al modo de los entremeses del banquete (Bukofzer 2006). Los motivos –económicos, históricos, sociológicos, estéticos– de la desaparición del coro griego coinciden en gran parte con este fenómeno de la declinación de coros en la ópera, que Bukofzer explica también a partir del fenómeno de opacamiento de la ópera cortesana y sería por la comercial y bufá (400-402).

Las tragedias de Racine, salvo *Atalía* y *Esther*, no tienen coros (34). Un antecedente de la incorporación del coro es la tragedia de colegio, que retoma características de la Edad Media con variantes menos ortodoxas de la tragedia clásica latina, en ceremonias académicas o en ocasiones

moda desde el Renacimiento y basadas en los modelos italianos de Tasso y Guarini, fueron también importantes precursoras de la ópera francesa. Lully estudió en la comedia francesa los acentos casi musicales y las inflexiones enfáticas de la famosa actriz Champmeslé en sus interpretaciones de Racine; proyectó la amplia gama de acentos hablados en sus recitativos y realzó la retórica elocuente de los versos mediante el uso de una música estilizada (166-167). Mientras los italianos sometían la letra a la curva melódica y dejaban el ritmo en manos del cantante, los franceses centraban su atención en las pautas rítmicas y apenas si se preocupaban de la melodía (concebían el recitativo en términos más bien retóricos que musicales). Cuando Lully pone música a las letras, es el ritmo de éstas el que dicta el de la música; en las *arias*, se observa además la influencia de las pautas de danza (171).

⁷⁶ Las mismas se pueden visualizar en el archivo de partituras de la época, disponible en la plataforma Gallica: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28dc.title%20all%20%22La%20Princesse%20De%20Navarre%20%20Comedie%20Ballet%22%29&keywords=La%20Princesse%20De%20Navarre%20%20Comedie%20Ballet&suggest=1>.

de fin de estudio, como una instancia de la clase de Retórica.⁷⁷ Estas tragedias latinas imitadas de los antiguos –de Séneca principalmente– prolongan en pleno siglo XVII la técnica dramática humanista (38).⁷⁸ Se incorporan intermedios de ballet alegóricos sobre el mismo tema, que representan visualmente el sentido de la tragedia. De la necesidad de una reflexión moral en estas tragedias de colegio se retoma el coro de la antigüedad a causa de su inspiración religiosa, entre otros procedimientos del teatro de la Edad Media. Se trata de un sincretismo religioso que lee espontáneamente el paganismo a través de los cuadros de pensamiento cristiano en una constante adaptación de lo antiguo a lo moderno (40-41). Los temas extraídos de La Biblia o de la Roma de los mártires hablan acerca de Milagros y vidas de Santos, por un lado, pero también sobre las representaciones del amor, más vinculado al público y el contexto juvenil. De allí surge la permanencia de los efectos escénicos que buscan llegar directamente a los sentidos y a la afectividad del público (39).

Las piezas profanas con temas mitológicos o religiosos conservan este aparato escénico y se observa –de manera similar al siglo de oro español– que a mayor despliegue escénico, más incorporación de notas que especifiquen cuestiones vinculadas a la puesta en escena. Así al término de *Ifigenia* (1640), de Rotrou, en el momento en que el sacerdote Calcas, cuchillo en mano “quiere dar el puntazo, se produce un gran ruido de truenos e Ifigenia es elevada al cielo, (...) el cielo se abre, Diana aparece en una nube” (“au moment où le prêtre Calchas, le couteau en main, veut porter le coup, il se fait un grand bruit de tonnerre, Iphigénie est enlevée au ciel, (...) le ciel s’ouvre, Diane apparaît dans un nuage”). Igual que “se lanzan algunas llamas” desde el cielo del teatro (“l’on jette quelques flammes du ciel du théâtre (IV, 7)”), en el Bautismo de Adrián revivido por el comediante Genest (IV, VII), o que “se escuchan gruñir las nubes de tormenta y se ve brillar el claro” en el desenlace de *Edipo* de Voltaire (citados por Delmas 1994: 40-41). En cambio, en una obra previa, que abona la naciente tradición de las imitaciones de comedias españolas en Francia, y no requiere del aparato empleado en las tragedias mitológicas, *La Céliane* (1630-1633; la edición es de 1637) tragi-comedia de Rotrou, presenta didascalias que señalan, principalmente, acciones. Los diálogos figuran en cursiva y las didascalias no; algunas aparecen al margen y otras entre los diálogos.

El intento de aclimatar el teatro moralista de la Roma de los papas Barberini a la escena profana francesa tiende, después de 1660, hacia un proceso de laicización en el que todos estos temas sacros dejan de ser interesantes al público. Los jesuitas modernizan progresivamente sus propias tragedias al ejemplo de la ópera. Esta práctica autoriza a Racine a reintroducir un coro de

⁷⁷ Los jesuitas prevén en sus programas de humanidades la práctica de teatro para la educación de las élites (Delmas 1994: 35-36).

⁷⁸ En líneas generales, aunque se trataba de un público culto no entendían latín, por eso solían repartir folletos que contenían la división en actos, el texto en latín y en francés.

jóvenes israelitas en su tragedia *Esther* de 1689, compuesta para que sea interpretada por las colegialas de Saint-Cyr, con intermedios musicales de Jean-Baptiste Moreau.⁷⁹ Para Racine se trata, según escribe en el *Prefacio*, de realizar un diseño que enlace el coro y el canto con la acción, como en las antiguas tragedias griegas.

Según Delmas, los coros de Voltaire no retienen más que los efectos de la puesta en escena comunes con la ópera (1994: 45). Es un hecho que en siglo XVIII la tragedia de colegio y la ópera forman sobre todo un modelo de legitimación para canalizar los “desbordes” espectaculares de la tragedia shakesperiana, descubierta no sin cierto recelo por el “buen gusto” del siglo de las luces. Pese a ello, en *Brutus* (1730) de Voltaire –quien promovió la lectura de Shakespeare–, la espectacularidad impacta sobre la multiplicación de notas de puesta en escena. Se sabe que suscitó la conmoción de los comediantes al anotar que una asamblea del senado romano se reúne entre el templo y la casa de los cónsules: “los senadores son ordenados en semicírculo y otros guardias son puestos de pie detrás de los senadores” (“Le théâtre représente une partie de la maison des consuls sur le mont Tarpéien; le temple du Capitole se voit dans le fond. Les sénateurs sont assemblés entre le temple et la maison, devant l'autel de Mars. Brutus et Valérius Publicola, consuls, président à cette assemblée: les sénateurs sont rangés en demi-cercle. Des licteurs avec leurs faisceaux sont debout derrière les sénateurs”), (Acto I, escena I, 2015: 17); o también en *Tancredi* (1760), que comienza con “una asamblea de caballeros dispuestos en semicírculo” (Citado por Delmas 1994: 44-46). La didascalia inicial es muy extensa en la edición de 1760, en otras posteriores se indican los “apartes” pero no hay una cantidad significativa de didascalias de acción entre diálogos sino que son sobre todo notas iniciales para localizar una escena.⁸⁰ Algunas como: “á Fanie qui entre” (acto II, escena I), “Amenaide, Fanie, sur le devant. Argite, les chevaliers au fond” (acto II, escena II); “a la fille avec des sanglots meles de colere”; más adelante, “faisant un pas appuyée sur Fanie”; “pleurant”. Pareciera que en el siglo de las luces empiezan a tomar cada vez más relevancia las didascalias, al tiempo que el teatro y la literatura se van alejando del régimen oral, para volcarse hacia la escritura. En el caso de Voltaire las didascalias están vinculadas además a una potencia de visión respecto de la puesta en escena a la italiana, muy próxima también al impacto de su lectura de Shakespeare y, probablemente, su experiencia como espectador de puestas contemporáneas del dramaturgo isabelino.⁸¹

⁷⁹ Ver referencias en Bibliografía.

⁸⁰ Ver referencia en Bibliografía.

⁸¹ La recepción en Francia del teatro isabelino, a diferencia de las literaturas de Italia y España, únicas tierras de cultura reconocidas por Francia, significó el rechazo del “genio bárbaro” de Shakespeare, inasimilable al gusto francés. Gracias a Voltaire se retoma el teatro isabelino, después de su exilio en Inglaterra.

Ahora bien, se ha observado en cada período analizado que el lugar teatral, el espacio escénico, está inscripto en los textos. Tanto las condiciones de representación como las categorías propias de la creación, no se imponen a priori a los dramaturgos únicamente en función de las formas de representación, poéticas o visuales, sino que dependen inmediatamente del lugar teatral. En la escritura se produce la tensión o el esfuerzo de adaptación entre, en primera medida, los sueños y los preceptos de los humanistas; y en segunda medida, la realidad contemporánea en materia concreta del espectáculo (Delmas 1994: 47). En este sentido es relevante mencionar que la actividad teatral de la época no es más que una pequeña parte de los divertimentos de la corte, y que el teatro público alcanza únicamente una porción limitada y menos homogénea de la población (50). Esta situación se verifica, en primer lugar, por las características de las salas y la inexistencia de edificios especialmente construidos para la representación. En el siglo XVI, el desarrollo de la vida de la corte y la actividad teatral en contacto con el Renacimiento italiano no significó la construcción de un teatro sino que se representaba en los colegios. Las tragedias en la corte eran reservadas a circunstancias oficiales como un divertimento excepcional que no necesitaba de un lugar teatral específico (se resolvía con tarimas improvisadas, próximas a las tablas de las compañías itinerantes) (51).⁸² Con el reinado de Luis XIV las representaciones más fastuosas se llevaban a cabo al aire libre,⁸³ gracias al progreso de la escenografía que permitió montar espectáculos dotados de un gran aparato escénico en espacios abiertos. Vigarani proyecta una nueva sala en el Palacio de las Tullerías, cuya capacidad y suntuosidad debían eclipsar no únicamente al Palacio Real y al Petit Bourbon – en el que se instala la compañía de Molière desde 1658– sino también a los teatros a la italiana que hacían que toda Europa hable de la península. Las salas del Hotel Bourgogne, el teatro más antiguo de París, fueron construidas en 1548, propiedad de los Hermanos de La pasión; allí se instala la compañía llamada de Comediantes ordinarios del Rey en 1625, que funcionó sin modificaciones mayores hasta 1782.

Otros sitios utilizados para los espectáculos son los “jeu de paume” (juego de pelota), donde los espectadores se ubican de pie como en el teatro isabelino pero en una disposición más

⁸² Hasta la instalación de Luis XIV en Versalles, la corte era de naturaleza vagabunda. En el Louvre la gran sala Polivalente alberga todo tipo de festividades.

⁸³ Aquí tiene especial relevancia el trabajo de los escenógrafos Gaspare y Carlo Vigarani. La representación de *Ifigenia* en los jardines de Versalles en 1674 es el ejemplo más conocido; también las tragedias líricas de Quinault y Lully. El Castillo San Germán poseía una sala permanente bien equipada; y en París el rey disponía de la sala del ex Palacio Cardenal (o Palacio Richelieu) hasta 1661, que fue abierta al público por primera vez en 1650 en ocasión del estreno de *Andrómeda* de Corneille, con el propósito expreso de volver a utilizar las máquinas de Torelli, construidas con muchos dispendios para *Orfeo* de Luigi Rossi (Láng 1969: 160): un anfiteatro con gradas de piedra rectas enfrente de la escena y dos galerías laterales superpuestas. En el año 1661 Molière agrega tres tablonces de madera y divide en tres hileras los asientos; la parte del anfiteatro queda cubierta así por la platea. Se destinaba especialmente para las obras de “pompa”, mientras que las representaciones no aparatosas o más íntimas se hacían desde 1630 en otra sala de la cual se sabe poco (Delmas 1994: 52).

similar al teatro a la italiana (sin telón de boca).⁸⁴ La compañía de Marais es la primera en 1644 en mejorar su equipamiento escénico imitando el Palacio Cardenal, cuya escenografía se la debía a Bernin, gran arquitecto y decorador italiano. Un arco de escena es construido para manejar de manera rápida y discreta entre 5 y 7 bastidores laterales sobre un riel, un chasis, en los que se colocan decorados pintados más sugestivos que las tapicerías simplemente tiradas delante de un decorado anterior; el efecto tiene mayor impacto aún porque un telón de escena puede ocultar el espectáculo antes del comienzo de la obra.⁸⁵ Luego el Hotel Bourgogne, siguiendo el ejemplo de esta compañía, se adaptó para incorporar el teatro de máquinas así como en 1671 Molière reconstruyó la carpintería de su teatro para ser parte de tal renovación. Todo el teatro del siglo XVIII toma la base de esa estructura; recién en 1781 la comedia francesa construirá una sala pública.

El primer teatro a la italiana en 1618, el Farnese de Parma, revolucionó la arquitectura teatral por ser el único ámbito específicamente destinado a la realización de espectáculos dentro de un edificio cerrado, pero sobre todo marcó un antes y un después definitivo en las formas de producción escénica y en los modos de expectación. El mismo consistía en un escenario enmarcado que podía ocultar su interioridad con un telón, objeto novedoso que –en palabras de Szuchmacher– se transformó en el ícono de lo teatral. Este dispositivo también modificó de manera decisiva la dramaturgia, puesto que los autores aprovecharon la plasticidad y potencialidades de esa forma de escenario que destacaba las cuestiones visuales de los espectáculos de una manera desconocida hasta el momento. En palabras de Szuchmacher: “Aunque sigue siendo un espacio muy polémico, continuamente discutido tanto desde el punto de vista arquitectónico como desde una perspectiva social, el teatro a la italiana no deja de ser el resumen de todas las formas anteriores utilizadas por los distintos sistemas teatrales” (2015: 33). En este sentido, describe tanto el movimiento posterior de declinación de los aspectos visuales, los cuales se reducen a la graficación de ciertos requerimientos dramaturgicos, y su nueva puesta en foco, así como el abandono de todo servilismo de lo visual respecto de los textos, con la emergencia del concepto de puesta en escena y la aparición de los directores como protagonistas del hecho teatral. Este proceso es impulsado por otro fenómeno clave para las tecnologías de la escena: la iluminación. En los primeros teatros a la italiana se usaban lámparas de aceite, candelas y antorchas para iluminar la escena, más adelante la inclusión de la luz eléctrica dio lugar a que escenógrafos, vestuaristas e iluminadores, le otorguen mayor autonomía y dramatismo a los aspectos visuales de las artes escénicas (41).

⁸⁴A partir de 1629 se instala allí la segunda compañía fija de París, y en 1636 celebra el triunfo de *El Cid* de Corneille (Delmas 1994: 60-61).

⁸⁵ La profundidad de la escena era más o menos de 16 metros sumando tres metros sobre el piso a imitación del Palacio Real (Delmas 1994: 62).

Una de las marcas materiales del impacto de las nuevas tecnologías del teatro a la italiana en la dramaturgia y en los espectáculos contemporáneos a su creación es el uso de las didascalias. Recapitulando y siguiendo la descripción efectuada por Szuchmacher, desde los griegos hasta el teatro del Siglo de Oro o el isabelino, las marcas de los aspectos escénicos gracias a los cuales el espectador conocía el lugar específico de la acción –un templo, un palacio, en medio de un bosque o en una cámara real– estuvieron incluidas en los parlamentos de los personajes. Con el teatro a la italiana la didascalia comenzó a ser escrita de forma independiente de esos textos sin necesidad de que las locaciones fueran dichas por los personajes, puesto que esa información ya estaba presente en los aspectos visuales de la puesta en escena. La maquinaria del teatro a la italiana permitió la innovación de recursos narrativos no desarrollados por las formas arquitectónicas anteriores. En este sentido resulta paradigmático el uso del telón, que permitía tanto el comienzo del espectáculo sin que se anticipara ninguna información visual, como también la invisibilización de los cambios entre escenas. Sobre el final de los actos, en los textos posteriores a la introducción de este dispositivo, las didascalias incluían la palabra “telón”; a veces con matices expresivos como “telón lento”, “telón rápido”, etcétera. En el siglo XX, señala Szuchmacher, pueden leerse varias posibilidades respecto a los finales de acto o de obra (a las ya mencionadas se agregaron “apagón”, “oscuro”, por ejemplo) (79).

Estamos en condiciones de explicar la diferencia que se observó respecto de las didascalias de Voltaire y las del teatro francés del siglo anterior, basándonos fundamentalmente en el hecho de que aquél escribe conociendo las características del teatro a la italiana en salas públicas creadas para la representación teatral, y ya no en salones de corte adaptados para ser utilizados como teatros. En cuanto a los “decorados” típicos de la tragedia francesa se pueden mencionar, por ejemplo, un interior de palacio o de templo con sus pórticos y sus columnas, siempre monumentales y pomposos –el texto estipula a veces, como se ha señalado, una localización más precisa como “sala de trono”–; más raramente un campo militar con pabellones en segundo plano como en *Alejandro* o *Ifigenia* de Racine. La comedia emplea en cambio una escenografía de cruces de calles que da lugar a los encuentros entre gente común. En el siglo XVIII frecuentemente se representaba un gabinete o una antecámara que daba tanto al exterior como al interior de los apartamentos reales –es el caso de *Britannicus* de Voltaire. Sabemos por la *Memoria* del decorador Laurent que en *Fedra* la escena es un palacio en forma de bóveda, cubierta arriba por bandas de telas pintadas con nubes para ocultar poleas. La protagonista se refiere al espacio en los siguientes términos: “Me parece ya que estos muros, van a tomar la palabra y, listos a acusarme, esperan a mi esposo para desengañarlo” (Citado por Delmas 1994: 68). El tipo de juego de los intérpretes y la moda de la escritura dramática surgen de la misma

estética de la escritura poética ornamentada y escenográfica ya mencionada. La gran ruptura respecto del teatro de la Edad Media, vinculado a las celebraciones religiosas, es la propuesta de expectación más cercana a la apreciación de una pintura que a una ceremonia colectiva: la composición de un universo autónomo, situado en la dimensión de la pura ficción (72).

Retomando entonces la pregunta sobre si las didascalias forman parte del sistema dramático clásico, resulta insoslayable la preceptiva de Aubignac que entiende la tragedia como un conjunto autónomo de discursos sin admitir las indicaciones marginales o de rigor marginal – “didascalies externes”– pues no serían necesarias porque quedan expresadas por las implícitas – “didascalies internes”– que están contenidas en el texto y resultan “imprescindibles” para la puesta en escena: si la acción teatral no es más que la expresión visible de la acción verbal, concluye el abad, no es sin embargo un discurso que no deba ser representado. Por su parte, La Mesnardiere en 1639 pedía al poeta que su primera ocupación fuese abordar el estudio de la escena y del plano de su teatro, de modo que se pudiera imaginar los desplazamientos de los personajes. La introducción del corte del acto y las escenas, en función de las entradas y salidas de personajes, responde a esta misma necesidad de los desplazamientos. Así Racine inscribe cierta idea sobre los juegos físicos de los personajes a la hora de dar cuenta de los sentimientos íntimos que acompañan el discurso, pero lo hace en los parlamentos dichos. Hasta *Fedra* al menos, elabora un desfase entre la discreción de signos y la violencia de las pasiones, que se corresponde con el código teatral de la época y las expectativas del público, de igual modo el tono y el argumento: su *Andrómaca* no lanza los gritos clamorosos de Homero o de Eurípides, sino que conserva la etiqueta cortesana, las costumbres e ideas del siglo XVII,⁸⁶ y su agitación se manifiesta cadenciosamente. El “milagro de Racine” consiste en haber hecho brotar “tantos sentimientos verdaderos, en medio de tantas restricciones” (De Saint-Victor 1947: 722); el siglo XVIII, en cambio, tiende a exteriorizar el patetismo y las potencialidades escénicas de la violencia trágica. Como se expuso a propósito de la dramaturgia de Voltaire, las didascalias comienzan a dar cuenta de estas transformaciones en el tono y la técnica del teatro francés, asociadas tanto a la cultura de la ilustración como a las tecnologías del teatro a la italiana.

1.6. Los neoclásicos españoles del siglo XVIII: hacia el realismo y la puesta en escena

Al pensar las continuidades y nuevas modulaciones de las didascalias en el teatro neoclásico español respecto de las dramaturgias previas, no es posible dejar de lado las transformaciones producidas en los teatros cortesanos y populares, que se integran al entorno

⁸⁶ Es importante tener en cuenta que en muchas ocasiones las obras solo se representaban ante muy pocos miembros de la corte. Por ejemplo, a la primera función de *Esther* asistió Luis XIV acompañado únicamente del Delfín y del príncipe de Condé; luego se abrió a los príncipes de la Real Casa y los grandes señores de la Corte, el rey de Inglaterra y obispos.

urbano como parte de las estructuras clasicistas patrocinadas por la monarquía, ni desatender la concepción teatral emergente: la representación basada en el principio de la verosimilitud. Los recursos convencionales de los corrales de comedia ya no se corresponden con el incipiente realismo sentimental del XVIII que se consolida al ritmo de la burguesía, tanto en el teatro cortesano como en el popular. Se trata ahora de un espectáculo visual formado por complejas escenografías que simulan espacios próximos al entorno conocido por los espectadores. Resulta previsible, en el marco del trayecto aquí descrito, que tales renovaciones dejen sus marcas en las didascalías del texto teatral.

Respecto de las continuidades se observa que –como en las tradiciones anteriores– las didascalías no se cuentan entre los versos de los textos dichos por los personajes, ni responden al sistema métrico del texto. De manera análoga a las notas del teatro de Lope de Vega, las dieciochescas no persiguen una ilusión de realidad sino que muestran la escena como hecho teatral. Entre las nuevas modulaciones se registra una descripción más detallada del entorno de las escenas y de la caracterización de personajes.⁸⁷ Por otro lado, los dramaturgos descubren la potencialidad del empleo de diferentes formas verbales para darle continuidad o simultaneidad a las acciones, o inscribir cierta visión sobre la escena como proyección, entre la ilusión de realidad y la narración. Este rasgo se acentúa hacia el 1800 con el auge de la novela, acompañado por las huellas de la incorporación de la tecnología del teatro a la italiana. El aspecto visual cobra cada vez más relevancia en la composición de espectáculos que se conciben como cuadros realistas; impronta que se registra en la producción de Francisco Comella y otros dramaturgos del XVIII, tales como: Ramón de la Cruz, Antonio de Zamora y José Luis Antonio Moncín. Asimismo en Francia, con Diderot y la dramaturgia realista –y del Romanticismo– hasta 1880, es posible advertir el modo en que se va fortaleciendo la figura del autor asociada a la cultura escrita, junto al aumento paulatino de lectores –y, lo más novedoso, la emergencia de lectoras–, y el avance de la burguesía en el terreno político y socio-cultural. Las didascalías de estas producciones, cada vez más narrativas y extensas, apuntarán a figurar construcciones escénicas orientadas hacia lo visual.

Los autores del siglo XVIII distinguen su apuesta estética de la dramaturgia existente hasta ese momento en los coliseos, es decir, el teatro popular. Sin embargo, esta separación no logra describir el conjunto de poéticas diversas que toman contacto entre sí, por ejemplo, las obras de autores populares como Comella con la dramaturgia de un neoclásico como Iriarte. Un fenómeno que se reitera en diferentes sociedades de la historia de la cultura occidental es la promoción del

⁸⁷ Paralelamente a estas manifestaciones en la dramaturgia, algunos compositores musicales del tardo barroco y principios del dieciocho aclaraban aspectos relativos al modo de ejecución o de interpretación de la partitura. Este es el caso de Johann Heinrich Buttsted, que en el prefacio a su *Ópera sacra* (Erfurt, 1720) solicita, por ejemplo, que se respeten las palabras *adagio*, *presto*, *allegro*, y que la parte *álta breve* sea tocada con celeridad (Láng 1969: 376).

teatro como una escuela de costumbres propicia para modernizar a los nuevos ciudadanos (Angulo 2003). Los eruditos procuraron transmitir las ideas ilustradas por medio del teatro y controlar tanto la escena como todo lo que formara parte de la experiencia teatral –hábitos del público, vestimenta, estilo de actuación. Y algo más: el hecho dramático se inserta dentro de la sociabilidad cortesana, y la Corte misma se percibe como espectáculo. Las reformas teatrales, entre las cuales se destacan la variación de los repertorios, restauración de locales y construcción de teatros en los reales sitios, y apuntaban sobre todo a la búsqueda de verosimilitud, también tuvieron su impacto en los teatros populares al integrarlos en el entorno urbano como parte de las estructuras clasicistas patrocinadas por la monarquía. El público continuaba con las mismas costumbres, disposición en el espacio y actitud participativa en el espectáculo respecto de la época de los corrales, pero el cómico neoclásico debía ahora conmover al espectador y poseer otros conocimientos complementarios –historia, lengua, dicción, declamación, esgrima, canto, baile. Se perseguía una declamación “a la francesa”, afectada, lánguida, y una naturalidad que consistía en adecuar la interpretación al entorno y a la situación que representaba. Los autores populares obtenían la validación del público a través de recursos convencionales que ya resultaban inconcebibles para los principios neoclásicos por su falta de “realismo”: el uso de apariciones de personajes, la simultaneidad de acciones, la sucesión de decorados, la figura del gracioso, la libertad respecto de las unidades de acción, tiempo y lugar. La tendencia sentimental del teatro cortesano que reflejaba el sentir nuevo del pueblo burgués también fue incorporada a la obra dramática popular, especialmente a la comedia sentimental que provenía del drama sentimental francés.

El teatro era para entonces un espectáculo visual formado por complejas escenografías que simulaban espacios próximos a la realidad, distanciándose del carácter sinecdóquico de los antiguos corrales, especialmente con los avances sobre la perspectiva y las técnicas de escenógrafos y tramoyistas italianos. La puesta en escena se distinguía según la naturaleza de las piezas –“de aparato” o “sencillas”–, o según el ámbito en el cual se constituía –teatros de los reales sitios, mejor acondicionados, o teatros públicos. Las comedias sentimentales que se desarrollaban en los teatros públicos eran siempre “sencillas”, sin tanta tramoya. La iluminación contribuyó a producir en ellas el efecto emotivo y dramático que, además, dotaba de más relieve a la bidimensionalidad de los telones pintados. Asimismo la música colaboraba con la creación de ambientes y efectos emotivos ocultando los ruidos de la maquinaria escénica. La imitación, que procuraba producir sensaciones por medio de la identificación del público con el componente emotivo, respondía a la tendencia de la filosofía sencista que postulaba una racionalización de los sentimientos en el ámbito estético.

Comella se ocupó de los aspectos técnicos de la puesta en escena: denunció que el corral de la Cruz no tenía proscenio, embocadura, ni foro, y la dificultad en la audición de voces e instrumentos. Del mismo modo que los dramaturgos Zavala y Zamora, Comella se abocó a la comedia militar heredera de la comedia heroica y la comedia sentimental urbana.⁸⁸ La protagonista de *La Jacoba* (1789) y su entorno siguen el modelo de la mujer burguesa que se reconoce en las novelas sentimentales inglesas. Así para la puesta en escena de esta comedia habrían de utilizar telones pintados que intentaran ilustrar espacios identificados con un ámbito femenino –gabinete, jardines, salones burgueses. Los interiores requerirían una elaboración más compleja en relación a la perspectiva de esas pinturas, al uso de bastidores y muebles reales no contruados para la escena. El espacio se describe en la didascalia desde un plano general a otro particular: **“La Escena es en Londres y sus inmediaciones”** (Comella 2003). De un modo más decisivo que en el teatro áureo, estas notas no persiguen la ilusión de realidad sino que muestran la escena como hecho teatral, al delimitar desde el inicio el lugar del lector/espectador y el de la comedia: **“El teatro representa un estudio de un sujeto distinguido. Aparece el CONDE BEUTIF leyendo”**. Entre algunas de las modulaciones emergentes de lo didascálico, se destaca la división de la obra en Actos, ya no en Jornadas como las del teatro popular y cortesano del siglo previo; y la inscripción de cambios espaciales (por ejemplo, del estudio al gabinete), y de las descripciones que retratan al personaje por su vestimenta (**“Gabinete con sillas: sale JACOBA ricamente vestida y peinada con ENRIQUETA”**, Acto I, entre vs. 183 y 184; **“Salen el CONDE DE ESTEREN y el CABALLERO LICOT vestido a la Francesa con mucha afectación”**, Acto I, entre vs.309 y 310), su semblante o estado de ánimo (**“Arboleda con vista del Támesis: aparece MILORD TOLMIN sentado en un césped como fuera de sí”**, Acto II). Se observan además didascalias que le dan continuidad a ciertas acciones y estructuran de ese modo la situación: **“Sigue leyendo (...) BEUTIF le mira, y vuelve a leer (...) Serio y volviendo a leer. (...) Leyendo, y sin mirar”**, Acto I, vs.21-35. Pero si algo debe llamar nuestra atención respecto de estas notas es el uso del futuro en alternancia con el presente para describir la escenografía: **“Se pone a escribir. EL CONDE se deja ver entre la cortina de una puerta que habrá junto a la mesa en que escribe JACOBA”** (vs.160); y se repite este futuro después del verso 352: **“(…) en cuyo foro habrá una puerta con una cortina corrida”**. Este futuro es la forma gramatical de una imagen que la dramaturgia proyecta respecto de la escena; una imagen que siempre figura un deseo sobre lo que ha de verse o podría verse, y que se anota ahora de modo más sistemático que en el teatro previo.

⁸⁸ Género que muestra el aburguesamiento de la sociedad y las costumbres e ideas de la época, en relación con una nueva sociabilidad que entiende el sentimentalismo como virtud, encarnado en la figura femenina. Esta clase de comedias solían presentar una estructura episódica de enredo o novelística.

El acto II de *La Jacoba* presenta un nuevo cambio de espacio: la arboleda con vista al Támesis que probablemente se constituiría con la pintura de un paisaje. El siguiente espacio, una galería en la casa del Conde, y puertas al foro con vista de unos “amenos jardines” sugiere, por un lado, el tratamiento impresionista de las imágenes y, por otro, la idea de paisaje –una naturaleza intervenida por la civilización, organizada, humanizada–, que contrastará fuertemente con el espacio rústico del Acto IV. El Acto III se sitúa inicialmente en una habitación de la casa del Conde: los espacios se van cerrando y se concentran notablemente en la intimidad a medida que aumenta la tensión en la trama. El ámbito natural del Acto IV (“**Sitio remoto con vestigios de ruinas, cipreses y árboles**”) presenta el desorden de una naturaleza más salvaje y una civilización destruida; locación indicada para que se produzca el duelo de pistolas que el Conde pretende llevar adelante con Tolmin. Este ámbito, que se asemeja al del drama romántico inglés posterior, probablemente se haya configurado con cortinas pintadas o bastidores. El duelo pone en juego el honor de los personajes, su virtud, sin embargo, no es una solución posible para un conflicto amoroso que está fuera de la ley divina y humana, de lo cívico y lo racional, manifestado por la ruptura del decoro –especialmente el momento en que se quitan las vestiduras para probar que no cuentan con protección alguna. No obstante, las pasiones que llevan al caos son siempre controladas por la razón. Ese principio de orden y acción se expresa también en didascalías formuladas con gerundios que producen un efecto de simultaneidad y dinamismo: “**Queriéndole salvar el cuerpo, BEUTIF poniéndose siempre delante del tiro de los dos**” (vs.113). Luego del duelo se produce el último cambio espacial hacia el salón en la casa del Conde, que refuerza la tendencia hacia el ámbito privado, racional y moral, de la comedia sentimental.

En la composición de este entorno burgués y la caracterización de sus personajes, pasan a tener un valor fundamental los objetos en relación con la acción; pero ya no como en el teatro del XVII, cuya relevancia se articulaba en términos emblemáticos, icónicos o simbólicos, y no tan descriptivos. En este sentido se puede leer el episodio en que Jacoba tira gasas y joyas por el suelo durante su parlamento; acción que se conoce en el texto por dichos posteriores pero que en el espectáculo se daría en forma simultánea y no sucesiva (Acto I). Estos indicios, además del registro de actuación “a la manera francesa”, perfilan un componente significativo de lo gestual; por ejemplo, los desvanecimientos de Jacoba, o los brincos de Licot. El uso de los “apartes” –recurso típico de la *Comedia dell’arte*– también genera distintos efectos según la tonalidad de la escena y los personajes: si se trata de Jacoba o Tolmin, será la expresión de una interioridad, sus sentimientos; los de Licot, en cambio, perseguirán el efecto cómico. De cualquier modo, este procedimiento provocaba una ruptura en la ilusión de la realidad, por ello los eruditos

neoclásicos lo rechazaban y los dramaturgos populares lo festejaban con una buena recepción entre los espectadores. Asimismo, se celebraba otro motivo típico de la *Comedia dell'arte* y sus derivaciones –presente en *Tartufo* de Molière, por ejemplo–, frecuente también en la comedia española –como *El hechizado por fuerza* de Antonio de Zamora– que requería ciertos artilugios escenográficos, procedimientos de actuación y movimiento escénico: se trata de la escena del amante escondido que planifica un encuentro entre su amada y el otro pretendiente para presenciarlo y confirmar sospechas (Acto III).

Es posible entonces registrar algunas continuidades entre los espectáculos de los siglos XVII y XVIII: principalmente ahí donde la dramaturgia popular se ajusta al formato y a la dinámica del espectáculo teatral en lo que respecta a la satisfacción del gusto del público más que a una doxa oficial –aunque son influenciados por ella–, a su parámetro de “verosimilitud” dentro de los patrones de género y a las convenciones establecidas. Pero también entre esos siglos se observan transformaciones: mientras Lope de Vega busca la verdad poética por medio del artificio y la ilusión de realidad a través de la insistencia en la ficción, Comella persigue la ficción a partir de la imitación de un modelo cercano a la realidad. Otra mutación evidente es el hecho de que el teatro barroco tendía, con cierta regularidad, a la representación de mundos tragicómicos, exóticos, místicos o trascendentales –como se analizó a propósito de *Lo fingido verdadero*–, mientras que el siglo XVIII elabora mundos intimistas y sentimentales signados, por supuesto, por transformaciones más amplias a nivel social y cultural.

En la Comedia famosa *Federico Segundo, Rey de Prusia* de 1795, Comella incluye una didascalia extensa donde se reúnen varias de las modulaciones antes descritas; desde la incorporación de la tecnología del teatro a la italiana hasta la conciencia del artificio teatral:

El teatro representa una casa de Labrador pobre: en el centro habrá una mesa rústica con una lamparilla encendida: a sus lados estarán sentadas Carlota y Cristina, que se habrán dormido con la calceta en la mano: *el teatro estará solamente iluminado con la lamparilla*: al tirarse el *telón* dan las tres, y se aparece Enrique en el foro contemplando a las dos (2004: 1).⁸⁹

Es preciso señalar que Comella no es un ejemplar único de este tipo de manifestaciones en la dramaturgia dieciochesca. Ramón de la Cruz en *Las tertulias de Madrid o El porqué de las tertulias*, incorpora didascalias similares: “**La escena es una sala de casa de un caballero particular, con adorno correspondiente, y sale DOÑA INÉS, muy petimetra, llorando con grandes extremos, y DOÑA PETRONILA consolándola, y luego las de la acotación. Salón corto con mesa**” (2002). Aquí llama la atención, además, que se refiera a la “acotación”; no

⁸⁹ El resaltado es nuestro.

obstante, es posible que sea una adición posterior.⁹⁰ **“PATRICIA: Tengan ustedes muy buenas noches (Sale con luces)” (vs.49); “Le abraza llorando” (vs. 68); “Muy cansado, se deja caer en una silla” (vs.92).** Como sucede con el siglo de Oro, el teatro isabelino y toda la dramaturgia escrita en verso hasta el momento, las didascalias no se cuentan entre los versos de los textos dichos. Antonio de Zamora ya había dado muestras de este tipo de escritura, aunque todavía se hablaba de “Jornadas” y no de Actos, como puede leerse en la reproducción digital del original conservado –sin número de versos– en la Biblioteca de la Universidad de Sevilla, de la comedia *El Hechizado por fuerza* (1758): “Salón, salen Doña Leonor, Doña Luisa, é Isabel”; “Sale Lucía, esclava, vestida á lo andaluz”(2); “Escóndense, y salen D. Claudio en cuerpo de jubon, con un rosario en la mano, y Pinchaubas, Vejete, en cuerpo” (3). En lugar de ese futuro que leíamos en Comella, aquí las didascalias se articulan tanto en tiempo presente como en pasado, entre la ilusión de realidad y la narración: “Cierra la puerta donde se escondió D. Diego” (7).

Con la transición hacia el 1800 y el auge de la novela, se conocen didascalias cada vez más narrativas. José Luis Antonio Moncín desarrolla una descripción detallada de espacios, objetos y acciones en didascalias formuladas en un presente compuesto que enfatiza el aquí y ahora de la escena, inusual respecto de los modos conocidos hasta el momento. Un caso evidente es la Comedia nueva de figurón en tres actos *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta*, representada por la compañía de Luis Navarro en 1795:

(La escena es en Madrid)

Acto I

(Salón corto, que figura el cuarto de una casa de posadas: en el suelo puesto sin orden un baúl, un costal, y algunos envoltorios de trapos: en una mesa *está escribiendo* D.HIGINIO, y por la derecha sale ZARAMULLO con una botella y un pan, que pone sobre la mesa)” (2000: 1).⁹¹

A medida que nos acercamos al siglo XIX, se va configurando una imagen de autor más fuerte asociada a la cultura escrita, de la mano del aumento paulatino de lectores y lectoras, y el avance de la burguesía. Desde 1750, con Diderot, hasta 1880, la exigencia de realismo y el reclamo de emociones románticas auténticas abren una grieta en la retórica gestual y tienden a imponer una lectura individualizada del texto, o mejor, una interpretación escénica separada de los estereotipos (Pavis 2018: 241). Ya el drama *Padre de familia* sorprendió por el hecho de modificar la tradición que describe Aristóteles en *La Poética*: la épica y la tragedia imitan a

⁹⁰ Trabajamos con la Edición digital de la Biblioteca virtual Cervantes que se basa en la de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Bailly-Bailliere 1915-1928, Nueva Biblioteca de Autores Españoles, vols. 23 y 26, y cotejada con la edición crítica de José Francisco Gatti, en *Doce sainetes* (Barcelona, Labor, 1972, pp. 151-178).

⁹¹ El resaltado es nuestro.

personas mejores de las que hay entre nosotros –soberanos, dioses, héroes–, y la comedia a personas rústicas o figuras populares (Cap. II, 1448, 2003: 33-34). Diderot no presenta como protagonistas del drama a personajes nobles sino burgueses ridiculizados a los fines de la comedia. Sus didascalias, más narrativas y extensas que las de los neoclásicos españoles, resultan próximas a las que se multiplicarán en la dramaturgia decimonónica. A la vez, manifiestan una visión del movimiento en escena que no está tan presente en el siglo XIX como sí es posible hallar con frecuencia en el teatro del XX: “Se pasea lentamente (...); tiene la cabeza baja, los brazos cruzados y el aspecto pensativo. Pasea un rato (...); busca reposo y no lo encuentra; se levanta bruscamente” (Citado por Saint-Victor 1947). El realismo de este drama burgués también se expresa en la novedosa segmentación por “cuadros”, cada vez más presentes en las didascalias de la época a partir de Diderot, en los que se aprecia la impronta visual de la construcción escénica.

En este período de transición no solo las didascalias figuran con mayor frecuencia en los textos dramáticos sino que también se registra el aumento de notas de carácter en las partituras musicales. A fines del siglo XVIII la interpretación musical sigue fielmente lo escrito y se fortalece la figura del autor. Un caso paradigmático es el de Gluck, considerado por muchos como el primer gran director moderno un siglo antes del nacimiento del arte de dirigir la orquesta, que preparaba la versión de la partitura original con un cuidado puntilloso (Bukofzer 2006: 572). En este gesto de comentar y fijar por escrito, resuena la escena de la película *Amadeus* en la que el personaje de Mozart le dicta a Salieri la partitura final de *Requiem* y aclara: “*Soto voce*, escríbelo... *piannissimo*”. Y esto que evoca la ficción fílmica quizá no esté tan lejos de ese “*allegro vivace assai*” en “*recitativo*” que se lee en *Las bodas de Figaro*. Ya en el siglo XIX se registra una profusión mayor de instrucciones impresas y de ediciones didácticas que agregan notas de carácter –de la misma manera en que las ediciones decimonónicas de teatro agregan o modifican didascalias de producciones anteriores. A la vez, los compositores –como los dramaturgos decimonónicos– trabajan con partituras más claras y menos sujetas a contingencias modificatorias, por supuesto, con una mayor cantidad de indicaciones. Algo que resulta especialmente interesante es la aparición de notas de carácter en dos lenguas en obras de Mahler, Brahms, Debussy, porque es muy probable que tal hecho se deba precisamente a la creciente configuración de una voz autoral, por un lado, y a la marca de la tradición que recoge, por el otro: las notas de *tempo* y otras convencionales aparecen en italiano, mientras que las que tienen que ver con indicaciones más subjetivas –y novedosas–, como las que incluye Mahler –“lento y arrastrado”, “de lejos”, “siempre tapado”, “Imitando a un cucú”, “pabellón en el aire”–, están en su lengua materna, alemán, –francés, en el caso de Debussy. Este último incorpora sobre

todo notas técnicas, en *Prelude a l'après-midi d'un faune*, ballet coreografiado por Vaslav Nijinsky, por ejemplo: “Expresivo”, “Posición natural” –si venían tocando en otra posición de la cuerda–; pero también algunas menos convencionales como “dans le mour plus anime”, u otras que se traducen por: “Largamente expresivo”, “expresivo y dulce”. Así, toda vez que el artista moderno abusa de lo que suele llamarse “nueva lectura”, se aparta de las instrucciones impresas, tan profusas en las composiciones originales posteriores al alto período romántico –Mahler incluye una indicación cada cuatro compases. En tiempos de la alta época clásica, quedó reducida a un mínimo la diferencia entre la obra y su interpretación; el aspecto gráfico de la partitura era fielmente enunciado en forma sonora, y las alteraciones arbitrarias de los ejecutantes no afectaban a las melodías o a las armonías mismas sino tan sólo a la dinámica, al *tempo* y, acaso, a la orquestación. No es casual que en este período de auge de la novela –y otros procesos que se analizan en el apartado 2 de este capítulo– se afiance aún más la unión de la poesía y la música.

Pedro Bonet (en Conde 2020a) señala que en los siglos XIX y XX el compositor procura registrar todos los detalles. Un caso famoso es el de Ravel, que afirmó: “No pido que mi música sea interpretada, sino solamente ejecutada” (citado por Láng 1969: 16); una voluntad de la que Stravinsky se hizo eco al escribir: “La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor, y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?” (Stravinsky 1962: 75). Peter Walls cita el siguiente diálogo entre Ravel y Toscanini: “Ravel —«Ése no es mi tempo»—, Toscanini —«Cuando toco su tempo, la pieza resulta ineficaz»—, Ravel —«Entonces, no la toque»— (citado por Walls 2008: 35).⁹² Este principio de autoridad y voluntad de control sobre lo escrito irá creciendo y diversificándose conforme a las transformaciones que llegan con la transición hacia el siglo XX.

1.7. Transformaciones del siglo XIX y XX: proliferación de las didascalias

Con la transición del siglo XIX al XX se alcanza el momento clave para delinear algunas consideraciones respecto de la presencia indiscutible de las didascalias y sus múltiples modulaciones, debido principalmente a tres transformaciones que van de la mano: la emergencia del director de escena, la diversificación de espacios y las innovaciones en los formatos escénicos y poéticas de escritura. Según Szuchmacher, si bien es posible identificar desde el teatro griego un responsable de lo que sucedía en la escena, la figura del director en tanto artista

⁹² Ambos compositores anotan sus obras. Stravinski en *Petrushka* incorpora notas muy técnicas (ni tan narrativas ni tantas como las de Mahler). Ravel también es más técnico que Mahler, aunque presenta algunas inflexiones expresivas: “*mezzo forte fuera*” (un poco más afuera), “un poco realentado”, “libremente”, “expresivo”.

no estará presente como concepto sistematizado, tal como lo conocemos actualmente, hasta mediados del siglo XIX. Antes, los poetas, los actores, los escenógrafos o los regidores eran quienes “concertaban los elementos de la escena ajustándose a patrones escénicos ya existentes” (2015: 93). Siguiendo al historiador Edward Braun, en *El director y la escena*, Szuchmacher observa que recién en la segunda mitad del siglo XIX, con el teatro de Meiningen, conducido por Georg II von Sachsen-Meiningen, se modificaron las maneras de la producción escénica al otorgarle al director “un poder y una responsabilidad que jamás había poseído” (Braun citado por Szuchmacher: 93).

Entre 1887 y 1914 André Léonard Antoine, considerado el primer director de escena moderno, pone en práctica las teorías naturalistas de Taine y Zola no sólo elaborando un tipo de interpretación naturalista sino sobre todo por sus intervenciones en el terreno de la escenografía: sustituye los telones pintados por mobiliario real, como puertas y ventanas practicables, gesto que llegó incluso a la decisión de incorporar animales en sus puestas en escena. Entre los artistas de la época, se destacan Otto Brahm, Stanislavsky, Reinhardt, las representaciones elaboradísimas del Teatro del Ducado de Sajonia que fueron –en palabras de Szuchmacher– “piedra inicial para la reflexión sobre la dirección teatral”. La especificidad de la tarea –la escena en su conjunto, la actuación, el espacio, a cargo de un director– se evidencia en el hecho de que “empezó a ser ejercida por personas que separaron ese campo particular de la creación escénica de los otros oficios, como la dramaturgia y la escenografía principalmente” (94). Este fenómeno hizo del texto un material cada vez más relativo y variable, conforme al contexto histórico, la mirada del lector, del espectador y del propio director de escena. La bibliografía sobre el caso coincide en que a partir del siglo XX el director teatral se erige como figura imprescindible en la constitución del hecho escénico (Ubersfeld 2002: 39). Resulta productivo analizar esa discriminación de autorías y roles incluso cuando los dramaturgos ponen en escena sus propios textos, puesto que esta distinción sustancial entre ambas tareas funciona de manera divergente respecto de la misma fórmula en tiempos de Lope de Vega, Shakespeare o Molière. Además –y no menos relevante– la inexistencia de patrones fijos en los sistemas productivos, obliga a repensar esa distancia que hay entre el texto y la escena (Szuchmacher 2015: 95).

La puesta en escena se consolida entre 1880 y 1960, especialmente con la aparición y el apogeo de las vanguardias teatrales que efectúan una crítica radical a la pretensión de racionalidad o de universalidad del texto. Se aspiraba a reemplazar el texto lingüístico por un “lenguaje de la escena” (Artaud) o por un *gestus* (Brecht) como resultado de un pensamiento visual; en palabras de Copeau: “(...) el dibujo de una acción dramática. El conjunto de los movimientos, gestos y actitudes, el acuerdo de las fisonomías, las voces y los silencios, es la

totalidad del espectáculo escénico que emana de un pensamiento único que lo concibe, regula y armoniza” (citado por Pavis 2018: 92). Por un lado, la voluntad de construir el universo escénico “realista”, y por otro, un universo escénico autónomo con sus propias leyes (con Maeterlinck y el simbolismo, por ejemplo) (Pavis 2018: 92-93).

El segundo fenómeno registra en qué medida la producción del siglo XX está marcada por la diversidad de ámbitos teatrales. Szuchmacher señala que a comienzos de esta centuria la hegemonía del teatro a la italiana, que había desplazado a los teatros isabelinos o de corral de comedias, cedió ante el uso de múltiples espacios, tales como los teatros griegos y romanos recientemente descubiertos y reciclados, el teatro Romano de Mérida, o los nuevos edificios que problematizaron la relación escena-espectador al proponer distintas formas de organización espacial:

La creación del cinematógrafo modificó considerablemente los ámbitos de representación, generando nuevas organizaciones espaciales en las que convivían (...) ambas manifestaciones artísticas. En los llamados cine-teatros se mantuvo el concepto de escenario a la italiana, es decir, una caja escénica con marco, de telón, parrilla, desembarcos laterales y “trampas” en el piso del escenario, pero se acentuó la frontalidad de los escenarios haciendo desaparecer los palcos laterales, herederos de las concepciones semicirculares de las formas preexistentes o la forma en herradura del propio teatro *alla italiana* (2015: 34).

En tal sentido es necesario atender las transformaciones que se registran después de la Segunda Guerra Mundial: además de los ámbitos construidos como teatros propiamente dichos, Szuchmacher observa el empleo de nuevos espacios en edificios que se habían pensado originalmente para otros usos. Así, “las artes performáticas comenzaron a habitar fábricas desocupadas, talleres mecánicos, casas de familia, sótanos de edificios de viviendas”, “estaciones de trenes”, “plazas públicas”, “museos” o “explanadas de edificios”. No obstante, esta práctica no es del todo novedosa sino que se reconocen en ella la inespecificidad de los espacios, grandes y pequeños, que se fueron incorporando a una enorme variedad de formas arquitectónicas en las que se producían los hechos teatrales desde la Edad Media. Tal diversidad de ámbitos no puede sino ser simultánea a la emergencia de formas nuevas en el teatro, la danza y el teatro musical. Sin embargo, advierte Szuchmacher, la relación entre “renovaciones en las producciones” y “espacios novedosos” no siempre es directamente proporcional e isomorfa, pues muchas de las innovaciones estéticas durante la última década se produjeron en los viejos teatros a la italiana. Propone el caso de Samuel Beckett, cuya obra revoluciona el lenguaje dramático sin dejar de utilizar todas las posibilidades del teatro a la italiana, con sus laterales, parrillas o trampas (35-36). El nacimiento del trabajo de iluminación y todas sus potencialidades

expresivas tiene lugar, según Ubersfeld, a partir de la invención de la iluminación a gas, y luego de la electricidad (siglo XIX): “Los progresos de la iluminación son también los progresos del aislamiento, hasta que una revolución del espacio, cuyo punto final está dado por Vilar, suprime las candilejas⁹³ y cambia las relaciones escena-sala” (Ubersfeld 2002: 21).

1.8 Modulaciones didascálicas en el teatro del siglo XX y XXI

Como se anticipó, es a partir del siglo XX y XXI cuando las didascalias se consolidan específicamente como el “entre” del texto teatral donde tiene lugar tanto un acontecimiento de orden poético, como alguna clase de efecto de huella respecto de la escena. Es fundamentalmente por este motivo que en los siguientes capítulos se trabaja con un repertorio correspondiente a tradiciones, poéticas y autores occidentales de estos siglos. Hasta este punto se han señalado algunos casos paradigmáticos (el teatro del Siglo de Oro, el teatro francés de la ilustración, el neoclásico español, por mencionar algunos), con el fin de trazar un mapa general del objeto de estudio que especifique el momento en el que se instala la presencia sostenida de las didascalias en la dramaturgia occidental. Proponemos aquí una posible esquematización para pensar el problema en términos descriptivos generales y prever el cruce de sus modulaciones. En el teatro del siglo XX y XXI se distinguen didascalias en alguno de estos tipos, combinados, a la vez y en cada caso, cada momento, o cada dramaturgia en particular, que recogen manifestaciones de todo el trayecto descrito: Didascalias narrativas, Didascalias de puesta en escena, Didascalias denegatorias y Didascalias poéticas.

Didascalias narrativas: se refieren al espacio, al tiempo, la acción de los personajes, en términos ficcionales. Los detalles que proporcionan son más próximos a las descripciones que solemos leer en la voz de un narrador omnisciente de una novela que a unas instrucciones para la puesta en escena; con frecuencia, incluso, reponen acontecimientos pasados de los personajes que no se muestran en el presente del espectáculo. Las producciones donde se observa este rasgo están atravesadas tanto por el impacto de la proliferación de las tecnologías en imprenta y edición, en la medida en que se asocian a la profesionalización del autor y la configuración de un lector de teatro, como por el auge de la novela histórica y naturalista. Se puede constatar en autores del realismo y naturalismo europeo y norteamericano del siglo XX –aunque ya hay antecedentes en Diderot–: Máximo Gorki, Antón Chéjov, August Strindberg, Henrik Ibsen, Tennessee Williams, Arthur Miller, Eugene O’Neill. Algunos fragmentos didascálicos representativos en este sentido son:

⁹³ Barreras de luz disimulada –quínqués con candelas primero, luego iluminación más potente, a gas, y por último electricidad– que ilumina la escena y a la vez la aísla del público.

1) *Amplia habitación en un rincón de la casa: Vása trabaja en ella hace diez años y pasa hasta la mayor parte del día. Un escritorio de grandes dimensiones, un sillón liviano sin almohadón. Una caja fuerte y en la pared un mapa enorme de colores vivos del río Volga en su corriente desde Ribinsk hasta Kazán; debajo del mapa un amplio sofá cubierto con una alfombra y una serie de almohadones. En el centro de la habitación una mesa ovalada con sillas de alto respaldo; las puertas y dos ventanas dan a la terraza y al jardín.*

*Un sillón grande de cuero. En el alféizar de la ventana una planta de geranio y entre las dos ventanas, en el suelo, una maceta grande con una planta de laurel. Arriba un estante pequeño con un jarrón de plata, varios jarroncitos dorados y otras chucherías. Junto al sofá la puerta que conduce a las demás habitaciones. Es la mañana. A través de la puerta y de la ventana la habitación está alegremente iluminada por un sol de marzo. En general la habitación es amplia y da una impresión de claridad y alegría. (Entran Vása y Krótkij.) (Gorki, *La madre* 1966: 6).*

2) *Sala espaciosa con vista al jardín. Puerta a la izquierda. Dos puertas a la derecha. En medio de la habitación, una mesa redonda con sillas alrededor; encima de la mesa, libros, revistas y periódicos. En primer término, a la izquierda, una ventana; delante de ella, un pequeño sofá y un costurero. En el fondo, un invernadero en comunicación con la sala. A la derecha del invernadero, una puerta para bajar a la playa. Por entre los vidrios se divisa el fiordo, melancólico, a través de un velo de bruma y lluvia (Ibsen, *Espectros*, 1973: 7).*

3) *Apartamento F, tercer piso de la fachada sur de una casa de vecindad situada en un barrio deslavazado de una gran ciudad del oeste medio de los Estados Unidos. Fuera pasan con estruendo los camiones por las sombrías calles y los niños juegan gritando en los patios que dan acceso a los sótanos, entre polvorientos muros de ladrillo rojo. A través de las ventanas de la fachada, en la pared de la izquierda, la luz de la media tarde se derrama sobre los tristes muebles de la habitación. (...) Los muebles están ajados y en desorden, como si hubiesen presenciado la súbita desaparición de veinticinco años de vida furiosa, desesperada, entre ellos, y ahora sólo esperasen que los encargados de la mudanza se los llevaran. (...) JOE, un muchacho de veintitrés años, está sentado a una mesa colocado junto a las ventanas repasando un manuscrito. Tiene delante una máquina de escribir portátil en la que hay metida una página del manuscrito; (...) JOE lleva una camiseta y unos pantalones viejos. El ruido de la retransmisión le molesta y baja de golpe las ventanas, pero sigue oyéndose igual que antes (...) (Williams, *Un largo adiós*, 1968: 137-138).*

Dentro del teatro en lengua alemana se destacan las didascalias del dramaturgo suizo Friedrich Dürrenmatt. *Los físicos*, comedia estrenada en 1962, tiene otra singularidad para destacar en tanto caso paradigmático de las transformaciones dramáticas del siglo XX: una primera y extensísima didascalia –que bien podría leerse en tanto nota de autor– presenta no sólo aspectos narrativos y descriptivos, donde se observa la impronta visual de este dramaturgo que se dedicaba a la pintura, sino también una reflexión sobre el propio lenguaje escrito:

Lugar: el salón de una Villa cómoda, aunque algo venida a menos, del sanatorio privado Les Cerisiers. Entorno inmediato: al principio, la orilla de un lago en estado natural, luego edificada, y, por último, una ciudad mediana o, más bien, pequeña.

El que fuera un precioso pueblecito con castillo y centro histórico está ahora invadido por los horribles edificios de varias compañías aseguradoras, y vive básicamente de una modesta universidad con facultad de teología incorporada (...). A ello se suma, de manera ciertamente superflua, el efecto tranquilizador del paisaje. Hay montañas azules, colinas con bosques plantados por el hombre y un lago importante, así como también, en las inmediaciones, una alta llanura que, si bien fue un pantano sombrío en otros tiempos, actualmente es fértil y está surcada por canales. (...) Sin embargo, el entorno geográfico no tiene aquí mayor relevancia y sólo es mencionado por prurito de exactitud, ya que en ningún momento abandonaremos la villa dónde está instalado el manicomio (¡ya salió a relucir la palabreja!), o, para ser aún más precisos, ni siquiera abandonaremos el salón de esa villa, pues nos hemos propuesto respetar rigurosamente las unidades de tiempo, lugar y acción. Sólo la forma clásica se aviene bien con una acción que se desarrolla entre locos (1995: 17-18).

En este texto enunciado por una primera persona plural que quizá incluye al lector y/o al espectador, resulta evidente la reflexión sobre la materialidad teatral y la escritura. Es tan extenso y narrativo que incluso evoca historias pasadas de los personajes que luego se presentan: “En el salón de la villa, ahora poco poblada, suelen reunirse tres pacientes que, por una extraña casualidad, son físicos”; a la vez que contiene la presunción de la materialidad escénica —esto significa que se articula con la modulación didascálica de puesta de en escena—:

La enfermera yace sobre el parqué, en una posición a la vez trágica y definitiva, más bien al fondo del escenario para no asustar inútilmente al público. Pero debe notarse que ha habido una lucha. Los muebles están en un desorden espantoso. Una lámpara de pie y dos sillones yacen en el suelo (...) (20).

Luego de unos párrafos aclara que, en realidad, la lámpara de pie debería estar tras el sofá, “por lo que el espacio escénico no está en absoluto sobrecargado” sino que pocas cosas se necesitan “para decorar un escenario en el que, al contrario de lo que ocurre en las obras de autores antiguos, el drama satírico precede a la tragedia”; y agrega: “Y ahora podemos empezar”. Luego de esta expresión en la que se explicita aún más la situación de escritura de la obra teatral, sigue describiendo acciones sin diálogos hasta que el inspector y la enfermera comienzan a hablar. Es decir, que no hay ningún tipo de separación entre este texto, que en principio podríamos leer como una nota preliminar, y el diálogo, sino que se sitúa como una primera didascalía. No obstante, las didascalías del resto del texto se distinguen de ésta por ser más breves y limitarse a describir acciones.

Es preciso insistir en que esta clase de irrupciones asistemáticas de lo didascálico son propias de este momento del teatro; difícilmente logremos dar con un ejemplar similar en obras

del siglo anterior. En este sentido, conviene señalar que *Los físicos* presenta diferencias importantes respecto de una obra como *Despertar de primavera*, por contrastarlo con un texto en lengua alemana del siglo anterior (1891): frente a esa extensísima nota preliminar de Dürrenmatt, se anotaban en esta pieza de Frank Wedekind escasas y breves didascalias, tales como: “Primer acto/ Primera escena/ Habitación” (9). “Una calle. Tarde de domingo”; “Todos se marchan menos Mauricio y Melchor” (1991: 10-11).

Esta modulación está presente también –con sus singularidades y contingencias– en el teatro argentino del siglo XX y XXI; por ejemplo, las didascalias de Manuel Puig y, más tarde, de Mauricio Kartun –que se analizan en el capítulo III de esta tesis. Una firma insoslayable del teatro argentino del siglo XX es la de la dramaturga Griselda Gambaro. Sus didascalias son mayormente narrativas, y no porque procuren reponer un pasado o describir un espacio en detalle sino, sobre todo, para enfatizar la relevancia de lo no dicho en su teatro. Muchas obras trabajan con acciones mudas o con el tópico “absurdista” de la contradicción entre palabra y acción –tal como se observa en las didascalias de Beckett. Y esta cuestión de lo no dicho cobra especial relevancia en el contexto de producción en el que surgió y desarrolló gran parte de su obra, bajo el signo de la represión, la censura y el horror de la dictadura cívico-militar de 1976 en Argentina. *Decir sí*, una obra estrenada en 1981 en el marco del movimiento cultural Teatro Abierto, es sólo uno de los tantos casos que podríamos citar para explicar este aspecto narrativo, que indaga en el relato de lo no dicho y expresado, en cambio, por la acción y los demás sistemas expresivos de la escena, en términos tanto literarios como de puesta en escena:

Interior de una peluquería. Una ventana y una puerta de entrada. Un sillón giratorio de peluquero, una silla, una mesita con tijeras, peine, utensilios para afeitarse. Un paño blanco, grande, y unos trapos sucios. Dos tachos en el suelo, uno grande, uno chico, con tapas. Una escoba y una pala. Un espejo móvil de pie. En el suelo, a los pies del sillón, una gran cantidad de pelo cortado. El peluquero espera su último cliente del día, hojea una revista sentado en el sillón. Es un hombre grande, taciturno, de gestos lentos. Tiene una mirada cargada, pero inescrutable. No saber lo que hay detrás de esa mirada es lo que desconcierta. No levanta nunca la voz, que es triste, arrastrada. Entra Hombre, es de aspecto muy tímido e inseguro.

HOMBRE — Buenas tardes.

PELUQUERO (*levanta los ojos de la revista, lo mira. Después de un rato.*) — ...tardes... (*no se mueve.*)

HOMBRE (*intenta una sonrisa, que no obtiene la menor respuesta. Mira su reloj furtivamente. Espera. El Peluquero arroja la revista sobre la mesa, se levanta como con furia contenida. Pero en lugar de ocuparse de su cliente, se acerca a la ventana y dándole la espalda, mira hacia afuera. Hombre, conciliador.*) — Se nubló. (*Espera. Una pausa*) Hace calor, (*Ninguna respuesta. Se afloja el nudo de la corbata, levemente nervioso. El Peluquero se vuelve, lo mira, adusto. El Hombre pierde seguridad.*) No tanto... (*Sin acercarse, estira el cuello hasta la ventana*) Está despejado. Mm... mejor. Me equivoqué. (*El Peluquero lo mira, inescrutable,*

inmóvil.) Quería..., (*Una pausa. Se lleva la mano a la cabeza con un gesto desvaído.*)
Sí... sí o es tarde... (*El Peluquero lo mira sin contestar. Luego le da la espalda y mira
otra vez por la ventana. Hombre, ansioso.*) ¿Se nubló?
PELUQUERO (*un segundo inmóvil. Luego se vuelve. Bruscamente.*). — ¿Barba?
(1991: 189).

La presencia/ausencia de didascalias en las producciones que forman parte de lo que Szuchmacher describe como la “nueva dramaturgia argentina” (1990-2000), manifiesta una actitud que no habían tenido las generaciones anteriores de dramaturgos. Independientemente de las poéticas y estéticas, observa Szuchmacher, la mayoría de los dramaturgos escribía “teatro” con “las claves propias de la escritura legada por la tradición que combina el texto a ser dicho con un conjunto de indicaciones”, destinadas a configurar la estética escénica de la obra (2002: 49). Los nuevos dramaturgos, ya sea porque no lo necesitan o por una pura intención literaria, evitan en muchos casos la incorporación de didascalias. Para dar cuenta de esta variante y contrastarlo con la modulación narrativa (que responde de igual modo a un gesto de “despreocupación por la escena”), Szuchmacher repone un fragmento de *Señoritas porteñas*⁹⁴ de Daniel Veronese cuyas únicas señales didascálicas se inscriben en el nombre de los personajes: Señora y Señorita. Tampoco los textos entre paréntesis que se incluyen dentro de las palabras enunciadas por la Señora son indicaciones de cómo se harán o dirán aquéllos en escena sino que suponen una *interrupción* a “la lógica dramática” que “aporta un elemento diferente en el curso de la acción”, y se insertan en un presente escénico alterado por un tiempo pasado. El director será el encargado de encontrar una forma de crear un sistema de puesta en escena que pueda contener esos textos, y los distintos tiempos que allí se configuran (49). Podríamos hallar manifestaciones similares a las que describe Szuchmacher a propósito de *Señoritas porteñas*, de Veronese, y de *Dolorosa lucha de María para evitar que la serpiente se muerda la cola*,⁹⁵ de Marcelo Bertuccio (Szuchmacher 2002: 52), en textos de Bernard-Marie Koltés y Jean-Luc Lagarce donde lo didascálico se presenta por ausencia o manifiesta su carácter literario.

En *Cuento Alemán*⁹⁶, de Alejandro Tantanian, las didascalias tampoco responden a necesidades escénicas, pero en este caso sí están presentes en la superficie textual. En palabras de Szuchmacher:

La obra puede leerse como un texto literario que habla de una representación y que incluye la relación entre dos escritores más que como una obra de teatro. Si se leen atentamente las supuestas indicaciones se verá que son parte de la configuración narrativa, más que del accionar escénico. En ocasión de su estreno, el mismo

⁹⁴ En *Cuerpo de prueba*. Libros del Rojas, UBA. Buenos Aires, 1997 (Citado por Szuchmacher 2002: 49).

⁹⁵ En *Textos de El Festival del Rojas*, 98-99-100. Libros del Rojas, UBA. Buenos Aires, 2000 (Citado por Szuchmacher 2002: 49).

⁹⁶ En *Caraja-ji. La Disolución*. Libros del Rojas, UBA. Buenos Aires, 1997 (Citado por Szuchmacher 2002: 50).

Tantanian realizó una dramaturgia de dirección, es decir un nuevo ordenamiento propio de la escena, que dio sentido a los textos. Nótese que la primera supuesta didascalía señala la acción en el siglo pasado, dentro de un teatro y hasta la cantidad de público presente. Didascalías narrativas, las de Tantanian configuran un universo lleno de imágenes inherentes al tratamiento del tema, más que soluciones escénicas: platea atiborrada, velas encendidas, silencio al comenzar el acto, textos paralelos en castellano y alemán, uso indistinto de mayúsculas y minúsculas, pasajes de la negrita a la itálica, a la letra normal sin señalar exactamente el sentido de esas formas. Una enorme construcción literaria.

Como advierte Szuchmacher, algunos de estos recursos son empleados con frecuencia por el dramaturgo y director Heiner Müller, que puede ser considerado una gran influencia para los creadores de esta “nueva dramaturgia” argentina. Incluimos una imagen de un fragmento de *Cuento Alemán*, tal como lo cita Szuchmacher y figura en el texto de Tantanian, para apreciar la complejidad gráfica de lo didascálico:

<p><i>Un escenario del siglo XIX.</i></p> <p style="text-align: right;">-1830-</p> <p><i>En Alemania.</i> <i>El telón es bordó y está raído.</i> <i>La embocadura es ancha.</i> <i>La sala está repleta y las velas vomitan sombras en las paredes manchadas por el humo y la humedad.</i></p> <p><i>Se alza el telón, con forzosa lentitud.</i></p> <p>ACTO I</p> <p><i>Ruidos.</i> <i>Silencio en la sala, murmullos que se apagan.</i></p> <p>(.)</p> <p><i>Una vez levantado el telón y tras una breve pausa, WAIBLINGER traza con su mano izquierda un recorrido en el aire, un semicírculo: algo que se eleva para caer.</i></p> <p><i>Esta es la historia de Faetón, hijo del Sol. Faetón discute violentamente con Épafo. Éste último, harto de su contendiente le dice: “Creas cuanto tu madre te asegura acerca de tu nacimiento; presumes vanamente, ya que presumes por quien nunca fue tu padre”.</i></p> <p>(.)</p>	<p><i>Mira a izquierda y derecha.</i></p> <table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="padding: 5px;"> <p>Aquella mañana de julio Waiblinger golpea a la puerta de la casa Zimmer. Fue el mismo Zimmer quien abrió la puerta y preguntó por qué había llegado hasta allí. “Para ver a Friedrich Hölderlin”, dijo Waiblinger. “¿Ver al señor Hölderlin? Es raro –dijo Zimmer– nadie pregunta por él, nadie preguntó por él durante todos estos años”. Y le señaló el camino hacia la torre: una eterna escalera. Espiral.</p> </td> <td style="padding: 5px;"> <p>An jenem Julimorgen klopft Waiblinger an die Tür des Hauses Zimmer. Es war Zimmer selbst, welcher ihm die Tür öffnete und ihn fragte, weshalb er bis hierher gekommen war. “Um Friedrich Hölderlin zu sehen”, sagte Waiblinger. “Um Herrn Hölderlin zu sehen? Das ist seltsam”, sagte Zimmer, “niemand fragt nach ihm, niemand fragte nach ihm während der letzten Jahre”. Und er zeigte ihm den Weg zum Turm: eine ewige Treppe. Spiralförmig.</p> </td> </tr> </table> <p>(...)</p> <p><i>Pausa.</i></p> <p>Mi nombre es Wilhelm Waiblinger. Soy poeta. Llegué a este mundo hace 26 años. Allí, frente a Hölderlin, mi boca se llenó de sangre.</p> <p><i>Pausa.</i></p> <p>EXCELENTÍSIMO WAIBLINGER. LA SANGRE DE SU CUERPO SE DERRAMA. TAMAÑA MUESTRA DE ADMIRACIÓN NO HABÍAN PRESENCIADO MIS OJOS. UN BELLO SACRIFICIO. QUIZÁS SU CUERPO ESTÉ RECHAZANDO LOS CADÁVERES DE TODOS AQUELLOS HOMBRES QUE DEVORÓ. Yo no soy merecedor de tan prolongada reverencia. Levántese, señor Scardanelli.</p> <p>Se hacía llamar Scardanelli. Había renunciado a su nombre.</p>	<p>Aquella mañana de julio Waiblinger golpea a la puerta de la casa Zimmer. Fue el mismo Zimmer quien abrió la puerta y preguntó por qué había llegado hasta allí. “Para ver a Friedrich Hölderlin”, dijo Waiblinger. “¿Ver al señor Hölderlin? Es raro –dijo Zimmer– nadie pregunta por él, nadie preguntó por él durante todos estos años”. Y le señaló el camino hacia la torre: una eterna escalera. Espiral.</p>	<p>An jenem Julimorgen klopft Waiblinger an die Tür des Hauses Zimmer. Es war Zimmer selbst, welcher ihm die Tür öffnete und ihn fragte, weshalb er bis hierher gekommen war. “Um Friedrich Hölderlin zu sehen”, sagte Waiblinger. “Um Herrn Hölderlin zu sehen? Das ist seltsam”, sagte Zimmer, “niemand fragt nach ihm, niemand fragte nach ihm während der letzten Jahre”. Und er zeigte ihm den Weg zum Turm: eine ewige Treppe. Spiralförmig.</p>
<p>Aquella mañana de julio Waiblinger golpea a la puerta de la casa Zimmer. Fue el mismo Zimmer quien abrió la puerta y preguntó por qué había llegado hasta allí. “Para ver a Friedrich Hölderlin”, dijo Waiblinger. “¿Ver al señor Hölderlin? Es raro –dijo Zimmer– nadie pregunta por él, nadie preguntó por él durante todos estos años”. Y le señaló el camino hacia la torre: una eterna escalera. Espiral.</p>	<p>An jenem Julimorgen klopft Waiblinger an die Tür des Hauses Zimmer. Es war Zimmer selbst, welcher ihm die Tür öffnete und ihn fragte, weshalb er bis hierher gekommen war. “Um Friedrich Hölderlin zu sehen”, sagte Waiblinger. “Um Herrn Hölderlin zu sehen? Das ist seltsam”, sagte Zimmer, “niemand fragt nach ihm, niemand fragte nach ihm während der letzten Jahre”. Und er zeigte ihm den Weg zum Turm: eine ewige Treppe. Spiralförmig.</p>		

Szuchmacher observa que esta despreocupación por la escena —que condujo a ciertos críticos a considerar estos textos como no teatrales— supone en algún lugar el “gesto de la

escritura” que “sabe” que la forma final será completada en el momento de llevar a escena esos textos (52).

Didascalias de puesta en escena: son aquellas signadas por la tecnologización de la escena, esto es, la incorporación de luz eléctrica y, contemporáneamente, la emergencia de la figura del director teatral entre los creadores del drama del siglo XX. Autores paradigmáticos en este sentido son Bertolt Brecht y Peter Handke. Sobran ejemplos del primero; citamos algunos de *La ópera de dos centavos*:

1) VIERNES POR LA MAÑANA, A LAS 5: MACKIE NAVAJA, QUE OTRA VEZ HA IDO AL PROSTÍBULO, HA VUELTO A SER TRAICIONADO POR LAS PROSTITUTAS. SU MUERTE AHORA YA ES SEGURA.

Celda mortuoria. Se oyen sonar las campanas de Westminster. Los guardias traen a Macheath encadenado (escena IX, 1957: 59).

2) Luz dorada. Se ilumina el organito. Desde lo alto bajan tres lámparas sostenidas por un varal y un cartel que dice: BALADA EN LA QUE MACHEATH PIDE PERDÓN A TODOS (66).

3) MARCHA AL PATÍBULO

Todos salen por la puerta de la izquierda. Estas puertas están en el plano de proyección. Luego, todos vuelven a entrar por el otro lado del escenario, con teas encendidas. Cuando Macheath está ya en el patíbulo, habla Peachum (67).

Dejando a un lado por ahora la complejidad de los conocidos carteles brechtianos y centrando la atención en las marcas de puesta en escena, estos fragmentos dan cuenta de la relevancia de las didascalias en una clase de escritura inseparable de la práctica escénica. Asimismo *Kaspar*, de Peter Handke, estrenada en 1968, presenta una nota preliminar del autor, muy próxima al registro de la primera didascalia de la obra, que revela una escritura consciente respecto del hecho teatral: explica cómo debería verse, escucharse y entenderse la pieza en términos escénicos, siempre en un modo hipotético, o de sugerencia y voluntad. Se señalan allí procedimientos técnicos de mediación de las voces, ofreciendo alternativas de resoluciones para distanciar las mismas, no sin un trabajo con el humor que responde a una modulación poética con un determinado efecto de lectura —voces telefónicas, voces de locutores de radio y televisión, voces de la información horaria en el teléfono, las grabaciones de contestadores automáticos, el modo característico de los relatores de fútbol y otros encuentros deportivos, los “doblajes de películas más hermosamente cursis de los dibujos animados estadounidenses”, de la información de horario de trenes, de reporteros, “entrevistas de profesora de gimnasia que

adaptan su modo de hablar y de dar órdenes”... y así con un largo “etc., etc.”. A nivel visual, por ejemplo:

En el mejor de los casos podrían imaginarse que los tramoyistas dejaron los objetos desparramados aquí y allá por la escena. Tampoco pueden imaginarse que los objetos en el escenario van a servir para contar una historia que pretenda tener lugar en otro sitio que no sea el escenario (...) El primer espectador que entra ve la escena iluminada con una luz muy tenue. Nada se mueve allí. Cada espectador cuenta con suficiente tiempo como para recrearse en cada objeto hasta quedar harto o hambriento de él (1999: 17-19).

Dicho texto está separado de la primera didascalia, también extensa –pero ésta se diferencia de aquél por la cursiva. La mayor parte de la obra –y esto es frecuente en la producción del autor– está constituida por textos no dichos que señalan las acciones; varias páginas después aparecen la voz de Kaspar y de los apuntadores, articuladas por extensas y abundantes didascalias.

Dentro de la dramaturgia argentina, además de la firma de Griselda Gambaro, podemos mencionar una clase de producciones cuya escritura fue realizada en el propio proceso de montaje en el que los roles de autor y director, encarnados en la misma persona, delimitan el texto (Szuchmacher 2002: 52). Este es el caso de algunas obras de Rafael Spregelburd o de Javier Daulte, quienes en las versiones finales (impresas) incluyen marcas de puesta realizadas por ellos mismos. El hecho queda registrado –por recuperar un ejemplo iluminador que cita Szuchmacher– en la nota de autor a la edición de *Remanente de invierno*,⁹⁷ donde Spregelburd expresa la relevancia de las didascalias para una escritura que intenta reponer algo del acontecimiento incapturable de la puesta en escena:

La experiencia de dirigir mi propio material me permitió llevar hasta las últimas consecuencias los planteos formales y temáticos que el texto planteaba casi ingenuamente. De esta manera, el director le permitió al autor crecer, reescribiendo gran parte del material, y enriqueciéndolo con las propuestas de los actores y el músico. Luego del estreno naturalmente me es imposible pensar que *Remanente de invierno* sea algo distinto de eso que se estrenó. (...) Es por eso que en la presente edición he tratado de presentar la versión modificada por la realidad concreta de la puesta. Las acotaciones (mucho más frecuentes que en otras piezas) son el único mecanismo –casi ilegal– para dar cuenta del fenómeno espectacular. Y es que en algunas escenas, como la última, por ejemplo, he descubierto que la puesta es mucho más “fiel” a mí, más efectiva, que los textos que se dicen.

Y esta idea de fidelidad que evoca Spregelburd se corresponde con la idea de la escena como culminación, sin concebir el texto como un mero pretexto sino en tanto materia autónoma

⁹⁷ En *Teatro completo/1*. Página 113. Edición del autor. Buenos Aires, 1995 (Citado por Szuchmacher 2002: 52).

y, a la vez, una apertura hacia otra instancia posible que es “la del teatro mismo” (Szuchmacher 2002: 52).

En el capítulo III analizamos didascalias de Samuel Beckett, Mauricio Kartun y Rafael Spregelburd, que pueden encuadrarse –entre otras modulaciones– dentro de este tipo de empleo de didascalias que se proyecta a la dramaturgia del siglo XXI y tiene su impacto en el teatro posdramático latinoamericano. Respecto de las producciones de los años 1960 en adelante, es preciso atender a las principales problemáticas más o menos novedosas que se presentan a la hora de pensar las didascalias, tales como la intermedialidad, la hibridez de los materiales y los dispositivos tecnológicos.

Didascalias denegatorias: en consonancia con el fenómeno que Ubersfeld conceptualiza como “denegación” teatral –el punto en el que el teatro se dice teatro y denuncia la ilusión por medio del artificio– estas didascalias son aquellas que hablan de la materialidad textual y su poética; esto es: que reflexionan a nivel dramático acerca de la concepción sobre la propia teatralidad y la relación con el espectador, más allá de la puesta en escena concreta. Si bien volvemos a encontrar las didascalias de Beckett, Kartun y Spregelburd, también de Handke, Ionesco, y Gambaro, por mencionar algunos nombres que forman parte del repertorio que aquí elaboramos, por supuesto, esta modulación se observa en muchas más firmas y poéticas, especialmente en el teatro de vanguardia. En las didascalias de *Insultos al público* de Handke se advierte –ya desde el título– el efecto denegatorio:

(...) Al entrar en la sala, los espectadores encontrarán el ambiente habitual que precede al estreno de un espectáculo. Entre bastidores podría simularse un gran alboroto, o un trasego estrepitoso que se oyera desde la sala. (...) Los actores han llegado al proscenio antes de acabar su letanía de insultos. Se colocan en fila, pero no de forma ordenada. Tampoco están inmóviles, se mueven de acuerdo con las palabras que pronuncian. Miran al público sin mirar a ningún espectador en particular. Por un momento se callan. Se concentran. Después, comienzan a hablar. El orden de intervenciones debe dejarse a su propia elección. Todos ellos van a representar un papel prácticamente idéntico (...).

Señoras, señores, bienvenidos.

Esta obra es un prólogo.

No oirán aquí esta noche nada que no hayan oído ya.

No verán nada que no hayan visto ya.

Pero no verán lo que siempre se les muestra en un escenario.

No oirán lo que están acostumbrados a oír.

Van a oír todo lo que hasta hoy han podido oír en el teatro. (...) (1988: 3).

En *Información para extranjeros* (1973) de Griselda Gambaro, un recorrido experimental por una serie de habitaciones, el público conducido por guías presencia un muestrario de

violencia y perversión representado por celdas, cámaras de tortura, espacios de la calle, que evocan los secuestros y asesinatos del contexto represivo entre 1970 y 1972. En los siguientes fragmentos, por ejemplo, se lo menciona como “grupo”: “Guía (precipitadamente): ¡Salgamos! ¡Salgamos! (Golpea las manos) ¡Afuera! (...) ¿Quién quiere más vino? (Empuja al grupo hacia la puerta) ¡Sígueme! ¡No se demoren! (...) (Sale el grupo. Guía cierra la puerta, se apoya contra ella) ¡Uf!” (2003: 95); “Hombre: ¿Por qué tan triste? (Señala al grupo) No te pasará nada. Hay mucha gente. Nos miran. (...) (Señala la pistola) (...) ¿La querés? (...) Si apretás, todo termina. (...) El corazón y la frente... Son seguros. Digo, para no sufrir...” (72-73). Diversos comentaristas de la obra han insistido en que la impronta “metateatral” incluye al espectador a nivel dramaturgico en tanto metáfora –siempre con un tono paródico y declaradamente artificioso– de una sociedad que contempla esas imágenes grotescas, obscenas, crueles, sin tomar la palabra ni intervenir en la situación. Las didascalias inscriben, entonces, la presencia del público que potencialmente hará ese recorrido.

Didascalias poéticas: son aquellas fundamentales para la construcción de una poética, un tono, un ritmo, en las que predomina el trabajo con la ambigüedad e indeterminación del lenguaje. Esta modulación se reconoce en el teatro de vanguardia, el teatro del absurdo y de la crueldad –Arthur Adamov, Samuel Beckett, Eugéne Ionesco, Alfred Jarry, Antonine Artaud–; y antes, en el teatro español de principios del siglo XX, con exponentes paradigmáticos como Federico García Lorca y Ramón María del Valle-Inclán; luego, en el teatro posdramático de la dramaturga británica Sarah Kane –que analizamos en el capítulo II–; y en el teatro argentino de Mauricio Kartun y Rafael Spregelburd, por mencionar sólo algunas firmas significativas aquí retomadas. A continuación incorporamos fragmentos que condensan algunos de los rasgos descritos:

1) Interior burgués inglés, con sillones ingleses. Velada inglesa. El señor SMITH, inglés, en su sillón y con sus zapatillas inglesas, fuma su pipa inglesa y lee un diario inglés, junto a una chimenea inglesa. Tiene anteojos ingleses y un bigotito gris inglés. A su lado, en otro sillón inglés, la señora SMITH, inglesa, remienda unos calcetines ingleses. Un largo momento de silencio inglés. El reloj de chimenea inglés hace oír diecisiete toques ingleses (Ionesco, *La cantante calva* 1964: 15).

En una dirección similar trabaja el lenguaje poético de Jarry, especialmente por medio de la enumeración hiperbólica, la repetición, la ironía y otros recursos que producen un efecto cómico. Así, no podemos dejar de recordar pasajes de *Ubú rey* (1896) de Jarry; por ejemplo, la orden que da el Padre Ubú: “¡Traed la caja de Nobles y el gancho de Nobles y el cuchillo de

Nobles y el libraco de Nobles! (Alfred Jarry, *Ubu rey*, 1971: 28), al leer pasajes de *El Rey se muere* de Ionesco –“que vuestros bailes para recién casados, vuestros bailes para condecorados, vuestros bailes para escritoras, vuestros bailes para organizadoras de bailes, y tantos otros bailes” (1983 [1962])– que se confunden con el tono irónico y exagerado de una didascalia como la arriba citada de *La cantante calva* (1950).

2) “Habitación pintada de amarillo” (García Lorca, *Bodas de sangre*, [1931] 2017a).

3) Habitación blanquísima del interior de la casa de Bernarda. Muros gruesos. Puertas en arco con cortinas de yute rematadas con madroños y volantes. Sillas de anea. Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda. Es verano. Un gran silencio umbroso se extiende por la escena. Al levantarse el telón está la escena sola. Se oyen doblar las campanas. Sale la criada (García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, [1936] 2017b).

La aclaración que está luego del *dramatis personae* –y antes del fragmento citado– enfatiza el aspecto visual de las didascalias: “El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico”. Si bien aquí se pueden registrar algunos elementos de puesta en escena, las didascalias son de carácter fundamentalmente poético en cuanto a la sugerencia de imágenes: “Habitación blanquísima”, “Cuadros con paisajes inverosímiles de ninfas o reyes de leyenda”, “Un gran silencio umbroso”; lo mismo con esa “Habitación pintada de amarillo”.

Pero si de didascalias extensas y singulares a nivel poético se trata, no podemos dejar de dedicarle mayor atención al teatro de Valle-Inclán. Sus didascalias han sido objeto de reflexión para especialistas en el tema como Fernández Roca (“Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual”, 1995) y Calero Heras (“Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle Inclán”, 1980-1981), entre otros, que advierten las vías de ruptura de esta dramaturgia respecto de las convenciones del teatro de la época:

La belleza de las acotaciones escénicas de Valle Inclán, esos pequeños textos marginales olvidados de la mayoría, por no decir todos, los dramaturgos, no estriba únicamente en la capacidad evocadora de sus descripciones, en la potencia expresiva para caracterizar a un personaje, en las inigualables calidades líricas de un lenguaje cuyos recursos son explotados con absoluta maestría (Calero Heras 1980-1981: 175).

Los frecuentes cambios de escenas y decorados; el ritmo, que tiene algo de los rústicos montajes de los pioneros del cinematógrafo; la simultaneidad temporal de algunas escenas; las persecuciones y muecas de los esperpentos que recuerdan al primer Chaplin; los fuertes contrastes entre luces y sombras, propios también de los comienzos del cine y en especial del expresionismo alemán de los años veinte... son algunos de los elementos del teatro de Valle-Inclán que la crítica relaciona con el cine, específicamente en sus didascalias. No conforme con

las estructuras realistas del drama de su tiempo, anclado todavía en las concepciones dramáticas de Lope, Valle-Inclán persiguió una idea de espectáculo total. Además de que el cine era el espectáculo de masas más novedoso y atrayente (Calero Heras 1980-1981: 77), la cámara conseguía potenciar el detalle, y plantear agilidad y rapidez en el desarrollo visual de las historias. Los intelectuales de la época consideraron que el séptimo arte en sus primeros pasos era una copia deformada del teatro “vaudevillesco” de su tiempo; pero Valle-Inclán, siempre interesado por los subgéneros teatrales populares, se valió de esta expresión que podía potenciar su *vis* cómica, así como traducir en imágenes la descripción de paisajes, de interiores, de personajes, movimientos, a partir de sus panorámicas, fundidos, el montaje, el travelling, primeros planos, etc. Así, las didascalias que configuran un paisaje no son un simple marco donde situar la acción a modo de encabezamiento de una escena, sino que se diseminan a lo largo de los textos, y su impronta impresionista destaca sólo ciertos rasgos de una totalidad. En *El Marqués de Bradomín*, enfoca la figura del marqués que se aleja por el jardín, vuelve después sobre Concha, cuya mirada, como la de quien lee, se pierde por el sendero de mirtos seculares. Según Calero Heras estas didascalias someten la lectura a una especie de balanceo sutil o movimiento pendular de uno a otro motivo, “como panorámicas cinematográficas fragmentadas en las que, a través de suaves fundidos, se intercala entre el paisaje la figura humana, en un intento de fusión hombre-naturaleza”, sobre todo en sus primeras obras de estética modernista (178).

En la primera didascalia de *Luces de bohemia* se advierte este recurso semejante al travelling, desde la panorámica inicial hasta el primer plano, que sólo puede conseguirlo el cine y sugerirlo la narrativa, pero que está fuera de las posibilidades del teatro. También la foto fija o el recurso del *flash-back* son elementos que ingresan a su poética y rompen con el realismo de entonces, donde lo más habitual es encontrar una descripción y caracterización de los personajes inmediatamente antes de su salida a escena. No se trata de instrucciones para la puesta, ni siquiera para facilitarle al lector la comprensión de la obra, sino de “componentes indivisibles del todo artístico” que se funde con el diálogo y el autor trata “con el mismo esmero” (Calero Heras 1980-1981:185). Otras veces, la primera impresión que el lector tiene es la de una sombra o bulto, cuyos contornos se van precisando conforme se acorta la distancia en la descripción de la didascalia:

(...) En la concavidad del escabón parece aletear un gran pájaro invisible que acordase su vuelo con la voz del viento y el tumbo de las olas. La cortina cenicienta de la lluvia ondula en el claro de luz que recorta la boca de la cueva. Algunas sombras llegan a cobijarse y se agrupan en el umbral, alentando afanosas de la carrera. Aquellas figuras que huyen del nublado se destacan por oscuro sobre el

fondo del mar tendido de espuma. Son cuatro niños descalzos, con los pelos crespos, y una mujer de luto (Valle-Inclán, *Romance de lobos. Comedia bárbara dividida en tres jornadas*, Jornada tercera, escena IV, 2017: 242).

Esta modulación se superpone a otra narrativa –trabaja el punto de vista en las didascalias– que colabora con una finalidad plástica, deformadora y deshumanizadora de la representación. Como señala Calero Heras, si bien su teatro recoge y adopta muchos recursos del cine, sigue siendo, estructuralmente, teatro. En una carta a Cipriano Rivas Cherif de 1922 el propio dramaturgo afirma: “Hay que luchar contra el cine: Esa lucha es el teatro moderno. Tanto transformación en la mecánica de candilejas como en la técnica literaria” (citado por Calero Heras 1980-1981: 185). Un teatro que se constituye a partir de una complejidad tal que impone un verdadero desafío a quien decida montarlo como espectáculo; y es muy posible que debido a esta complejidad sean muy pocas las versiones y puestas de su teatro, además de las que hizo el mismo Valle-Inclán o gente de su círculo. Como observamos a propósito del teatro de Manuel Puig en el capítulo III, para abordar un montaje de este tipo de material es preciso no pedirle a las didascalias una finalidad práctica y clarificadora en términos de resolución escénica sino apreciar, antes que nada, algo del lirismo que labran. Así escribía Valle-Inclán a la actriz Josefina Blanco, su mujer:

Tú sabes que maldito lo que me importa que se hagan o dejen de hacer mis obras. Francamente tú sabes que me descompone que se hagan. Yo no conozco tortura mayor para mi sensibilintito de lo que yo había pensado. ¿Tiene algo que ver la representación con las acotaciones que yo pongo? Estoy seguro que mis acotaciones darán una idea de lo que quise hacer, mucho más acabada que una representación (citado por Calero Heras 1980-1981: 187).

2. La era filológica: didascalias como comentario

“Su retirada tendría entonces la forma paradójica de una insistencia indiscreta y desbordante, de una remanencia sobreabundante, de una repetición intrusiva, dejando siempre la señal de un trazo suplementario de un giro más, de un re-torno y de un re-trazo [*re-trait*] en el trazo [*trait*] que habrá dejado en el mismo texto”.
Psyché. Invenciones del otro, Jacques Derrida

Un trayecto como el que se ha descrito en las páginas precedentes registra la presencia/ausencia y los tipos de modulación de lo didascálico en algunos momentos significativos de la historia del teatro. No obstante, es preciso desarrollar una relectura de ese trayecto desde una mirada capaz de cuestionar y explicar la relevancia de la intervención de los

textos en las ediciones del siglo XIX, para proponer posibles respuestas a los interrogantes que emergen de la coincidencia entre la proliferación de las didascalias, los fenómenos asociados a la modernidad y la formación de las literaturas nacionales.

La voz “didascalias” se recoge a finales del siglo XVIII en el diccionario de Esteban de Terreros y Pando (1707-1782, jesuita nacido en Vizcaya, España), y en 1869 es ratificada en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española. Según García Barrientos en francés la palabra aparece por el siglo XIX –antes de 1825 según el Dictionnaire Robert– en Paul-Louis Courier; 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 verso de Leopoldo Lugones, ‘ni su erótica didascalia’ (1909), citado por Navarro Tomás (1956), en un sentido ajeno al que es aquí pertinente; y el CREA registra ocho ocurrencias en siete documentos, el más antiguo de los cuales es de 1984 (García Barrientos 2009: 1125).

Ahora bien, tales datos plantean interrogantes que no pueden ser atendidos sino a partir de una lectura que permita desandar el trayecto filológico en torno del problema de la aparición e inaparición de las didascalias en la dramaturgia occidental, a la vez que explique el tenor teórico-filosófico de este fenómeno teatral. Para responder a tales fines retomamos el movimiento que describe Jacques Derrida acerca del rechazo y la represión histórica de la escritura desde Platón en adelante, que constituye el origen de la filosofía como episteme y la verdad como unidad del *logos* y de la *phoné*. “Represión” y no olvido, aclara Derrida siguiendo esta noción freudiana; represión y no exclusión. La represión no repele una fuerza externa sino que contiene una representación interna y diseña dentro de sí un “espacio” (Derrida 1989): lo que representa una fuerza en la forma de la “escritura” –interna y esencial a la palabra– ha sido contenido fuera de la palabra. Así, lo didascálico no está olvidado ni excluido por el teatro griego pero no se presenta en la forma de la escritura de didascalias sino como huella en los diálogos y, especialmente, en el coro. El ejercicio que se propone en esta tesis consiste en leer la pulsión o potencia de lo didascálico a partir de este juego entre la represión y la representación; indagar acerca de la huella de la escritura didascálica y su contacto con la escena; especificar eso que se identificó como la compulsión de anotar todo a partir de los fenómenos próximos a la modernidad y sus dispositivos de control en relación con la aparición sostenida de didascalias en el texto teatral.

Todo lo expuesto hasta aquí da muestras de un hecho insoslayable al respecto: desde fines del siglo XVIII y principios del XIX comienza a tomar cierta entidad y cada vez más relevancia

ese sitio para la inscripción de notas ligadas a lo escénico en el texto teatral. La mayor parte de los textos anteriores fueron intervenidos mediante adiciones a partir de este período en una relación directa con el auge de la lingüística, la filología y las literaturas nacionales. Numerosos estudios y ediciones de Germán Orduna, Carlos Alvar, Francisco Rico, Juan Manuel Cacho Bleuca, son ejemplares de las metodologías ecdóticas aplicadas a la edición de textos dramáticos, regidas principalmente por el principio de “fidelidad”: fidelidad al “arquetipo” –noción que Lachmann sistematizó como método científico de la edición de textos practicada desde el siglo XVIII⁹⁸–, fidelidad al autor, y corrección de los errores de las transcripciones. Bleuca es uno de los representantes y continuadores de una crítica textual que se alinea con la concepción de la disciplina en la antigüedad –como también lo hace la filología generativista, estructuralista, o comparatista–: se sabe que, desde los griegos, esta se define como la encargada de conservar, fijar, y comentar los textos literarios de la tradición occidental, en otras palabras, de institucionalizar la cultura escrita. Pero se ha demostrado que, además de la búsqueda del arquetipo, estas prácticas filológicas frecuentemente se encargan de agregar didascalias que se circunscriben principalmente a dar indicaciones de lugar, indicios temporales, de entrada o salida de los personajes, en síntesis, a contextualizar, referenciar, y comentar lo dicho. Y esto no sólo se proyecta hacia el campo teatral sino también a la música.

A lo largo del capítulo hemos sugerido la estrecha relación entre estas dos artes y la escritura didascálica. Ahora precisamos algunas cuestiones relativas a la práctica ecdótica antes descrita. Ya en el siglo XVII y XVIII aparecen editoras musicales, aunque –al igual que en el ámbito teatral de entonces– las ediciones piratas estaban a la orden del día. No obstante, se registra un impulso filológico, que se afianza en el siglo XIX: la edición de partituras sin adulteraciones (*Urtexte*) a cargo de Breitkopf y Häntel desde 1719. En su tesis *Una línea de interpretación musical en la trayectoria del Grupo de música barroca “La Folía”*, Pedro Bonet explica que en los tratados de época había gran cantidad de información, partiendo del

⁹⁸ Karl Lachmann, filólogo alemán cuya labor se destaca en la edición de textos clásicos y neotestamentarios, fue considerado el padre de la moderna crítica textual. En su edición del *Nuevo Testamento* (830, 84) y de *De natura rerum de Lucrecio* (85), sistematizó un método que ya venían desarrollando sus antecesores y contemporáneos. Propuso un procedimiento riguroso que permitía reconstruir originales perdidos de los textos. La edición crítica se consolidaba a partir de tres operaciones: 1) *recensio*, consistente en la recolección de testimonios, la comparación entre ellos mediante la colación de variantes, y el trazado de un *stemma* que, a través de errores comunes entre los manuscritos, diera cuenta de sus relaciones de parentesco; 2) *emendatio*, la reconstrucción del arquetipo o texto fundador de toda la familia mediante la enmienda de errores y la selección de variantes, siempre a partir de la filiación de los testimonios evidenciada en el *stemma*, y 3) *originem detegere* (establecer el origen), cuya pretensión consistía en llegar al texto del autor, establecer su identidad, su época y las fuentes por él utilizadas. Como señala Rodríguez Temperley, el aporte fundamental reside en el intento de hallar reglas para evitar la intuición y la crítica impresionista. Pese a su consolidación como método de edición científica dentro y fuera de Alemania, a principio del siglo XX se ve expuesto a un cuestionamiento significativo, principalmente por su aplicación rígida a todo tipo de textos de problemática diversa, tanto clásicos como medievales en lengua vulgar, y la definición de *stemmas* a veces innecesarios para otorgarle el status de autoridad a lecciones que no eran auténticas ni siquiera para el sentido común (Rodríguez Temperley 2008: 101).

excepcional deseo de sus autores barrocos de ser precisos y comprendidos en detalle. Menciona la labor pionera de Dolmetsch en la recopilación, procesamiento y difusión de la información contenida en los tratados, y la de su discípulo Robert Donington, quien elaboró un compendio de gran utilidad para documentar las técnicas interpretativas (Bonet 2015: 223). Pero dentro de la interpretación histórica, hay posturas divergentes, señala Bonet. Describe especialmente aquellas que consideran estar en posesión de una verdad que se opone a las anteriores y, como tal, forma parte de una nueva modernidad. Se trata en este caso de la tendencia de la interpretación histórica que coincide con los valores del positivismo musicológico modernista, perseguidor de una objetividad que rehúye toda clase de interpretación más personal. La positivista es una tendencia de acopio, rigurosa con el empleo de materiales que se dan a conocer en su forma “original”. Seguramente, señala el autor, nos llevaríamos muchas sorpresas si pudiéramos escuchar las grabaciones de época, dadas las enormes diferencias sociales y culturales que hay entre nuestro tiempo y aquellos; también por esta razón, el margen de actuación del intérprete sigue siendo enorme. Donington, a propósito del trabajo de Raymond Leppard, escribe:

¿Podría la musicología neutral recuperar a Monteverdi o Cavalli desde la Venecia del lejano siglo XVII, justo como eran, sin faltarle nada y nada añadido colateralmente? No debería, porque muchas cosas se echan en falta en los propios manuscritos y deben ser añadidas con inspiración, si no queremos tener en nuestras manos la más ahistórica y aburrida de las representaciones. La inspiración únicamente puede ser nuestra; no tenemos otra (citado por Bonet 2015: 234).

Las principales fuentes de la práctica del primer barroco son las observaciones de carácter dictadas por Viadana, Agazzani, Bianciardi, Bottazzi y Bachieri, en las que se basaron los tratados alemanes. En la cantata y en la ópera italianas, los bajos no cifrados, prueba de la laxitud de la práctica italiana, constituyen una dificultad constante. Muchos editores los han plasmado de manera muy ostentosa y avanzadamente armónica, sin pensar que se trata de obras del primer barroco (385). Los editores de música antigua daban a la imprenta volumen tras volumen de “clásicos” reajustados a los gustos de la época.⁹⁹

Algo especialmente relevante para caracterizar esta práctica filológica que incide en la presencia más sostenida de didascalias en los impresos, común al campo teatral y musical, tiene que ver entonces con el impacto de la industria editorial. En el siglo XIX aparecieron colecciones tempranas de música litúrgica, antologías, publicaciones de la sociedad alemana

⁹⁹ Intervenciones tales como la edición de las *Sonatas* escritas por Domenico Scarlatti en las décadas de 1720 a 1950, realizada por Hans von Bülow, los acompañamientos de Riemann en su *Collegium Musicum*, y la versión de *Dido y Eneas* de Purcell por Bodansky. Teruggi comenta que las ediciones italianas de Bach agregan anotaciones de tipo romántico; mientras que las *urtexte* tienen muy pocas notas, por ejemplo: “*con ripieni*” (con rellenos) o “*forte*” (en Conde 2020b).

para las investigaciones musicales, seguidas por cientos de volúmenes de “monumentos” austríacos, alemanes, españoles, ingleses, franceses e italianos. El primer intento serio en tal sentido fue la edición completa en treintiseis volúmenes que Samuel Arnold hizo en 1786 de las obras de Haendel; pero este género de empresas no maduró sino con el afianzamiento de los estudios históricos, sobre todo a partir de 1850.

Sin duda, el locus que rodea el proceso de aparición más sostenida de las didascalias en textos teatrales –así como también de las notas de carácter en partituras musicales– es la conciencia histórico-fenomenológica que configura el *λόγος* decimonónico. Desde entonces se instala con mayor fuerza en la tradición de la teoría teatral esta función del “comentario” y su interpretación reducida a las instrucciones sobre la ejecución. No obstante, pese a que las didascalias intenten controlar el discurso, el sentido y la escena, otra modulación –al mismo tiempo– provoca el azar y la incesante interrupción poético-digresiva, especialmente en el teatro del siglo XX y XXI. Resulta imprescindible entonces situar tal articulación de lo didascálico en el marco de la proliferación de la escritura y sus modalidades de vigilancia respecto del azar en el discurso. Algunos aportes de las operaciones teóricas que apuntan a la deconstrucción del fonologocentrismo sugieren indagar acerca de la irreductibilidad de lo didascálico a sus efectos de sentido, de contenido, de tesis o de tema, en el juego diseminante de la escritura y la lectura, especialmente en la dramaturgia del siglo XX y más contemporánea donde toman cuerpo tanto su singularidad poética como los aspectos técnicos de la escena. La revisión crítica que inaugura Derrida quizá permita reconocer las contradicciones sistemáticas en la exclusión onto-teológica de la huella,¹⁰⁰ o la represión de la escritura como lo que amenaza la presencia y el dominio de la ausencia, dinámica que atraviesa el objeto de esta investigación de manera decisiva.

2.1. La “a” de la *différance*

Si se propone descentrar el texto dramático a través de una lectura de las didascalias es justamente porque –como se ha anticipado en la Introducción y se desarrollará en los siguientes capítulos– el tema escapa a la lógica del centro o el ente-presente (la voz del autor) y abre, por el contrario, un sistema de sustituciones e interpretaciones. Esto supone revisar las teorías que

¹⁰⁰ “Exclusión”, porque la letra escrita es resistida frente al “fonologocentrismo” occidental; “ontológica”, pues manifiesta, desde su aspecto material, la incisión espacial de la presencia de la escritura; y “ontoteológica”, en relación con la tradición filosófica que se basa en la teología del ser o la metafísica de la presencia. La filosofía y la experiencia religiosa están colmadas de metáforas que ligan la visión y la luz con el conocimiento y lo espectacular. Ya los padres de la iglesia pensaron que el hombre era una imagen (“*imago dei*”) en términos ontológicos –no metafóricos–, es decir, un ícono en el sentido platónico en que éste establece una relación de semejanza con su arquetipo. Con la muerte de Dios, Nietzsche instaura lo humano sin fundamento. En el período postnietzscheano de la filosofía, al debilitarse el ícono como trascendencia –y, de esta manera, el mundo aparente que tiene por modelo al mundo verdadero–, junto al resquebrajamiento del humanismo como forma de pensamiento, el estatuto del hombre pasa a la región del fantasma (Prósperi 2015; 2016; Seminario de posgrado, UNLP, 2017, “Antropología e imaginación. Arqueología de la mirada y ontología de la imagen”).

privilegian el diálogo, el discurso en tanto presencia, a la vez que desatienden las didascalias, entendidas como un “discurso secundario”. La “a” del concepto derrideano *différance*, esa diferencia que –del mismo modo que lo didascálico– no se escucha sino que sólo se lee, supone el acto de diferir, posponer, diferenciar el significado textual en una cadena de signos significadores de otros signos. Esto no implica la oposición de elementos ni esencias sino una descripción del movimiento de “espaciamento”¹⁰¹ propio de la *différance*. Pero, por supuesto, la oposición habla-escritura no se limita al hecho teatral sino que tiene una larga historia.

En *La diseminación* (1975), Derrida revisa las lecturas dicotómicas que se han hecho de Platón hasta el momento, entre las que se destaca la supuesta condena de la escritura que se perfila en el *Fedro*.¹⁰² La escritura se identifica allí con la *logografía*, práctica que avergüenza a los ciudadanos más poderosos, puesto que implica la escritura de discursos que dejan tras de sí *singrammata* ante el juicio de la posteridad, lo que significa la posibilidad de quedar como sofistas. El logógrafo redactaba, para los litigantes, discursos que no pronunciaba él mismo y que producían sus efectos en ausencia suya: “Escribiendo lo que no dice, no diría y sin duda no pensaría nunca de verdad, el autor del discurso ha acampado ya en la postura del sofista: el hombre de la no-presencia y la no-verdad” (Derrida 1975: 99). De aquí se infiere una definición de la escritura como el acto de repetir sin saber. Interesa especialmente la idea de lo que se deja tras de sí (una huella) y de la escritura como “escenificación” liberada de la voz del autor-padre, origen y causa de un discurso que puede ser ocupado por otros, proferido por otros. En el mito de Zamus y Zeuz relatado por el diálogo platónico, la escritura es propuesta como un *fármakon* presentado al padre y por él rechazado. El *logos* sin su padre no es ya más que una escritura: “Es al menos lo que dice el que dice, es la tesis del padre. La especificidad de la escritura estaría relacionada, pues, con la ausencia del padre” (Derrida 1975: 113).

Zeuz, quien presenta el arte de la escritura al rey Zamus, tiene su análogo en el semi-dios egipcio Zot, el ejecutante, por la lengua, del proyecto creador de Horus –quien representa al que engendra el pensamiento. Dios del lenguaje segundo y de la diferencia lingüística, la escritura, como suplemento del habla; dios del *fármakon*, bueno para la *hipomnesis* (re-memoración, recolección, consignación) y no para la *mneme* (memoria viva y conocimiento) (135), es también el dios que preside la muerte. Ocupando siempre el lugar que no es el suyo, el lugar del muerto, no tiene nombre propio. Su propiedad es la impropiedad, la indeterminación flotante que permite la sustitución y el juego (138). La escritura se presenta en el diálogo platónico como un suplemento exterior a la memoria, productora no de ciencia, sino de opinión; no de verdad, sino

¹⁰¹ El capítulo III se ocupa de esta noción, sus implicancias y derivas, en el marco de la postulación de una teoría de las didascalias.

¹⁰² Nos referimos al ensayo “La farmacia de Platón” donde Derrida analiza y desarticula el diálogo referido.

de apariencia. Las huellas de la escritura representarán a quien escribe, incluso si él los olvida, incluso si está muerto. El “espacio” de la escritura se abre en el movimiento de esa suplencia, en la diferencia entre *mneme* (memoria) e *hipomnesis* (rememoración) (163).

Esta clase de tensión se articula en el complejo temporal de lo didascálico que va de la escritura a la escena, y/o de la escena a la escritura: las huellas provenientes de los procesos de ensayos y estrenos, como marcas materiales en los textos; o la incisión producida por la proyección de imágenes y el deseo de control sobre la escena, siempre fantasmáticos –nos referimos, entre otras cuestiones, al modo en que se proyecta una idea de lo escénico en el texto. Se impone entonces como escritura sin padre, sujeto ni origen, suplemento no-dicho, presente en la forma de nota al margen –teatro medieval, clasicismo francés–; o la hipótesis de representación que no aparece como texto específico sino diseminado en parlamentos –teatro isabelino, clásico francés, del Siglo de Oro–; eso que si “falta”, se agrega; si sobra, se saca. De manera similar al juego propiciado por la ambivalencia del *fármakon* que describe Derrida, la ambigüedad de este pliegue del texto teatral participa tanto en las regiones de lo invisible como de lo visible. Así, la escritura en *Fedro* es dada como suplemento sensible, visible, “espacial” de la *mneme*: se revela perjudicial y embotadora para el interior invisible del alma, la memoria y la verdad. A la inversa, la cicuta representa un veneno perjudicial y embotador para el cuerpo; se revela también benéfica para el alma, pues libra del cuerpo y despierta a la verdad. Resulta productivo retomar esta descripción a modo de operador de lectura capaz de dar cuenta del movimiento doble de nuestro objeto de estudio: la modulación *didascalia-comentario* –“voz del dramaturgo”, “indicaciones de dirección”, agregados del editor–, cuya presencia revela un deseo de control sobre lo dicho y lo no dicho; y lo *didascálico-digresión* –voz desubjetivada que excede la lógica referencial– que tiene lugar en términos de figura poética. Esta manifestación de lo didascálico se analiza específicamente en los capítulos II y III a partir del concepto de “digresión” (Derrida 1975). Nos detenemos ahora en las didascalia-comentario para responder a los propósitos específicos de este apartado: explicar la proliferación de didascalias y la intervención en textos teatrales –las adiciones de didascalias–, en relación con procesos concomitantes de la cultura escrita y del pensamiento occidental.

Comentario. El comentario, en palabras de Michel Foucault en *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la mirada médica*, “interroga al discurso sobre lo que éste dice y ha querido decir, trata de hacer surgir ese doble fondo de la palabra, donde ella se encuentra en una identidad consigo misma, que se supone más próxima a su verdad” (2004: 10). Si comentar es admitir por definición un “exceso del significado sobre el significante”, por decir, acotar un texto dramático, la didascalia será entonces “un resto necesariamente no formulado del pensamiento

que el lenguaje ha dejado en la sombra”, puesto que comentar, advierte el autor, supone también que este no-hablado duerme en la palabra, y que, por una superabundancia propia del significante, se puede –al interrogarlo– hacerle hablar un contenido que no estaba explícitamente significado. De este modo hay siempre significado que permanece y al cual es preciso dar aún la palabra; el significante se ofrece siempre en una riqueza que nos interroga a pesar de nosotros mismos sobre lo que ésta “quiere decir”. Significante y significado toman, así, una autonomía sustancial que asegura a cada uno de ellos “el tesoro de una significación virtual”: “al límite, uno podría existir sin el otro y ponerse a hablar de sí mismo”. Lo que más nos interesa enfatizar de esta noción foucaultiana es que el comentario se aloja en ese espacio supuesto pero, al mismo tiempo, inventa entre ellos un vínculo complejo, una continuidad entre elementos discontinuos; y esto no implica que el significante “traduzca” sin ocultar, y sin dejar al significado en una inagotable reserva: el significado no se descubre sino en el mundo visible de un significante cargado, él mismo, de un sentido que no domina.

Cuando el comentario se dirige a los textos, tratando el lenguaje como una conexión simbólica, es decir como una relación en parte natural, en parte arbitraria –inadecuada, desequilibrada–, se apoya sobre el postulado de la palabra como acto de “traducción”. La palabra tiene así “el peligroso privilegio de las imágenes de mostrar ocultando, y de que puede ser indefinidamente sustituida por ella misma, en la serie abierta de las repeticiones discursivas”. Foucault se refiere a una interpretación psicológica del lenguaje que señala el estigma de su origen histórico: “la Exégesis, que escucha, a través de los entredichos, de los símbolos, de las imágenes sensibles, a través de todo el aparato de la Revelación, en el Verbo de Dios, siempre secreto, siempre más allá de sí mismo” (11-12).

Esta noción de “comentario” –afín a la que también se recupera de *El orden del discurso* (Foucault (2005 [1970])– arroja luz sobre la búsqueda del arquetipo textual y la tradición filológica de comentar obras teatrales en la forma de didascalias, que –siguiendo esta lógica de pensamiento– implicaría la supervivencia de ciertas prácticas medievales, la de la glosa y la exégesis descrita por Foucault, en pleno siglo XIX y XX. El uso de la glosa también está asociado a las marcas de lectores en el texto (notas para uso personal) cuando la invención de la imprenta reduce su intervención en las funciones editoriales. Las glosas marginales eran muy comunes en los libros manuscritos hasta que se adoptó la técnica de imprimir las notas al final del texto, en el Renacimiento. Los libros medievales solían estar rodeados de notas marginales en tres de sus lados, extensos comentarios que ocupaban más espacio en la página que el propio texto. La reforma protestante quiso restarle importancia al comentario escolástico y volver a los

fundamentos de las escrituras. La glosa, el comentario, no dicho por el texto central, aunque marginal, supone siempre un tipo de control, de interpretación e intervención, sobre lo dicho.

Depuración. La crítica textual¹⁰³ se autodefine como la materialización misma de la tarea de edición del texto, “el arte que tiene como fin presentar un texto depurado en lo posible de todos aquellos elementos extraños al autor” (Blecua 1983: 8). Tal como señala Rodríguez Temperley, sería un error homologar por completo la edición de textos a la filología, a pesar de que la primera se constituya en uno de los más importantes quehaceres de la segunda, que “abarca una serie de saberes que comprenden cuestiones históricas, lingüísticas y exegéticas dirigidas no sólo a editar sino también a interpretar textos del pasado” (2008: 97). Se editan textos para conservar y reproducir una obra literaria en numerosos testimonios, ya sean manuscritos o impresos, en copias realizadas por el autor o anónimas, en ediciones póstumas o corregidas por el propio creador, falsificadas o censuradas, con errores, interpolaciones o actualizaciones (lingüísticas, por ejemplo), dispersa en publicaciones periódicas y reunida posteriormente en un volumen, el cual a su vez puede ser luego reeditado introduciendo nuevas variantes o reescrituras de la obra en cuestión.¹⁰⁴ La tarea de la crítica textual consiste justamente en “devolver” un texto unitario, entendido como el más próximo al escrito por el autor. Por eso, para llegar a resultados certeros, sólo es posible trabajar sobre un texto fidedigno (98).

Fueron los Humanistas del siglo XV quienes aplicaron por primera vez criterios filológicos para la edición de textos de la cultura grecolatina antigua, sin tener en cuenta las “imperfectas” copias de la Edad Media. Aparecieron entonces tratados de crítica textual, y ya a principios del siglo XVI estaban sentadas las bases metodológicas que posteriormente tomaron mayor “objetividad” y rigurosidad. Las posturas que han coexistido en la crítica textual del siglo XX, se ven reflejadas en los casos analizados en la primera parte de este capítulo: por un lado, por ejemplo, en la edición de *Tartufo* de Molière de 1825, está presente la línea que sostiene su práctica en la reconstrucción del original o arquetipo a través del cotejo con otros testimonios de la tradición –difundida especialmente por la escuela alemana, la francesa en sus inicios, y la italiana–; y por otro lado, los estudios sobre *La vida es sueño* de Rodríguez Cuadros y de Ruano de la Haza, o el de Astrana Marín acerca de Shakespeare, por mencionar algunos, representan la perspectiva de la variante, compatible con la edición de uno de los testimonios, considerado el

¹⁰³ Proviene del término alemán acuñado por Paul Maas, “Textkritik”, que significa literalmente “crítica del texto”; “crítica testuale” o “crítica del testo”, para la escuela italiana; “ecdótica” (del griego *ékdosis*), término empleado por el benedictino francés Dom Henri Quentin, que alude al acto de entrega de una obra por parte del autor a un público interesado en ella. La práctica se remonta al trabajo de edición de los gramáticos alejandrinos de los siglos III a.C. y II a.C., a través del cual recuperaron los poemas homéricos y los textos de los trágicos griegos (Rodríguez Temperley 2008: 96-99).

¹⁰⁴ La imprenta reprodujo errores similares a los que cometía un copista de un texto manuscrito y creó otros nuevos en la utilización de tipos móviles (por ejemplo, caracteres invertidos, omisión de títulos o epígrafes en una obra para ahorrar espacio, defectos de tinta) (Rodríguez Temperley 2008: 96-97).

mejor o el más antiguo –a la que principalmente ha adherido la escuela francesa del siglo XX y, en parte, el mundo anglosajón, en este caso retomados por la filología hispánica. Sin embargo, las ediciones que se analizaron en la primera parte de este capítulo pertenecen en su mayoría al ámbito hispánico, cuya tradición conjuga ambas posturas de manera ecléctica y tardía (Ramón Menéndez Pidal desde el Centro de Estudios Históricos de Madrid).¹⁰⁵

Es preciso insistir en que la tendencia a eliminar todo criterio subjetivo, con el fin de lograr una edición rigurosa mediante la restauración del “arquetipo”, se enmarca en los discursos racionalistas de la ciencia positivista decimonónica y en la relevancia de la literatura como parte del proceso de formación de naciones, cuya reconstrucción corre por vías paralelas a la reconstrucción del indoeuropeo en el campo de la lingüística comparada. En otras palabras, el diseño de genealogías para filiar las distintas lenguas europeas resulta más que familiar a los procedimientos de la crítica textual –especialmente el método comparativo–, cuya lógica rige las interpretaciones y ediciones de piezas teatrales, fundadas en el establecimiento de una tradición –lingüística y culturalmente hegemónica– y la fijación de textos constituyentes del canon teatral occidental.

Recapitulando, la revisión propuesta ordena este estudio en dos ejes de lo didascálico, con todas sus ambivalencias y matices. Por un lado, la escritura asociada a una idea de Presencia que descansa en la existencia del Padre del *logos*, y proyecta una cadena de conceptos como: univocidad, mimesis, relación de verdad, *corpus* orgánico, controlado y controlador, que se corresponde al “comentario”, la palabra dicha o en acto; la dimensión de la presencia habilita (y es producida por) las lecturas pragmáticas, contextualistas o fenomenologicistas ya mencionadas. Y, por otro lado, siempre modulado con el anterior, el eje de la Ausencia, propio de la escritura, alrededor del cual se arma la cadena: inactuable, palabra huérfana y muda, voces sin origen ni fundamento, “digresión” que tiene lugar en la forma de un acontecimiento poético. La didascalía como comentario o acotación es un sentido estrecho y esperable, una concreción singular –siempre histórica– de lo didascálico-digresión, contingente e incalculable: acontece donde se lo espera y en donde menos se lo espera, pero nunca como se lo espera.

2.2. La escritura o el silencio de la fiesta

Es sabido que el teatro tiene origen en lo festivo y en la construcción de espacios específicos para el desarrollo del espectáculo, tal como se precisó en el apartado dedicado al

¹⁰⁵ Además de la fuerte influencia hispánica, en Argentina prevalecieron los postulados de la escuela italiana de corte neolachmanniano, difundidos por el Seminario de Edición y Crítica Textual fundado por Germán Orduna en 1978. No obstante, señala Rodríguez Temperley, a la hora de proponer una metodología, Orduna insiste en que será el editor, guiado por su buen juicio, quien elija la metodología según el texto a editar, siempre único y particular (100).

teatro griego del presente capítulo. En “Conoscibilità de la festa” de *La festa e la macchina mitologica*, el filósofo italiano Furio Jesi retoma *La letteratura de la Nuova Italia* de Croce para hablar de la “fiesta cruel”, o la fiesta del fuego, en relación con la erupción del Vesubio de 1906. Las catástrofes naturales (pestes, terremotos) darían lugar a una fiesta colectiva de violencia y dolor donde se toma contacto con el libre juego de los dioses. El ensayo pone el acento respecto de la transfiguración de la catástrofe en fiesta misteriosa –inhumanamente feliz y, a la vez, ligada a la angustia– para desarrollar un conocimiento problemático de lo que llama “verdadera fiesta”, que da lugar a un trastrocamiento del orden natural y social donde todo es lícito. Dicho trastrocamiento resulta muy próximo a lo que Bataille va a pensar como “trasgresión admitida” en *La felicidad, el erotismo y la literatura*. La fiesta vuelve *visible* aquello que suele permanecer invisible: todo gira en torno a la experiencia de goce, los instantes sagrados de éxtasis, de alegría ante la muerte; en ella se cortan cabezas y se funda la comunidad imposible –pero siempre deseable– de lo policéfalo, el gasto y el exceso. Máxima expresión de la diferencia, la fiesta, es el rasgo más humano de la humanidad.

Concierne aquí especialmente la noción de “fiesta interior” que Jesi identifica con el Baudelaire de *Le spleen de París*, en términos de circunscripción histórica de la fiesta (Jesi 1977). Jesi sostiene que la poesía asociada a la noche como liberación de angustia está muy alejada de la fiesta estudiada por etnólogos y sociólogos, puesto que la fiesta interior niega el juego colectivo y lo traduce en melancolía individual. Esta caracterización de la literatura finisecular coincide con un tipo de escritura dramática que transfigura en fiesta interior aquello que se daba como lo más próximo a la fiesta colectiva en las formas primigenias del teatro mediante la presencia plena y la práctica de la *mimesis* y la *catharsis*. Sabemos que, no obstante, la máquina teatral continuó funcionando en el acontecimiento presente en el que se produce el encuentro con el público. La escritura teatral sería, por tanto, una *huella*, un *resto* o suplemento de la fiesta, pues la virtualidad de la idea que se inscribe en una didascalía (proyecciones de una posible puesta, imágenes poéticas, memoria de acontecimientos), adviene en la actualidad siempre singular de la escena por presencia o ausencia. Su escritura silenciosa es en sí misma un acto, un advenimiento.

Ahora bien, la imposibilidad de la fiesta interior como verdadero instante colectivo se deriva de las características propias de la sociedad burguesa. En este sentido debiera leerse la diferencia o el hiato entre escena y espectador, constitutiva del hecho teatral, que plantea la arquitectura de las salas teatrales a la italiana. Tal invención del teatro burgués preserva la ilusión de realidad al ocultar los artificios de los espectáculos: ilumina la escena y oscurece la platea; diseña, de este modo, un tiempo divergente respecto al de la fiesta colectiva y primitiva.

Barthes señala que en el teatro antiguo, contrariamente a lo que ocurre en el teatro burgués, no había ruptura física entre el espectáculo y los espectadores sino una continuidad propiciada por la circularidad del espacio escénico y su apertura. Describe un teatro “liminar” que se representaba en el mismo suelo de tumbas y palacios: “(...) espacio cónico que sube hacia lo alto, abierto al cielo, cuya función era dar a conocer la noticia (es decir, el destino), y no esconder una intriga” (2009: 334). La circularidad y el aire libre constituían una dimensión “existencial” a la vez que le otorgaba su sentido de fragilidad y singularidad al acontecimiento. Vulnerable e irremplazable, el espectáculo (y el espectador) estaba inmerso en una compleja polifonía siempre cambiante. La modernidad tampoco recupera la esencia festiva y religiosa del teatro griego que ejercía una ruptura del tiempo cívico, sino que se ofrece cualquier día de la semana. No obstante, diversas prácticas teatrales del siglo XX y más contemporáneas han intentado recuperar algo de este espíritu colectivo.

Si bien la sombra fascinadora de la celebración antigua está siempre presente porque la nostalgia de un espectáculo “total”, “violentamente físico”, desmesurado y humano a la vez, sugiere una inaudita reconciliación entre el teatro y la ciudad, esa reconstrucción es imposible. Barthes propone el ejemplo de lo lejano que resulta el efecto exótico de la monodia, en el marco de la música polifónica moderna al sentido que generaba la incorporación de música en el teatro griego. Al mismo tiempo invita a recuperar elementos estructurales y funcionales de este teatro (distinción entre lo hablado, lo cantado y lo declamado; la plástica frontal, masiva, del coro) que no interpelan por su exotismo sino por su verdad, su orden, y su distancia, volviendo comprensible ese extrañamiento (345). No obstante cabe señalar que, a pesar de que ciertamente en el teatro antiguo y clásico existía una suerte de *continuum* que supone una proximidad del acontecimiento teatral con la fiesta colectiva descrita por Jesi, la escena y el espectador estaban bien diferenciados en tanto espacio de la ficción y de la no-ficción. A propósito de esto resulta iluminadora la distinción entre fiesta cívica y espectáculo teatral que hace Rousseau en *Lettre á d’Alembert*: “Piantate nel centro de una Piazza un palo con una ghirlanda di fiori, redunate il popolo é avrete una festa. Fate ancora di piú, fate degli spettatori uno spettacolo: fateli diventare attore anch’essi” (En Jesi 1977: 178). El autor establece tal discriminación para criticar severamente al teatro desde un punto de vista moral. Así la representación queda deslegitimada frente a la presentación que es la esencia de la democracia; mientras una corrompe al público, la otra presenta al pueblo a sí mismo de manera inocente. Fuera de los juicios morales, atendiendo en cambio al aspecto proxémico y la situación general que plantea, parecería que la verdadera fiesta es el espectáculo sin espectadores donde todos son actores: el anti-espectáculo.

Aquellas operaciones practicadas por diversas experiencias teatrales del siglo XX y XXI, especialmente a partir del teatro de vanguardia, que intenta recuperar lo festivo y colectivo entrelazando eso que para Rousseau era irreconciliable –los planos de la realidad y la ficción, el espectador y la escena–, serán entonces funciones históricas y antropológicas de la “máquina teatral”.¹⁰⁶ Esta puede pensarse dentro de lo que Jesi conceptualiza como “máquina mitológica”: eso que funcionando por medio de un mecanismo complejo produce mitología, imágenes de lo humano o modelos antropológicos (en este caso el mito de la comunidad), y sitúa al ser en el tiempo histórico amplificando su situación en una dirección colectiva y universal: el público. El mito, según Jesi, es un producto de la máquina que pone en duda la propia ontología al situar su origen fuera de sí en el momento en que surge. Lo más curioso es que el “fuera de sí” de este acto autofundante es su propio centro: “La macchina mitologica, per la stessa natura, é ció che indica qualcosa che non può essere visto; chi usufruisce del suo funzionamento si trova a vedere le tracce di una visione –il funzionamento della macchina–, non la visione in sé –il mito–” (Jesi 1977: 199). Siguiendo este razonamiento, lo que el dispositivo óptico de la máquina teatral permite ver no es la visión en sí misma sino las huellas de una visión. El entre que abre lo didascálico al señalar la distancia irreductible entre la puesta en escena, siempre incapturable, y el texto, opera como huella (“le tracce di una visione”) del acontecimiento teatral.

En *Vientres que hablan. Ventriloquia y subjetividad en la historia occidental*, Germán Prósperi explica que la voz del ventrílocuo funciona a partir de una cierta exterioridad o excentricidad respecto a la voz del λόγος. Ambas instancias fonéticas representan a la vez dos funcionamientos o dos usos posibles de la máquina histórico-discursiva de Occidente (2015: 22). En todo discurso, señala el autor, tanto oral como escrito, interviene una pluralidad de voces – ideológicas, políticas, mediáticas, científicas, etc.– o multiplicidad vocálica definida, en cada una de sus esferas específicas, por dos grandes fuerzas o principios lógicos:

Por un lado, una fuerza o un vector que tiende, según una estrategia centrípeta, a recluir y reducir el sentido (o los sentidos) de los discursos a un único sentido absoluto, a un centro último; por otro lado, otra fuerza o vector que tiende, según una estrategia centrífuga, a dispersar y diseminar el sentido (o los sentidos) de los discursos que circulan en cada momento histórico, haciéndolo estallar y horadando, en un movimiento que va del centro a la periferia, el supuesto hermetismo del núcleo “teológico” (onto-teo-lógico, tal vez) de todo fundamento metafisicodiscursivo. Al primer vector, centrípeto y centrado, lo hemos identificado con el λόγος; al segundo, centrífugo y descentrado o excéntrico, con el μῦθος (19).

¹⁰⁶ A propósito de esta clase de problemas en torno de las vanguardias y el público, ver Rancière 2011b.

La voz del “λόγος” podría identificarse con el diálogo del texto teatral y las didascalias-comentario, mientras que “μῦθος” se correspondería con la digresión de lo didascálico: dos fuerzas que coexisten en permanente tensión. Esta escritura “médium”, retomando la figura de la ventriloquia, tercera persona alienada que encomienda algo como en las alucinaciones, se libera de la presencia plena, de las intenciones de un autor o director, y encarna en cambio una multiplicidad de voces acaso periféricas.

Tales disquisiciones teóricas sobre el mito de la escritura y el acontecimiento teatral reactualizan la pregunta que se desprende del trayecto de este capítulo: ¿Por qué en el transcurso del siglo XVIII y XIX comienza a cobrar relevancia la escritura didascálica? El enfoque propuesto intenta elaborar una línea de análisis capaz de explicar la coincidencia de la ausencia o presencia de las didascalias en la dramaturgia, con la emergencia de un régimen *nominante* propio de la modernidad y el capitalismo. En otras palabras, las didascalias crecen o toman cuerpo al ritmo de la modernidad y las literaturas nacionales, una modalidad de vida social y cultural atravesada por un régimen de escritura que supone la fijación estatal y social de todo lo decible.

Nominaciones soberanas. Desde la tradición escrita que se consolida con la corona española y las crónicas de indias en adelante, resulta posible pensar la progresiva conformación de “comunidades imaginadas” que se fundan –según Benedict Anderson– sobre las culturas y literaturas nacionales. El principio de soberanía supone la necesidad de marcar los límites de tales comunidades. El censo, el mapa y el museo, fueron tres instituciones del poder que pusieron de relieve esta gramática; inventadas antes de mediar el siglo XIX, cambiaron de forma y de función cuando las zonas colonizadas entraron en la época de la reproducción mecánica (Anderson 1993: 228). Este autor define la nación como una comunidad política inherentemente limitada y soberana: “Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, (...) pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión” (23). Los Estados multiplicaban sus funciones con rapidez, tanto en las metrópolis como en las colonias. Como advierte en varias intervenciones críticas Edward Said, la idea de tener un imperio siempre tiene que estar escrita y escribir es una de las principales tareas de los funcionarios.

No es posible entender tales procesos fuera del auge de la filología que, por un lado, le rinde tributo a un impulso romántico y, por otro, al positivismo –el desarrollo de la gramática comparada, la clasificación de lenguas en familias, la reconstrucción de “protolenguas”, etc.–. Si todas las lenguas compartían una posición (intra)mundana común, concluye Anderson, todas ellas eran igualmente dignas de estudio y admiración por parte de los hablantes nativos y los lectores de cada lengua. La intervención de lexicógrafos, gramáticos, filólogos y literatos de las

lenguas vernáculas fue uno de los principales fundamentos para determinar los nacionalismos europeos del siglo XIX. Bajo el efecto del cambio económico, los “descubrimientos” (sociales y científicos) y el desarrollo de comunicaciones cada vez más rápidas, introdujeron una cuña dura entre esa cosmología de lealtades humanas jerárquicas y centrípetas –propias de la Edad Media–, y la historia (62). Lo que hizo imaginables a las comunidades nuevas fue la interacción entre un sistema de producción y de relaciones productivas, una tecnología de las comunicaciones (la imprenta)¹⁰⁷ y la diversidad lingüística humana.

Es sabido que sobre todo a partir del siglo XV, la escritura tuvo un rol fundamental en las evoluciones de las sociedades occidentales. La primera, según Roger Chartier en su conferencia inaugural “Escuchar a los muertos con los ojos” (2008), es la construcción del estado de justicia y de finanzas, que trae aparejada la creación de burocracias, la constitución de archivos, la comunicación administrativa y diplomática. El autor señala que si bien los poderes desconfiaron de lo escrito y se esforzaron por controlarlo, también éstos han asentado cada vez más el gobierno de los territorios y de los pueblos en la correspondencia pública, el registro escrito, la ostentación epigráfica y la propaganda impresa, con la posibilidad de ejercer la autoridad a distancia. Las nuevas exigencias de los procedimientos judiciales, la gestión de los cuerpos y de las comunidades, o la administración de la prueba multiplicaron así los usos y las obligaciones de la escritura. En segundo lugar, están los usos de lo escrito asociados a la experiencia religiosa –autobiografías espirituales y exámenes de conciencia, visiones y profecías, viajes místicos y relaciones de peregrinaciones, plegarias y conjuras–, testimonios de la fe frecuentemente censurados o destruidos por las autoridades eclesiásticas. Luego, las instrucciones nobiliarias o los tratados de urbanidad formulados por los pedagogos o los moralistas que, por medio de la escritura, registran y difunden la imposición de nuevas reglas de comportamiento exigidas por el ejercicio absolutista del poder. Esta tercera transformación que obliga al control de los afectos y al dominio de las pulsiones, al alejamiento de los cuerpos y la elevación del umbral del pudor, ha mudado los preceptos en conductas, las normas en habitus, los escritos en prácticas. Por último,

¹⁰⁷ La revolución de la imprenta no fue simplemente un salto cuantitativo en cuanto al ritmo de producción y la cantidad de copias de un texto en circulación, sino que también hizo que los textos fueran más permanentes, contribuyó a la normalización de la lengua y a la aparición de divisiones fijas, así como a la constitución de ediciones uniformes con ortografía estandarizada, superadoras respecto de la corrupción textual que había caracterizado a las copias a mano. Según Lyons, podría ponerse en duda la afirmación de que la imprenta dio impulso a las lenguas nacionales, y a una conciencia nacional, defendida por algunos analistas del nacionalismo moderno (Benedict Anderson, es el blanco central de esta crítica), puesto que “tal relación causal es imposible de sostener dada la diferencia de 400 años entre la invención de la imprenta y la aparición de los movimientos nacionalistas... ¡en el siglo XIX! Más aún, en la supuesta cadena entre la imprenta y el nacionalismo falta un eslabón, el lector” (Lyons 2012: 88). Agrega que cualquier especulación sobre el impacto que ha tenido la literatura impresa debe necesariamente incluir un estudio sobre la alfabetización, recepción, y respuesta de los lectores. El libro impreso llegaba a un público muy limitado; no fue hasta por lo menos cuatro siglos después de Gutenberg que surgió una cultura de masas europea occidental (89). Según esta perspectiva resulta más adecuado considerar el surgimiento de la imprenta como uno de los hitos en la historia de la lectura, junto con la invención del códice, el surgimiento de la lectura silenciosa, y la industrialización del libro en el siglo XIX (92).

concluye Chartier, en el transcurso del siglo XVIII las correspondencias,¹⁰⁸ las lecturas y las conversaciones letradas fundaron la emergencia de una esfera pública, primero estética, luego política, donde se discutieron y sometieron a examen todas las autoridades; la de los doctos, clérigos o príncipes (2008: 21-22). Ya para el siglo XIX los procesos de alfabetización y democratización de la lectura y la escritura alcanzaron a casi toda la población, no sin tensiones y períodos de retroceso: los países católicos de la contrarreforma promovieron la alfabetización durante los siglos XVI y XVII; más tarde se estancó; descendió con las crisis económicas desde el año 1690 hasta la década de 1730; en la segunda mitad del siglo XVIII la tasa de alfabetización mejoró, y esta tendencia se aceleró en el siglo XIX. La proliferación de mujeres lectoras y de lectores de clases subalternas fueron dos novedades de este período en el que la novela desempeñó un rol muy importante. La Revolución Francesa había abolido el aparato censor del Antiguo Régimen, que ya era disfuncional, y se deshizo del sistema corporativo que había regido el mercado del libro y la industria de la imprenta durante siglos. En consecuencia, se produjo una explosión extraordinaria de los textos impresos, con la creciente secularización del gusto literario (Lyons 2012: 237).

Khora: el proscenio del texto. Pese a que las didascalias intenten suprimir el azar, bajo este impulso decimonónico de querer anotar todo, lo provocan de manera incesante. Y la doble dimensión de la escritura como fijación y digresión, no puede sino diferir. Lo didascálico es siempre un proyecto en devenir, un desfasaje, un pasado hecho presente y un presente lanzado al futuro: ruina y germen. En el siguiente capítulo se lo analiza en tanto tropo que evidencia la diferencia del lenguaje consigo mismo, y responde a la lógica de la digresión diseminante y diseminada como la otra cara de las didascalias-comentario que vienen a querer controlar el azar del discurso y, a la vez, no hacen sino agregar efectos de sentido.

Entonces, más que escoger entre una y otra articulación (digresión/comentario) habría que pensar la diferencia de esta diferencia irreductible. Una salida posible a la dicotomía y a la pregunta por la presencia/ausencia de las didascalias en la dramaturgia occidental probablemente implique abordar un análisis diferencial de las modulaciones que archivan, develan y resignifican sus sentidos y funciones:

¹⁰⁸ La correspondencia crece en volumen y termina por conformarse en texto impreso, difundido y publicado, después de haber tenido el estatus intermedio de texto re-copiado, semipúblico, semiprivado, leído en voz alta delante de destinatarios previstos e imprevistos, comentadas en los salones como objeto de conversación y controversias. Esto señala que la lectura en el siglo XVII todavía no es un acto íntimo y silencioso sino uno convivial y social: la lectura en voz alta, en efecto, no desaparece frente a la explosión de la cultura de la imprenta. Las memorias siguen el mismo camino y se instituyen también en género literario. Lo que distingue –al menos en un primer momento– las cartas de otras obras, es que su publicación impresa frecuentemente no depende de la voluntad del autor (Darmon y Delon 2006).

Ahora bien, es posible advertir que del mismo modo que el texto teatral aparece como una huella de la escena, o de la multiplicidad de realizaciones escénicas posibles (anteriores y posteriores al texto escrito), la proliferación de la escritura no desplaza la oralidad, sino que saca del centro al texto impreso al dar lugar a la discusión, las interpretaciones, la lectura en voz alta, entre otras prácticas discursivas hermenéuticas y performáticas.

Cuando una palabra se inscribe como la cita de otro sentido de esa misma palabra, cuando el proscenio textual de la palabra *fármaco*, aun significando *remedio*, cita, recita y da a leer lo que *en la misma palabra* significa, en otro lugar y a otra altura de la escena, *veneno* (por ejemplo, pues *fármaco* quiere decir aún más cosas), la elección de una sola de esas palabras francesas por el traductor tiene como primer efecto neutralizar el juego citativo, el «anagrama», y en último término sencillamente la textualidad del texto traducido (Derrida 1975: 146).

Es posible superar la oposición didascalía “comentario”–“digresión”, por medio de una operación teórica derrideana como la que pone en funcionamiento en su ensayo *Khora*, lectura deconstructiva del *Timeo*. Allí Derrida retoma la noción platónica (*khora*) que designa un tercer género del ser, ni sensible ni inteligible, más allá de la dicotomía *Mythos-logos*, para postular que la misma no se reduce ni al discurso mítico ni al lógico, sino que abre el *tener lugar* tanto del *mythos* como del *logos*: “la oscilación o, quizás, el espacio oscilatorio en el que se engendran, sin remisión alguna a un origen puro, las dicotomías centrales de la metafísica occidental” (Prósperi 2015: 17). Con tales afirmaciones se intenta proponer que un pensamiento de este tenor es capaz de explicar el empleo, trayecto y/u omisión del término “didascalías” y de lo didascálico, a la vez que permite pensar lo que hace posible el lugar en el que se construyen las oposiciones tradicionales de la teoría teatral: una “doble señal” que conserva su antiguo nombre para destruir la oposición a la que ya no pertenece y a la que no habría cedido nunca (Derrida 1975: 8). Ese significado es el mismo que da lugar a las lecturas fenomenologicistas del problema en términos de “comentario” o “indicaciones”, y se remontan a la etimología del término en sus primeras emergencias (teatro griego), que están íntimamente ligadas a la idea de instrucción y anotaciones de datos contextuales. Si bien se sabe que la anotación contextual es uno de sus rasgos o modos de aparición en la historia del teatro también es posible advertir que no es la única manifestación de lo didascálico –pues “quiere decir aún más cosas”–, y lo que aquí proponemos estudiar es justamente lo que se resiste a las mencionadas lecturas estructuralistas y pragmaticistas que dan por hecho una teoría de la subjetividad plana, íntegra, o, peor, poco pensada.

Capítulo II

Escenas de la resistencia a la teoría en los estudios acerca de las didascalias

1. Líneas teóricas sobre el tema

“La hermenéutica es, por definición, un proceso dirigido hacia la determinación del significado; postula una función trascendental de la comprensión, (...) y tendrá que suscitar cuestiones (...) sobre el valor de verdad extralingüístico de los textos literarios. (...) pertenece tradicionalmente a la esfera de la teología y a su prolongación seglar en las diversas disciplinas históricas (...). La finalidad última de una lectura hermenéutica satisfactoria es abandonar la lectura por completo. No es fácil decir cómo se relaciona la lectura con la poética, caso de que lo haga”

“La lectura y la historia”, Paul de Man

En el capítulo anterior hemos planteado el estudio del tema a partir de una revisión de diferentes momentos y escenas del teatro occidental que nos permitió delinear un relato posible acerca de la presencia/ausencia de las didascalias y sus diferentes modalidades. Tal indagación también dio la posibilidad de explicar este trayecto a partir del análisis contrastado con algunos fenómenos culturales, antropológicos, y estrictamente teatrales, desde perspectivas teóricas que interrogan las condiciones de posibilidad de dichos procesos. Hemos puntualizado que en el término *Chorodidáscalos* (quien instruye un coro) y la práctica teatral con la que este se identifica, lo didascálico queda etimológicamente asociado tanto a la interpretación –esas indicaciones ordenadoras y explicativas que surgen del *entre* del texto y la escena, la ficción y la no-ficción– como al coro de la tragedia griega, cuya digresión poética efectúa una interrupción en el discurrir del diálogo. Entre los rasgos comunes al coro y las didascalias destacamos el tono narrativo, autorreflexivo y denegatorio (consciente del espectáculo); la impersonalidad de la voz que los articula; su carácter prescindible a nivel de la acción; y la modulación del comentario por excelencia. Especificamos en este punto el debilitamiento de los lazos del teatro griego con la dimensión mítica frente a la progresiva intelectualización y psicologización de la tragedia, al tiempo que el coro se reduce y pierde su vínculo orgánico con la obra hasta desaparecer de los textos y de la escena. Nos detuvimos luego en la ausencia o escasa presencia de didascalias y signos didascálicos en la concepción de la teatralidad medieval; asimismo observamos que el teatro español en transición hacia el Renacimiento ya registra marcas de entrada o salida de personajes, y otras más próximas a las *didascalias-comentario*. A propósito de este problema tanto en el teatro del Siglo de Oro como en el teatro isabelino, señalamos que persiste la

dificultad para dilucidar con certeza si las didascalias pertenecen a los textos originales, son intervenciones de copistas y editores posteriores, o si se trata de la práctica contemporánea de los autores de compañías que agregan anotaciones de puesta en escena. Esta clase de debate se registra además en el clasicismo francés, que agrega el problema de la divergencia entre las dramaturgias, las preceptivas del período, y los usos que cada autor hace de las didascalias. Reflexionamos posteriormente acerca de las didascalias en textos del teatro neoclásico español del siglo XVIII y del iluminismo francés, las cuales efectivamente fueron escritas por los dramaturgos, y están atravesadas por el impacto de las renovaciones en arquitectura y puesta en escena con el surgimiento del teatro a la italiana. Sin embargo, más allá de este principio de autoridad cada vez más pronunciado, demostramos que las didascalias siguen siendo pasibles de ser interpretadas, agregadas, modificadas, eliminadas por compañías, editores, traductores y, muchas veces, por los propios autores. Con el realismo del siglo XIX y las modificaciones en las tecnologías de la escena, el uso de la luz eléctrica y la maquinaria del teatro a la italiana, se destaca sobre todo el aspecto “visual” de las didascalias. En este mismo sentido, el surgimiento de la figura del director –que se separa del dramaturgo– tiene un fuerte impacto sobre la proliferación de estas notas. Las didascalias no sólo intentan contener casi todas las “indicaciones” que se suponen necesarias para la escenificación, sino que también exceden frecuentemente este carácter pragmático por medio de digresiones que interrumpen el diálogo con un registro próximo al discurso literario de la novela (descriptivo y narrativo). Señalamos entonces de qué modo el realismo y el naturalismo se distancian de la puesta en evidencia de los artificios teatrales practicada por el teatro previo, y le otorgan, en cambio, una especial relevancia a lo no dicho, es decir, a lo no expresado verbalmente por los personajes sino por medio de la descripción de acciones y otros elementos constitutivos de la situación dramática. En la búsqueda de la ilusión mimética, propiciada por la misma arquitectura del teatro a la italiana, estas poéticas inscriben todo elemento que no sea parte del diálogo en las didascalias. En el siglo XX, las vanguardias recuperan el gesto de ruptura con la ilusión de realidad a través de la acentuación de los aspectos de puesta en escena y las técnicas de distanciamiento, y dan un lugar cada vez más trascendente a las didascalias o a la “voz” que allí se configura. Es a partir de esta emergencia que se observa el retorno de muchos de los rasgos didascálicos que identificamos en el coro trágico. El teatro que se inaugura con la década de 1960, complejiza aún más ese *entre* significado por lo didascálico, puesto que lo que se diversifica es la propia relación de la escena con el espectador y del texto con la escena, en el marco de las nuevas tecnologías y espacios, la hibridación de los formatos e intermedialidades que experimentan las propuestas artísticas.

Luego de proponer un deslinde de las modulaciones analizadas previamente – sistematizadas en: *Didascalias narrativas, de puesta en escena, denegatorias y poéticas*–, avanzamos respecto del problema del impacto de la crítica textual sobre la fijación de textos teatrales, especialmente a partir del siglo XIX, en el contexto de la era filológica y el giro lingüístico. Hemos identificado la compulsión de anotar, contextualizar, comentar, perseguir el arquetipo textual, con fenómenos asociados a las transformaciones de la escritura y la lectura en la modernidad capitalista. Esta tradición filológica no se ocupó de estudiar las didascalias como lo hará de manera progresiva la teoría teatral de las últimas dos décadas del siglo XX. No obstante, la lectura que efectuamos en este segundo capítulo respecto de las diferentes intervenciones teóricas dedicadas al tema, pone de manifiesto la inadecuación de los modelos lingüísticos como única vía posible para abordar el estudio del texto teatral. En el segundo apartado de este capítulo revisamos tales enfoques a partir de la formulación de Paul de Man acerca del fenomenologismo en los estudios literarios, que revela tanto una “resistencia a la teoría” como la resistencia del propio teatro a ser leído desde estas perspectivas.

La tradición semiótica que sostiene la mayoría de las teorías canónicas acerca del texto teatral entiende la didascalia como la escritura secundaria, marginal e incidental que guarda, no obstante, las claves de lectura de la obra, las instrucciones para su puesta en escena y, a menudo, la intención o la subjetividad del dramaturgo. Sería pues un ámbito bien definido donde se aclara y formula toda la información contextual y actancial que no se incorpora en los diálogos. En primer lugar, no se registra un antecedente consolidado de trabajos dedicados al estudio del tema de manera exclusiva y diacrónica entre la bibliografía disponible para el caso; menos aún investigaciones que se preocupen por pensar la presencia/ausencia de las didascalias en el teatro occidental y los fenómenos de orden antropológico, sociológico, estético, técnico, ontológico, implicados en las emergencias y modulaciones de esta escritura. Luego, las menciones sobre el tema son dispersas, asistemáticas e imprecisas, o tangenciales dentro de estudios dedicados a un autor, una obra en particular, una tradición teatral.¹⁰⁹ Por último, los estudios que abordan el tema de manera más específica y rigurosa lo hacen desde un enfoque semiótico, lingüístico-discursivo, filológico-documental, o semántico-pragmático-argumentativo de la enunciación.¹¹⁰ Sin duda la etimología del término y sus primeras emergencias están íntimamente ligadas a la idea de instrucción, enseñanza, indicación, anotaciones de datos contextuales, como quedó expuesto en el capítulo I. Sin embargo, de las diversas modulaciones analizadas se desprende que esos son sólo algunos de sus rasgos o manifestaciones en la historia del teatro, no los únicos,

¹⁰⁹ Por ejemplo, los numerosos estudios relativos a las didascalias en la obra dramática de Valle-Inclán (Fernández Roca 1995; Míguez Vilas 2002; Cattaneo 1996; Segura Covarsí 1988; Fernández 1981).

¹¹⁰ Como comentamos más adelante, este último enfoque revisa críticamente las perspectivas anteriores a la luz de la teoría bajtiniana de la polifonía y el carácter dialógico del lenguaje.

y lo que aquí se propone estudiar es justamente lo que se resiste a las mencionadas teorías: el carácter digresivo, poético y retórico, de lo didascálico.

Los nombres de las didascalias. El antecedente más completo y específico que encontramos sobre el caso corresponde a las investigaciones llevadas a cabo por Michelle Debáx, Sanda Golopentia y Monique Martínez. Su aporte fundamental consiste en señalar la ancilaridad del tema en los estudios del texto teatral:

Las didascalias que se han considerado durante mucho tiempo como carentes de significación en la plasmación del texto teatral van interesando cada vez más, desde hace algunos años, a los estudiosos del teatro. La reflexión acerca de las didascalias que empezó y se desarrolló en Estados Unidos y Canadá –partiendo de los trabajos teóricos de Ubersfeld y Pavis– empieza a difundirse en Europa. En el campo del teatro español, señalaremos a los profesores canadienses Alfredo Hermenegildo de la Universidad de Ottawa, que han empezado a desbrozar el campo dedicándose al teatro de los siglos XVI y XVII. También John Varey, en Gran Bretaña, se interesa por las didascalias del teatro áureo. En España, excepción hecha de algunos artículos de César Oliva o de los capítulos insertos en un trabajo más amplio sobre el Códice de autos viejos por Mercedes de los Reyes, no parecen existir que sepamos, estudios más sistemáticos (Debáx y Martínez 1996: 17).

Por su parte, José Luis García Barrientos publica “Acotación y didascalia: un deslinde para la dramaturgia actual en español” (2009). Esta intervención, menos exhaustiva, revisa la perspectiva de Hermenegildo –también retomado por Golopentia y Martínez (2010)–, cuyo estudio se inscribe en la línea semiótica y lingüística de De Marinis, De Toro y Ubersfeld. El trabajo de García Barrientos interesa especialmente porque piensa el problema desde un enfoque más integral, por fuera de las teorías de la comunicación, aunque se mantiene en los límites del estudio filológico del texto teatral. El autor llama la atención sobre un uso reciente y cada vez más extendido en español, específicamente en el coto cerrado de los “teatristas” y “teatros”, del término “didascalia” como sinónimo de “acotación” con el que entra en “competencia desleal” y al que seguramente termine desplazando debido a la fuerza del “falso prestigio de lo raro”. Añade que este uso “superfluo” y confuso de “didascalia” probablemente provenga del francés y que la vía de penetración pudo haber tenido lugar por medio del hispanismo canadiense como fenómeno más o menos reciente. Lo que critica de los trabajos de Hermenegildo y de Ubersfeld es que ni siquiera discutan la adopción del “término eufemístico” y definan “didascalias” simplemente como marcas de representación; concepto que según Hermenegildo no coincide con el de acotación, sino que forma parte de una noción más amplia:

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 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 (Hermenegildo citado por García Barrientos 2009: 1126).

Hermenegildo retoma a Ubersfeld cuando llama “didascalia explícita” a la primera variante y “didascalia implícita” a la segunda. García Barrientos, por el contrario, arguye que la “explícita” coincide del todo con la acotación –que acoge todas las manifestaciones señaladas– mientras que la “implícita” es inadmisibles puesto que crea más problemas de los que resuelve. Tampoco acuerda con la distinción de Bobes Naves (1998: 813) entre didascalia (refiriéndose a la llamada “implícita”) y acotación (“explícita”) puesto que, señala con acierto, estas categorías están fundadas a partir de una concepción al menos cuestionable de la “función representativa” o referencial en el diálogo teatral como señal de elementos didascálicos en el interior del mismo: “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’”. En casos como estos, aclara García Barrientos, se podría sostener cierto carácter subsidiario de la acotación respecto del diálogo. A pesar del aporte que representa el hecho de señalar el carácter literario de estas notas, su afirmación requiere de un cuestionamiento que se centre en la relevancia de la voz didascálica más allá de lo meramente referencial e informativo.

El sujeto de la enunciación. Luego de las discusiones en torno del problema referencial y de la definición del objeto y sus nombres, García Barrientos desnaturaliza la idea hegemónica, presente en las formulaciones de Hermenegildo, de que el sujeto de enunciación de las “acotaciones” es el dramaturgo:

Son las marcas con que el escritor de teatro asegura su presencia. El dramaturgo, desde el discurso que le es propio, el de las didascalias, trata de mediatizar con su subjetividad el momento de la enunciación del diálogo, el instante de la ceremonia dramática. La mediatización del escritor intenta controlar la que ejercen los mediadores cuando se pasa a la etapa de enunciación. Una presencia masiva de didascalias inscritas en el texto va a afirmar de forma evidente el contexto del diálogo, la circunstancia (el quién, el dónde, el cómo, el cuándo, etc.) en que dicho diálogo, cuyo sujeto ya no es el autor, debe hacerse realidad escénica. La hipotética inexistencia (nunca posible) de didascalias supone el abandono, por parte del escritor, de todo control del momento en que deja que otros, u otros, hablen en su lugar, usurpen su palabra. El autor es sujeto exclusivo de las didascalias. No ocurre lo mismo con el diálogo (Hermenegildo 2001: 710).

La doble función de las didascalias, esto es, modificar el sentido del diálogo y constituir mensajes autónomos, tal como ha sido identificada por Ubersfeld, obligaría a hacer una evaluación de este estrato textual como elemento conformador del acto escénico y como complemento de un acercamiento a la “sociología del teatro” (Hermenegildo 2001: 710). García Barrientos coincide con Ubersfeld en que el “primer rasgo de la escritura teatral es el no ser nunca subjetiva” (Ubersfeld en García Barrientos 2009: 1127), sin embargo –señala– Ubersfeld se contradice al afirmar que el autor es el sujeto de enunciación de las acotaciones. La crítica de García Barrientos conduce a una posible respuesta a la pregunta por quién habla en esa zona del texto teatral: “nadie (sí, nadie) [habla] en las acotaciones” (1127), pues si se tratara de la voz del dramaturgo no habría razones para negarse a sí mismo la primera persona. En el siguiente capítulo retomamos este interrogante que formula García Barrientos: “¿Por qué *no puede nunca* decir ‘yo’?” (1127). Anticipamos que aun cuando las didascalias estén escritas en primera persona, lo que se lee allí nunca será la expresión directa del dramaturgo o del director, del mismo modo que en una novela no hay identidad entre el autor textual y la figura del narrador sino puro desfase. Este problema es el que aparece con insistencia en el estudio de Golopentia y Martínez: si bien advierten la estructura irónica de las didascalias (especificamos este aspecto en 2.1) y el mismo objeto las convoca a trazar líneas que desestabilizan cualquier lectura pragmática, sus intervenciones despuntan una resistencia al análisis retórico. Lo mismo se podría decir de la labor crítica de Hermenegildo, quien afirma que las didascalias en general y las implícitas en particular, rompen la ambigüedad o neutralizan la polisemia inherente al texto dramático (117). Afirmación difícil de sostener frente al análisis o la experiencia de lectura de obras como las de Samuel Beckett, o incluso del realismo y el naturalismo, cuyas didascalias muy frecuentemente trabajan con la ambigüedad y la “diseminación” de los signos –y no la “polisemia”, que es un atributo de los textos, no una práctica de lectura en continuo despliegue. Este término acuñado por Derrida en su ensayo *La diseminación*, funciona como un suplemento del fenómeno de la polisemia al declarar la “imposibilidad de reducir un texto como tal a sus efectos de sentido, de contenido, de tesis o de tema” o, mejor, la “resistencia”, la “restandia”, de una escritura que no se reduce a la lectura (1975: 13).

Especificidad teatral/ especificidad literaria. Al problema del alcance de los términos “acotación” / “didascalia”, el carácter deíctico/ ficcional y la representación de la subjetividad/ la configuración de una voz desubjetivada, le sigue un cuarto aspecto que consiste en la potencia de las didascalias para definir la especificidad de lo teatral en relación con diferentes géneros. *Lenguajes escénicos* de Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, publicación que se ocupa de “los modos de producción de sentido de los diferentes sistemas expresivos que intervienen en las

nuevas tendencias dramáticas y escénicas del teatro argentino”, le dedica un brevísimo apartado a las didascalias –“una palabra recuperada”, según las autoras– que logra capturar la complejidad del tema al proponer que se trata precisamente del aspecto discursivo más complejo y ambiguo del texto dramático, al tiempo que el más específico y determinante de su teatralidad:

Las distintas corrientes de la teoría literaria consideran la narración y el teatro como géneros diferentes, con su propia legalidad y su propia especificidad. Aunque los esfuerzos por delimitar uno y otro continúan verificándose aún en recientes trabajos críticos, la revalorización de la palabra teatral verificada en las últimas décadas generó nuevas miradas sobre el texto dramático. En este sentido, el discurso didascálico mereció especial atención como *escritura límite*, no ya de la tradicional oposición entre texto y representación, sino en tanto punto de encuentro (y desencuentro) entre teatro y literatura (Trastoy y Zayas 2006: 21).¹¹¹

Las didascalias condensan la duplicidad (presencia-ausencia, realidad-ficción) que funda lo teatral, insisten las autoras. Son a la vez “actos ilocutorios representativos”, que apuntan tanto a la creencia, a hacer coincidir la palabra con el mundo, como a comprometer al locutor con la verdad de lo expresado. También son “actos ilocutorios directivos” que “sugieren los modos de materializar la propuesta dramática y/o suplican –indirectamente– una cooperación interpretativa por parte del receptor” (22). Si bien aclaran que, para elaborar su marco teórico-metodológico toman los aportes de la semiótica y del análisis del discurso en tanto enfoques que se distancian a la vez de los riesgos del logocentrismo y los de la “escenocracia”, sin “caer en la aplicación mecánica e indiscriminada de los modelos lingüísticos”, en este apartado predomina una mirada pragmática sobre el objeto, que simplifica a la noción de “acto ilocutorio” esa ambigüedad y complejidad que sagazmente detectan. No obstante, reintroducen el problema de la subjetividad desde un punto de vista que ha sido pasado por alto en la mayoría de los estudios sobre el tema. Así, frente a la perspectiva de Pía Teodorescu-Brânzeu (1981) respecto de este “texto secundario”, tan autorreferencial como el propio discurso dramático, donde el autor “expresa su interioridad”, Trastoy y Zayas se preguntan si es éste el rasgo distintivo o propio de las didascalias, puesto que la “interioridad” del autor se manifiesta también, en todo caso, en el diálogo de los personajes y, por otra parte, no se trata de un discurso diferente del dramático sino que forma parte de él. Tampoco dejan de señalar la discusión acerca del carácter “épico” o “narrativo” (Teodorescu- Brânzeu), el “dramático”, y “descriptivo” (Michael Issacharoff 1993) de las didascalias, cuyas variaciones de “calidad”, “extensión” y “eventual literaturización” dependen del género y estéticas, de la época y del autor que se trate.

¹¹¹ El subrayado es nuestro.

Más allá de acordar con la revisión que hacen las autoras respecto de la intervención de Teodorescu-Brînzeu (1981), conviene retomar lo que señala esta última acerca de la compleja funcionalidad de las “direcciones de escena” –nombre que le da a las didascalias– en la recepción e interpretación del texto dramático. De sus reflexiones se puede delimitar un quinto aspecto, también relativo al carácter referencial/ficcional: el “aspecto literario” o “estético” de las didascalias, “frecuentemente desconsideradas por la crítica literaria y teatral”, “reducidas a un elemento auxiliar de la obra que solo funciona como un cuerpo de preceptos dados por el autor al director para la puesta en escena de su trabajo”. Destaca, por el contrario, una importancia literaria así como estética de las “direcciones”, que ha sido “ignorada e incluso negada” (1981: 1). Sin embargo, no profundiza el análisis acerca del “aspecto literario” o “estético” que advierte, y reitera ciertos lugares comunes de la teoría y la crítica teatral: el dramaturgo como la fuente de las “direcciones de escena”, el hecho teatral como situación de enunciación o comunicación con su dimensión pragmática (ilocucionaria) y semiótica, en términos de codificación/decodificación de los niveles verbales y no verbales que entran en juego en el texto teatral y la puesta en escena. Otra línea que menciona, y retomamos en tanto uno de los ejes centrales del enfoque propuesto, es la que entiende lo didascálico como modelo de pérdida (“resto”, en nuestro estudio): “Las direcciones de escena *se pierden* como texto verbal y *se transforman* en elementos pertenecientes al nivel escénico de la obra” (2). Lo mismo que advierte Ubersfeld cuando afirma que las “didascalias textuales pueden preparar la práctica de la representación (en la que *no figuran como palabras*)” (Ubersfeld 1989: 17).¹¹²

Texto/paratexto. Pavis y García Barrientos difieren en cuanto a la atribución de un estatuto textual o paratextual respecto de estas notas. En la entrada “Paratexto”, Pavis retoma una propuesta de J-M. Thomasseau (1997) para evitar el binomio texto principal/texto secundario, considerado demasiado normativo. El paratexto es “este texto impreso (en cursiva o en cualquier otro tipo de carácter para diferenciarlo visualmente del resto de la obra) que envuelve el texto dialogado de una obra teatral”. Comprende título, lista de personajes, acotaciones espaciales y temporales, descripciones del decorado, didascalias (kinésica, proxémica), pero también todo “discurso de escolta” como, por ejemplo, la dedicatoria, el prefacio o la introducción (Pavis 2011: 327). Esta definición es refutada por la intervención de García Barrientos:

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? (2009: 1128).

¹¹² El subrayado de ambas citas es nuestro.

Si “para-” es un prefijo que señala “junto a” o “al margen de”, el para-texto sería lo que se encuentra fuera de los límites del texto, que es un compuesto de diálogos y acotaciones, reflexiona García Barrientos. El para-texto autorial debe diferenciarse del crítico, elaborado por estudiosos y editores. En ambos casos habría para-textos preliminares (prólogos, dedicatorias), pos-liminares (epílogos), inter-liminares (notas a pie de página, por ejemplo).

Acotación/Didascalia. Siguiendo esta fundamentación, García Barrientos revisa las nociones de “acotación” y “didascalia” a partir de las definiciones de la DRAE (segunda vigésima edición). Las acepciones de la primera se restringen a: 1- acotamiento; 2- señal o apuntamiento que se pone en el margen de algún escrito o impreso; 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. Esta última sería la que García Barrientos concibe como la “notación de los componentes extra-verbales y para-verbales de la representación, virtual o actualizada, de un drama” (1128-1129). Mientras que la segunda se asocia a: 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 las piezas teatrales representadas, con indicaciones de fecha, premio, etc.; 4- en la literatura latina, conjunto de notas que a veces, al comienzo de una comedia, daban noticias sobre su representación.

Este concepto se diferencia de la noción de acotación como para-texto del texto, presente en Thomasseau (1997) y se restringe a esa escritura “impersonal” –no se trata de la voz del autor– que aparece visualmente diferenciada del diálogo. A la vez, enumera ciertas condiciones restrictivas de las didascalias: que el sujeto de la enunciación sea el autor; que se encuentre dentro de los límites del texto; y que disimule su carácter para-textual, en vez de declararlo con marcas específicas y tienda a confundirse con la acotación, situándose en la frontera entre texto y para-texto. Redefine “didascalia” como “disimulado para-texto autorial e inter-liminar referido a la puesta en escena” (1129). Esto último coincide, en varios aspectos, no solo con las acepciones de los primeros usos registrados en el teatro griego sino también con lo que observamos respecto de los argumentos medievales al inicio de los textos de carácter dramático.

Si bien la distinción de lo textual y lo paratextual es de suma importancia para el estudio del tema, cabe señalar que “didascalia” tiene un alcance más significativo en el campo, pues disemina sus significados, es decir, amplía los horizontes semánticos, desde sus primeros usos: por una parte, se identificaba con las indicaciones, instrucciones que da “alguien” (el dramaturgo, el autor de compañía) a los actores, es decir, por fuera de la obra; y, por otra, con el registro de la representación, el “dramatis personae”, catálogos de intérpretes, etc. De algún

modo, el término mismo da cuenta de su trayecto, emergencia, y diferentes modulaciones tanto en la historia del teatro como en la teoría teatral. Borrarlo o reducirlo de manera excluyente a uno de sus usos puede conducir a una mirada parcial sobre un problema complejo. Además, la ambigüedad del término habilita un pensamiento sobre lo didascálico en tanto *digresión*, mientras que “acotación” se limita a la modulación del *comentario* (en el capítulo I se especificaron estos conceptos, derrideano y foucaultiano respectivamente). En la idea de “acotar” sobrevuela, por un lado, un sentido ligado a aquello que se agrega, un elemento marginal respecto de un todo, y por otro, el sentido de “recortar”, “circunscribir”, “limitar”. Es sabido que una de las modulaciones de estas notas opera justamente en esta dirección –describen un espacio y tiempo de ficción determinado, por ejemplo–, pero también es cierto que el teatro da muchos ejemplos donde estas notas funcionan como digresiones que abren líneas de lectura –más que acotarlas o limitarlas– cuyo valor poético, dramático y técnico, no es menor que el del diálogo.

Otro argumento decisivo a la hora de adoptar “didascalias” como noción preferible para dar cuenta del objeto, es que la palabra “acotación” está muy asociada en la teoría teatral y el sentido común a la fórmula “Acotación del autor”. Se ha insistido aquí sobre la índole del problema que implica el hecho de concebir al autor como sujeto de enunciación de esa escritura. La pregunta que surge, entonces, es si resulta posible sustraerse a dicha fórmula y la concepción que arrastra, para tomar la propuesta de García Barrientos y distinguir de ese modo “didascalia” de “acotación”. La otra fórmula que figura entre las más frecuentes es “Indicaciones escénicas”, donde resuena sobre todo el antiguo significado de “didascalias” como instrucciones y parece recuperar un carácter más impersonal que “acotación”. No obstante, aquí se pone en evidencia, a partir del análisis de varios casos didascálicos en textos dramáticos, que estos no siempre se caracterizan por describir lo escénico o técnico propiamente dicho. Por estas razones –sin dejar de tener en cuenta las distinciones pertinentes que García Barrientos y otros autores aquí citados ponen en consideración–, prevalece la noción de “didascalias” que permite desactivar la polaridad y abrir la lectura a una “doble señal”, cuya marca etimológica conserva tanto su antiguo nombre, con el significado de “enseñanza”, “exposición clara”, como la digresión poética y el vínculo con la puesta en escena; en términos derrideanos significaría “destruir la oposición a la que ya no pertenece y a la que no habría cedido nunca”. Cada concepto recibe dos señales semejantes –repetición sin identidad–, una en el interior, la otra en el exterior del sistema deconstruido, y da lugar por lo menos a una doble lectura y una doble escritura (Derrida 1975): las *didascalias-comentario* y lo *didascálico-digresión*. Como quedó expuesto en el primer capítulo, la historia de esa oposición no es sino una lucha incesante y jerarquizante. El intento de fijarlo en un término es, en definitiva, la pulsión desesperada por restituirle al lenguaje, a la

tradición teatral, aquello que lo didascálico disloca desde el interior del propio lenguaje y de la propia tradición teatral: negar el resto o el vacío que suponen.

Revisiones. En *Didascalias. Hacia una nueva interpretación de la didascalia* (2010), Sanda Golopentia y Monique Martinez¹¹³ hacen una revisión de las intervenciones que Ubersfeld y Pavis aportan al tema:

En el marco de las investigaciones actuales sobre teatro, hemos considerado imprescindible llevar a cabo una reflexión centrada en las didascalias. Aunque Anne Ubersfeld y Patrice Pavis se hayan referido a ellas varias veces en libros ya valorados como clásicos, sus consideraciones son de carácter general, pues no llegan a abordar pormenorizadamente la textualidad didascálica que desarrollaremos en el presente estudio (Golopentia y Martinez 2010: 9).

Según las autoras, Ubersfeld se contradice al considerar las didascalias como reveladoras desde el punto de vista teórico y a la vez insignificantes en la economía del texto dramático. Esto, desde la lógica semiótica que desarrolla Ubersfeld en *Leer el teatro*, sería entenderlas en tanto manifestación de la doble enunciación y denegación que “fundan toda teatralidad”, así como de la subjetividad del dramaturgo que asume su escritura. Conformarían una de las dos capas textuales cuyo enunciador inmediato sería el autor, mientras que los diálogos representan la otra capa en la que se constituiría un sujeto de la enunciación indirecto, el personaje, que se interpone entre el autor y el espectador. Su especificidad o función central –según Ubersfeld– radica en definir tanto el contexto de enunciación escénica como el contexto imaginario de enunciación ficcional. Luego, Golopentia y Martinez destacan que para Ubersfeld la enunciación teatral –tanto didascálica como dialógica– es exhortativa: “un imperativo al servicio de los profesionales de la escena” (ponga una silla, diga tal frase), “un imperativo al servicio del público” (vean, oigan y/o imaginen). El estatuto del texto teatral sería equivalente a una partitura o una coreografía que conduce a la “construcción de un sistema de signos por parte de unos mediadores” (Ubersfeld citado por Golopentia y Martinez 2010: 10). Las didascalias se insertarían en un “esquema ilocucionario” y, al mismo tiempo, en una inscripción dramática positiva y directa de la “denegación teatral”, esto es, donde el teatro se dice teatro (concepto que desarrollamos en el capítulo I). En palabras de Ubersfeld: en las didascalias, “que son como las figuras *textuales* de la denegación-teatralización”, “el lugar está indicado como lugar-teatro, no como lugar real” (1989: 39).

Las autoras señalan, en última instancia, que para Ubersfeld las didascalias son el único espacio donde se oye la voz del autor, puesto que el teatro se caracteriza como el discurso sin

¹¹³ Ya en 1994 las autoras habían publicado *Voir les didascalies*, Ophrys.

sujeto. Critican sobre todo que en esta afirmación las didascalias quedan reducidas a un texto secundario del diálogo dramático. Si bien este señalamiento es significativo, porque cuestiona algunos supuestos de la teoría canónica del texto teatral profundamente arraigados tanto en la enseñanza del género (en la escuela) como en la investigación, no contempla que allí existe otro problema de orden más cualitativo que jerárquico, expresado en la siguiente afirmación: las didascalias “son justamente la parte contextual del texto”. Para Ubersfeld se trata de datos presentes no solo en las acotaciones escénicas que figuran entre paréntesis o separadas del diálogo por la tipografía, las “didascalias explícitas”, sino que también dentro del diálogo encontraríamos elementos didascálicos (datos de lugar, tiempo, acción), las “didascalias implícitas”. Entonces, ¿es únicamente esa información contextual la que se lee como lo didascálico? ¿Resulta ocioso reflexionar sobre la voz impersonal que *aparece* separada, diferenciada tipográficamente y/o entre paréntesis, con un tono propio? Estos interrogantes se disipan frente a las distintas modulaciones de lo didascálico –descritas en el primer capítulo de esta tesis– que no remiten de manera exclusiva a datos contextuales sino que se integran al orden de lo poético y escénico.

Según Ubersfeld (2004), cuya concepción se basa principalmente en las teorías de la enunciación, la comunicación en el teatro es un fenómeno complejo infinitamente mayor que en todas las otras artes: se trata de la comunicación entre un emisor A, el escritor del texto, y un receptor A', los espectadores, el público. Una serie de mensajes mediatizados que provienen de una serie de emisores B1, B2, B3... –el director escénico, el escenógrafo, el iluminador, los actores– dan lugar a la comunicación entre A y A'. En esta cadena, explica, ya no se sabe quién es el emisor principal, y tal indecisión es la base misma de la comunicación teatral, pues es la que hace del teatro no un *médium* por el cual un individuo habla a otro individuo, sino una actividad por la cual un grupo de artistas unidos en el mismo proyecto habla a un grupo de individuos unidos en la misma actividad, la recepción del teatro. La comunicación se realiza también entre los actores por medio de la palabra y el gesto. Los espectadores son, entonces, receptores indirectos de una comunicación interna en la cual no están implicados (27-28).

El conjunto de condiciones de enunciación se relaciona, según la autora, específicamente con la situación dramática (44-45). Ningún enunciado que pertenezca al diálogo teatral tiene un sentido dado fuera de sus condiciones de enunciación, que son ficcionales. Pero lo interesante –insiste Ubersfeld– es que la puesta en escena puede actuar sobre ellas a través de las condiciones de enunciación escénica; por ejemplo: exhibir las condiciones de enunciación de la ficción “previstas por las didascalias”, modificarlas, sustituirlas por otras, cambiar el sentido, o a la inversa, acrecentar la “legibilidad” para un espectador actual que no comprendería ciertas

condiciones de enunciación “históricamente no claras”, vinculadas con un código teatral y el universo enciclopédico de un dramaturgo, o con el fin de que se ajusten más al conjunto del proyecto del director escénico. Como señalaba García Barrientos, la misma autora que afirma que el autor dramático no escribe para hablar de sí sino para proclamar que no es él quién habla – “su voz está confiada a otras bocas”–, sostiene que la voz de éste se hace oír por medio de las didascalias. Así, el proyecto o el pensamiento del dramaturgo aparecerían solo por medio de la combinación de los signos didascálicos y de las voces de los personajes. Sin embargo, esta resultante “compleja” e “incompleta” que describe Ubersfeld no es diferente de lo que ocurre con la voz del autor en la literatura en general, como analizamos en el capítulo III.

Es interesante recuperar otro énfasis que hace la autora respecto de la relación texto-escena. La misma afirma que aun si las didascalias ofrecen todos los detalles de la puesta en escena eventual, están lejos de poder indicar el aspecto concreto de lugar, los gestos producidos por el actor, ni nada de lo que es parte propiamente artística del espectáculo: ritmos, colores, movimientos, luces. De este modo, el texto de teatro necesariamente se consuma gracias al “texto de la puesta en escena” y a los “signos producidos por el espectáculo”. Con estas expresiones se refiere a una especie de “cuaderno” o de “notas de puesta en escena”, ya sea un verdadero texto, redactado, o simplemente palabras y conversaciones consignadas, o no, por el registro grabado o la estenografía. En un sentido metafórico, explica, la escritura escénica, este “para-texto” o “comentario”, pero sobre todo “texto didascálico, que prolonga, precisa, modifica, las didascalias del texto primero”, se identifica con la puesta en escena, al producirse eso que De Marinis define como “Texto espectacular” (1982). Se trata de un texto semiótico compuesto por los diversos “conjuntos textuales” que se pueden construir alrededor de un actor o de un objeto de escénico. Esta perspectiva retoma, por un lado, las funciones enunciativas matizadas por Roman Jakobson en *Ensayos de lingüística general* (1975): fática, referencial o informativa, expresiva, conativa, poética, y metalingüística; y, por otro, el análisis pragmático de los estudios de la llamada escuela de Oxford (Austin y Searle, fundamentalmente, pero también Ducrot). Según este enfoque, en el acto de habla es posible distinguir lo locutorio, que corresponde al contenido explícito de los enunciados; lo perlocutorio, efecto producido por el enunciado sobre los otros personajes y sobre el espectador; y lo ilocutorio, que tiene realmente la fuerza de un acto de habla. El diálogo teatral sería entonces un intercambio de palabras que descansan sobre las mismas leyes que todo intercambio de palabras en la vida; el dominio en el cual la mimesis es irrecusable. Ante tales afirmaciones es posible apuntar que no pocos lingüistas y teóricos de la literatura distinguen las leyes de la comunicación cotidiana del discurso de la ficción. Si bien el texto teatral tiene efectivamente la singularidad del carácter presencial en la situación de

enunciación, esto es, cuerpos coexistentes que se relacionan a través de la palabra y de sistemas expresivos y materialidades no verbales, la mayoría de los principios que rigen el intercambio ordinario no valen para el diálogo teatral. Basta tomar algunas de las máximas de la conversación formuladas por Grice, que responden al acuerdo de cooperación comunicativa entre los interlocutores, quienes intentan disipar toda posible ambigüedad,¹¹⁴ para demostrar que no tienen alcance sobre la escena. Muchos textos teatrales se conciben, de hecho, como una herida mortal a la supuesta cooperación de los hablantes, pues violan constantemente las máximas de la relevancia, veracidad referencial, ambigüedad, extensión, y la lista es larga. Incluso aquellas estéticas que intentan aproximarse al intercambio tal como funciona en la vida, operan bajo lo que Jonathan Culler denomina “principio de la comunicación hiperprotegido”,¹¹⁵ a propósito de “Las convenciones de la literatura” (incluido el teatro): “Nos haremos cargo de las oscuridades o irrelevancias manifiestas que encontremos, sin suponer que carecen de sentido” (2004: 38-39).

Ubersfeld parece ajustarse más a esta distinción cuando afirma que las didascalias serían las encargadas de fijar condiciones de “enunciación imaginarias”. Aquellas son necesariamente ambiguas, pues expresan las condiciones de enunciación –sobre todo las coordinadas espacio-temporales– del hecho ficcional –un sostén que le permite al lector construir imaginariamente ya un lugar en el mundo, ya una escena teatral, o los dos a la vez–, pero al mismo tiempo las condiciones escénicas. Es preciso recordar, además, que el estudio de Ubersfeld descansa en una fórmula de la puesta en escena comprendida en tanto “puesta en marcha fónica” de un conjunto lingüístico (el diálogo), y la transformación de un texto cuya sustancia expresiva es lingüístico-escritural (las didascalias), en un sistema complejo de signos (de sustancias expresivas diversas: visual, auditiva...) (92). Su función pragmática se evidencia para la autora en su estatus análogo al de un acto de habla directivo, es decir, que “son una orden dada al teatrista” y pueden ser glosadas por un verbo en modo imperativo. Por ejemplo: “Una mesa y dos sillas” no significan “Hay una mesa y dos sillas”, sino “Ponga (o imagine) una mesa y dos sillas”; “X furioso” es la orden dada al actor de representar la cólera. El caso, señala la autora, es idéntico al de las

¹¹⁴ Se trata de la “Máxima de cantidad”: 1) Que su contribución contenga tanta información como se requiere, 2) Que su contribución no contenga más información de la que se requiere; “Máxima de calidad (de veracidad)”: 1) No afirme lo que crea falso, 2) No afirme nada de lo que no tenga pruebas suficientes; “Máxima de relación (de relevancia)”: Que lo que hable oportunamente sea relevante; “Máximas de modo (modalidad, fundamentalmente intenta ser claro)”: 1) Evite expresarse oscuramente, 2) Evite ser ambiguo, 3) Sea breve; 4) Sea ordenado (Grice 1975).

¹¹⁵ Nuestra comunicación diaria, explica Culler, depende de una convención fundamental: los participantes cooperan unos con otros y, por tanto, se comprometen a intercambiarse información relevante para la conversación. En cuanto a la narración literaria, “la relevancia de estos enunciados no depende de la información que aportan a su oyente o lector, sino de su ‘explicabilidad’”. Para dar cuenta de esta distinción, agrega que a diferencia de la comunicación diaria, la literatura pasa por un proceso de selección (los textos son publicados, reseñados e impresos repetidamente) que garantiza que su lectura “vale la pena”, que tenga algún tipo de finalidad o de sentido, que divierta o entretenga. Por tanto, el principio de cooperación está “hiperprotegido” (2004: 38).

indicaciones de clave, de tiempo o de ritmo en una partitura musical (2004: 38-39). La analogía no es del todo pertinente si se atienden algunas cuestiones respecto de las diferencias entre figuras musicales y notas de carácter (especificadas en el capítulo I de esta tesis). Los ejemplos que propone Ubersfeld se relacionan sobre todo con la parte lingüística de las anotaciones en partituras, pero no con la armadura de clave, el metro ni las figuras rítmicas. Mientras que las notas de carácter están siempre sujetas a la interpretación y a la tradición musical y sus convenciones, y resultan muy singulares en cuanto a la literariedad y el nivel de detalle de las indicaciones de ejecución en algunos compositores a partir del siglo XIX; la indicación de clave –cuyo sistema alcanzó su estabilidad en un momento de la historia de la música– no presenta demasiado margen de interpretación, subjetividad, ni ambigüedad. Por otro lado, en el segundo apartado de este capítulo se revisan estos problemas relativos al modo y el tiempo verbal de las didascalías a propósito de una anécdota de Beckett que contradice la idea del carácter imperativo de lo didascálico.

El otro autor que retoman Golopentia y Martínez, Patrice Pavis, es uno de los pocos investigadores del teatro que da cuenta de la complejidad que supone un estudio de las didascalías, pues atiende a una serie de problemas que son fundamentales para pensar el texto dramático y la puesta en escena desde una perspectiva diacrónica y sincrónica. Sin duda, fuera del límite de la confección de un “Diccionario”, Pavis podría desarrollar un análisis más extenso y específico del tema a partir de un marco teórico mucho más amplio que el de los trabajos de Ubersfeld y las autoras mencionadas, dedicados a “ejemplos sacados del teatro francés y español” (14) y ceñidos a las teorías de la enunciación. En este sentido, no está demás recuperar algunas entradas significativas del *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología* de Pavis, en contraste y/o consonancia con las mencionadas perspectivas de García Barrientos y Anne Ubersfeld.

¿Qué decir de lo no dicho?, se pregunta en la entrada “Dicho y no dicho”, y ¿dónde localizarlo? Tanto el texto dramático como la puesta en escena son necesariamente incompletos, insiste el autor. Es el lector o el espectador el encargado de “completar la elipsis, los puntos suspensivos, lo implícito o lo inefable” (2011: 129-130). La tarea del dramaturgo y del director, en cambio, consiste en reconstituir un itinerario posible a través del texto, establecer su fábula y proponer una de sus posibles concreciones. Les corresponde así tomar la decisión de qué harán decir al texto, y sobre todo qué modalidad van a atribuirle a lo dicho –creer en él, sugerirlo, darlo como una posibilidad o como una certeza, etc.–: una difícil cuestión hermenéutica que está regulada en última instancia por la puesta en escena y los intérpretes. Es evidente que un enfoque de esta clase se distancia de la idea de las didascalías como actos ilocucionarios, órdenes

codificadas, dirigidas a los encargados de la puesta en escena o decodificadores. Y aunque el autor no lo mencione de manera expresa en esta definición, se podría establecer una línea de continuidad entre los no dichos y las didascalias. No obstante reitera la descripción tradicional de las didascalias como instrucciones dadas por el autor a los actores para interpretar el texto dramático a la vez que –como advierten Golopentia y Martínez– las considera secundarias y les atribuye sobre todo una función metalingüística.

Otra entrada a destacar es la de “Índice”, donde Pavis llama la atención sobre un aspecto de la semiología que, según postula, la teoría teatral debería desarrollar desde la tradición de la mimesis en lugar de adoptar de manera mecánica la tipología de Pierce, a la hora de pensar la ostensión¹¹⁶ como la primera forma de comunicación teatral. Las “acotaciones de tiempo y espacio” son para el autor parte del aparato de la enunciación que funciona como puesta en situación concreta del texto teatral. Páginas atrás, en su definición “Espacio textual”, sostenía que éste no debe ser asimilado a las acotaciones espacio-temporales puesto que, “como todos los que hablan del mundo (figura una determinada realidad)”, el texto dramático “también contiene tales expresiones del espacio” –los complementos de lugar, los embragues, pronombres personales, por ejemplo– que remiten toda enunciación a su lugar y tiempo. Así, las acotaciones espacio-temporales no tienen nada de específico en el teatro sino que se sitúan en el plano del contenido, de los enunciados. Esta sospecha, presente tanto en Pavis como en el artículo comentado de García Barrientos, alimenta la pregunta sobre la deixis y el carácter ficcional de las didascalias.

Ahora bien, cuando Pavis define la “Situación dramática” como el “Conjunto de los datos textuales y escénicos indispensables para la comprensión del texto y de la acción, en un momento dado de lectura o del espectáculo” (425), incorpora la noción de “acotaciones” como parte fundamental de este entramado textual. Explica que, del mismo modo que el mensaje lingüístico no significa nada si ignoramos el contexto de su enunciación, en el teatro el sentido de una escena depende de cómo se represente la situación. Ésta puede ser reconstituida a partir de las acotaciones, de las acotaciones espacio-temporales, de la mímica y la expresión corporal de los actores, de las relaciones psicológicas y sociales de los personajes, entre otros elementos. Esta discusión en torno a lo didascálico como lo propio o ajeno respecto del texto dramático, lo interno y lo externo, lo previo o lo que sobreviene, no hace más que señalar el carácter siempre liminar de esta zona textual.

¹¹⁶ Este concepto (que deriva del latín *ostendere*, con el significado de “mostrar”) ha sido adoptado por la lingüística para explicar el gesto de referir de manera directa o señalar el significado de un término al mostrar algún objeto designado por aquél.

Resulta curioso que, aun percibiendo la importancia de lo didascálico en el texto teatral, insista en definirlo como texto “secundario”; por ejemplo, en la entrada “Puesta en escena” afirma que el texto que debe ser dicho (el de los actores o “Texto principal”) suele ser introducido por las acotaciones escénicas (o didascalias), texto compuesto por el dramaturgo y, a veces, por el director de escena: incluso cuando este “texto secundario” parece ausente podemos encontrar sus rastros en el “decorado verbal” o en el “gestus” del personaje, a pesar de que no compartan el mismo tipo de “estatuto” con tal texto (470). Y más arriba se señaló su intento de superación respecto de la binariedad primario/secundario a partir de la noción de “paratexto”. Más allá de conjeturar rápidamente que estos desfases responden a la lógica de un Diccionario que recoge distintas teorías, enfoques, e incluso cierto sentido común acerca del tema, es probable que estos matices diferentes manifiesten la tensión vigente entre la enciclopedia y la sospecha del crítico, donde opera algo de otro orden. Tales tensiones, a la vez, son propias del objeto que se resiste a ser leído. Y esto es todavía más sintomático en su definición de la “Voz en off”:

En el teatro, la voz (pero también la música, la banda sonora) puede provenir de los altavoces y no de los actores en escena. Así pues, la voz en off no es la de un personaje o un actor de la representación invisible para el espectador, sino que proviene de una instancia extrafuncional encarnada por el director de escena, por el autor que dice en voz alta sus didascalias, por un narrador que comenta la acción escénica, por un personaje al cual oímos, y del cual otro personaje adivina los pensamientos, su monólogo interior (512).

Es decir que esa voz didascálica “extrafuncional” no corresponde a los personajes (ni actores) sino que puede ser la del autor, director, personaje externo, o una voz interior. Aquí, sin explicitarlo del todo y –probablemente sin siquiera preverlo–, irrumpe una concepción de lo didascálico que se distancia de las teorías de la enunciación o pragmáticas y da lugar a otra más atenta tanto a su aspecto poético como escénico. A esto agrega que la puesta en escena introduce una incerteza acerca del origen de la voz y del tema de su discurso, especialmente a causa de la disociación que establece entre esa voz y un cuerpo identificable, haciendo que se escuche en cambio por medios extracorporales. Aquí resulta relevante lo que percibe Pavis respecto de aquello que resta y de algún modo se manifiesta en la escena, así como el carácter suplementario de la puesta que no necesariamente debe tener en cuenta las “acotaciones escénicas” para su realización (470-471).

Cada entrada repite nociones cuya inscripción en una categoría responde a la lógica del “diccionario” y evidencia, al mismo tiempo, que continuamente estas nociones son parte de un sistema no muy preciso de relaciones. Si bien cada definición agrega algo desde una perspectiva,

concepción o tradición diferente en torno de problemas afines, sucede que, además de la vasta labor filológica y bibliográfica sobre el género teatral, es decir, además del notable trabajo de acopio de material teórico y artístico, Pavis escribe como crítico. Así, la sistematización que persigue fracasa frente a la mirada crítica que señala las vacilaciones del sentido o, en otras palabras, frente a la complejidad del objeto “teatro” y su resistencia a la lectura, como se especifica en el segundo apartado del presente capítulo.

Golopentia y Martínez observan que en la edición de 1987¹¹⁷ Pavis asocia “didascalía” con “acotación escénica”, considerando este último término como más apropiado para expresar la naturaleza metalingüística, utilitaria y secundaria de este tipo de textualidad. Por otro lado, llaman la atención sobre el carácter engañoso con respecto a su origen –no siempre autorial– y su finalidad, ya que “no se metamorfosea necesariamente” en los “signos de la representación” (Pavis citado por Golopentia y Martínez 2010: 10). Lo que ellas critican es que Pavis le de mayor valor a la puesta en escena que al texto teatral, pues la concibe “lo suficientemente notable como para traer su discurso del exterior”. Luego observan que a pesar del tono dubitativo y restrictivo en su artículo “Le théâtre ai croisement des cultures” de 1990, los temas reaparecen con mayor contundencia. Allí el autor afirma que la puesta en escena no es la realización performativa de un texto, contradiciendo la fórmula de Searle (1982) que compara la fuerza ilocucionaria de las acotaciones escénicas con la de una receta para hacer un pastel. Estas, en cambio, “rodean” el texto de una serie de directrices que prevén un determinado tipo de enunciación, dentro de la cual los diálogos adquieren un sentido más o menos “proyectado” por el dramaturgo, pero que no se constituyen en la verdad última del texto ni la exhortación formal de montar un texto de tal o cual manera, ni la transición indispensable entre texto y escena. Ante este estatuto textual “incierto”, se pregunta si las indicaciones son una especie de extratexto que puede usarse o no, un metatexto que determina el texto dramático o un pretexto que sugiere una solución anterior a la que proponga el director, y concluye que la evaluación responde a la historia que va desde la inspiración en esta palabra que parece autorial hasta la negación total de ella por considerarla un insulto a la libertad del director (el caso de Gordon Craig, por ejemplo).

Por otro lado, las autoras no desatienden la distinción de Ubersfeld entre didascalías explícitas e implícitas pero proponen recortar el análisis a las primeras, “contenidas en el espacio específico que les es abiertamente atribuido en el texto teatral” (11). Más adelante le dedican un apartado al tema y argumentan que esas informaciones implícitas son esporádicas y heterogéneas, entre otras irregularidades, y que despliegan mayor potencial en una lectura operativa, mientras que a menudo pasan desapercibidas en una lectura literaria del texto teatral.

¹¹⁷ Veinticuatro años más antigua que la edición con la que aquí se trabaja; y no es un detalle menor porque Pavis reformuló y engrosó considerablemente su diccionario.

Asimismo se distancian de Pavis al postular la “trascendencia de la didascalía” como parte integrante de la textualidad teatral. La categoría comprendería las indicaciones escénicas, didascalías de fragmentación en actos, escenas y réplicas, de iniciación y de cierre, etc. Es preciso destacar que este estudio sistematiza e interpreta las didascalías –en palabras de las autoras– como “texto teatral de pleno derecho, con su sintaxis, sus semantismos y sus valores actanciales específicos” (12), advirtiendo la relevancia que alcanza su presencia o ausencia y la actitud que el creador escénico adopta respecto de ellas como tendencias interpretativas. Sin embargo, también es importante insistir en que con frecuencia reducen tanto el análisis a la perspectiva pragmática como el teatro a un tipo de discurso comunicativo, y vuelven a una definición del problema considerándolo instrumental y secundario; es decir, que varios momentos de su lectura se ven sometidos a la misma tiranía del diálogo que critican en Ubersfeld y Pavis, en tanto que privilegian lo pragmático por sobre el carácter poético de lo didascálico.

En la introducción sostienen que el análisis de las didascalías no puede progresar sin una aproximación pragmática del diálogo dramático inspirada en las lógicas modales –lógica deóntica de Von Wright– que desembocaría en una teoría modal de las didascalías capaz de distinguir entre las “didascalías-obligaciones” (órdenes, prohibiciones) y las “didascalías-autorizaciones” (explícitas o implícitas). La tipología encontraría sus límites en los actos ilocucionarios de Austin. De tal análisis se desprenderían conclusiones como las que siguen:

1) las metadidascalías (que especifican explícitamente el locutor e implícitamente los alocutores-espectadores internos de la obra); 2) las didascalías globales que, aplicadas al conjunto de la obra, incluso a un solo acto, fijan su espacio (didascalías globales definidas) y su atmósfera (didascalías globales tipo comentario); y 3) las didascalías parciales, que precisan el comportamiento puntual, gestual o verbal de los personajes-actores (14).

De este modo el texto teatral queda ceñido a una práctica discursiva; su complejidad poética e interdisciplinar y los diversos agentes que intervienen en todas sus instancias, simplificados al acto de enunciación –sin entrar en detalles acerca del problema implicado en el hecho de abordar un objeto de tal clase desde una perspectiva estructuralista, representada por tablas y estadísticas. No obstante, es importante reparar en una preocupación que expresan y nos convoca a trabajar en esa dirección: “La teoría y la historia del teatro deberán completarse con una teoría y una historia del texto didascálico” (14).

En el apartado “Leer las didascalías”, distinguen dos subconjuntos textuales, el de los diálogos –núcleo de las obras– y el de las indicaciones escénicas o didascalías –“que el autor siente la necesidad de especificar explícitamente”. Estos “añadidos explicativos” permitirían a

los lectores: a) saber con precisión quién habla en el transcurso de un diálogo; b) comprender el contexto general en el cual el autor enmarca el desarrollo de los diálogos y la acción dramática; c) imaginar ciertas acciones no verbales que provocan interrupciones o propician la reanudación del diálogo; y d) imaginar con más facilidad la manera en que los diálogos se encadenan o se suman unos a otros dentro de las estructuras más amplias –es decir, los movimientos, las escenas y los actos– y el modo en que la totalidad de la obra debe fijarse en su memoria –siempre conforme a la intencionalidad presunta del autor. Así, se trataría de una “función de indización (o calificación) pragmática con respecto a cada uno de los acontecimientos conversacionales cuya suma o producto la obra representa” (22). Al viejo problema de las didascalias como la expresión de la “intención” del autor, se le suma la idea de que una obra puede ser la suma de sus partes y, todavía más controversial, que puede ser la suma de sus acontecimientos conversacionales. Yendo más allá de las “condiciones de existencia de la palabra” en el texto teatral que formula Ubersfeld, se preguntan por el complejo ficción literaria-acontecimiento escénico, desde la distinción entre “lectura literaria” y “lectura operativa” respectivamente.

Lectura “literaria” y lectura “operativa”. Mientras que en la primera clase de lectura, según Golopentia y Martínez, el carácter de las didascalias sería intradiegético en tanto “subtexto dramático” –equivalente a la descripción en la narrativa–, en la segunda sería extradiegético, relacionado a los “propósitos-espectáculo” como “subtexto dramático efímero”. Las didascalias operativas son tomadas como punto de partida de un proceso de expansión semiológica por parte del director de escena pero nunca se obedecen con absoluto rigor, afirman las autoras apoyándose en Pavis.

Proponen entonces dos maneras de leer el teatro que, a diferencia de la lectura de una novela o un poema, siempre es insuficiente, incompleta, subordinada, puesto que anteceden el encuentro esencial con el espectáculo. El texto teatral sería, siguiendo la analogía de Searle, una receta de cocina previa a la degustación experimentada del plato. Se registran además otra serie de problemas en su definición de lectura literaria, que resultan sintomáticos de la resistencia a la teoría y descansan en supuestos acerca de la literatura, la escritura, y la lectura, antes revisados por el formalismo ruso, el estructuralismo, el postestructuralismo y las teorías de la recepción. Para ilustrarlo, basta mirar la reflexión acerca de la lectura literaria que, en sus palabras, caracteriza el contacto con una novela en términos de una “vía sacra” que conduce a los lectores a una “lectura de sí mismos”; un “experimento mental”; “encuentro imaginario con el yo secreto de un autor” y “juego existencial” que no requiere de un agente especializado.

La segunda manera de leer el teatro, la operativa, es la que caracteriza a los textos dramáticos. Se trata de leer las instrucciones, las “recetas de cocina”, posibilitando una nueva

forma de actividad al constituir su aprendizaje previo e indispensable que será decodificado –en términos semiológicos– por unos cuantos agentes especializados: actores, directores, escenógrafos, etc. No obstante, señalan, se puede realizar una lectura operativa de una novela o, a la inversa, intentar una lectura literaria de un texto dramático. Al hacer una versión teatral de una novela –siguiendo este razonamiento–, se estaría leyendo el texto narrativo desde una perspectiva operativa. Sin embargo, sería más pertinente afirmar que en realidad se estaría creando una “hipótesis de representación” en relación con las características de producción teatral del momento, que ningún texto narrativo tiene sino que es constitutiva del texto teatral (Szuchmacher 2015). Es posible advertir cierto potencial dramático en alguna narración o un poema –determinados autores, poéticas, obras, se llevan con más frecuencia al teatro, al cine u otro tipo de transposiciones artísticas, como ocurre en el caso de Kafka, por ejemplo–, pero eso no supone una lectura operativa. La lectura literaria, que diferenciaría sustancialmente al texto dramático de los guiones cinematográficos, o las recetas de cocina –siempre ceñidos a una lectura operativa–, sería para Golopentia y Martínez una lectura “marcada” y “pasiva”, mientras que la operativa se naturaliza como “no marcada” y “activa”.¹¹⁸ Así, el espectador no practica la lectura operativa y puede aleatoriamente ejercer una lectura literaria que le proporciona un “contacto imaginario” con el texto, diferente del “contacto real” que se establece en el espectáculo. Y aquí se alza el siguiente interrogante: ¿cómo sostener esta tesis frente a la lectura de los guiones cinematográficos de Manuel Puig o *Film* de Samuel Beckett? Concluyen que la lectura operativa consiste en un trabajo interpretativo de la receta del espectáculo: las “instrucciones de uso de una obra teatral constituidas por el texto de la puesta en escena”. Pavis replica:

La puesta en escena no es una traslación del texto hacia la escena, sino un ensayo teórico que consiste en poner el texto ‘bajo tensión’ dramática y escénica, para investigar en qué aspectos la enunciación escénica provoca el texto e instaura un círculo hermenéutico entre el enunciado por decir y la enunciación ‘que abre’ el texto a varias interpretaciones (Pavis citado por Golpentina y Martínez 2010: 23).

Esta propuesta tiene una mayor productividad teórica que los dos tipos de lectura que distinguen las autoras puesto que toda obra artística puede leerse/mirarse/oírse/tocarse... de diferentes maneras, desde distintos enfoques, persiguiendo diversos fines, manteniendo a pesar de tales abordajes una especificidad más o menos determinada; y porque, como se propone más adelante, lo didascálico no siempre se traduce en signos escénicos o textuales sino que tiene

¹¹⁸ Cabe preguntarse si después de las teorías de la lectura enriquecidas y elaboradas por los aportes de Roland Barthes, la Estética de la recepción y las intervenciones de Umberto Eco, el Postestructuralismo, o las ideas formuladas por poetas y críticos como Jorge Luis Borges, es posible seguir hablando de una “lectura pasiva”.

lugar de diversos modos por ausencia o presencia: un proceso mucho más complejo del que describen. Por otra parte, proponen categorías como dadas a priori, es decir, existentes en los textos, sin explicitar las cuestiones metodológicas implicadas en tales constructos teóricos, ajenos al objeto que analizan, y propios de las teorías pragmáticas del lenguaje. Así distinguen entre: didascalias estructurales (“macro”, “meso” y “microdidascalias”, temporales y espaciales), “didascalias implícitas”, “réplicas implícitas”, “didascalias de las réplicas”, “objetivas” y “subjetivas”, “obligatorias” y “opcionales”, “semánticas” y “sintácticas”, “continuas” y “discontinuas”, “dispositivo didascálico simple y complejo”, “didascalias actanciales”, incorporando varias subclases en cada categoría. Muchas nociones que proponen resultan útiles como herramientas para el análisis, sin embargo, no alcanzan a dar cuenta de la complejidad del objeto de estudio en términos de acontecimiento poético interdisciplinar y no exclusivamente lingüístico, los procesos de subjetivación/desubjetivación implicados en la dramaturgia, ni del espesor y la variabilidad de sus efectos en las distintas escenas de lectura, puesta en escena y expectación de una obra teatral.

Dimensión diacrónica. La segunda parte del libro de estas autoras, “Didascalias. Una palabra recuperada”, se dedica al “didascalos” en la historia del teatro español. Si bien en el apartado “Conceptos teóricos y herramientas terminológicas” se aplican categorías especificadas en la primera parte –con un repertorio de ejemplos del teatro francés y español que ilustra los aspectos teóricos previamente relevados– y se incorporan otras categorías a partir de un recorrido etimológico (cercano al que hace Pavis), se advierte que al trabajar con un autor y una obra en particular, siempre centrando el análisis en las didascalias, las autoras se dejan afectar en cierta medida por los materiales en su resistencia a ser leídos como marcas estables, clasificables o pasibles de ser transformados en paradigmas. Por esa fisura se fuga la excepcionalidad de cada obra contra toda expectativa “ejemplar” que intente dar cuenta de categorías preestablecidas. El giro más interesante que se incorpora en esta parte y que resulta un verdadero aporte al estudio del tema, tiene que ver con el hecho de establecer cierta historicidad de las didascalias, donde tangencialmente se tocan, entre otros, problemas de producción teatral, tradiciones, etcétera.

A este recorrido de tenor histórico lo delinea muy brevemente María Paz Grillo Torres en el apartado “La acotación” de su libro *Compendio de teoría teatral* (2004). Luego de sistematizar la visión textocentrista y la escenocentrista, como hace Pavis, retoma las definiciones más conocidas, ya mencionadas aquí, y se ocupa de la ausencia y aparición de las didascalias en el teatro occidental, reiterando algunos supuestos de las teorías semióticas y pragmáticas –son textos que acompañan el diálogo; a través de ellas el autor, sujeto de enunciación, controla el sentido en la lectura y la representación, por mencionar algunos. Como se observa más adelante,

nuestro estudio expone sobrados ejemplos que refutan la siguiente afirmación de Grillo Torres: “Las acotaciones no están escritas para ser dichas por los actores; son indicaciones técnicas, que tienen sólo un valor funcional, y salvo en contados casos –como en obras de Valle-Inclán– tienen valor artístico”. No obstante, el gesto de dar cuenta de la historia de la didascalía por medio de ejemplos textuales, es un verdadero aporte a la teoría que invita a elaborar esa línea de trabajo con mayor rigor y especificidad.

Enfoque dialógico. Como anticipamos al comienzo del capítulo, actualmente existe una línea teórica en desarrollo que se ocupa del estudio del “texto didascálico” (“TD”) desde un enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía (Caldiz 2019; García Negroni 2016a; 2016b; 2018a; 2018b; 2019; García Negroni y Libenson 2018; 2019, Zucchi 2021) que retoma y reformula los postulados centrales de la semántica argumentativa francesa (Anscombe y Ducrot 1994; Carel y Ducrot 1995; Ducrot 1984) leídos a la luz de la propuesta bajtiniana (Bajtín [1979] 2002). En su artículo “El discurso didascálico. Una tipología revisada” (2021) y otras publicaciones más o menos recientes, Mariano Zucchi sistematiza las investigaciones sobre el caso en dos grandes tradiciones. Llama la atención que incluya nuestros trabajos (Conde 2017 y 2018) dentro de la primera tradición, cuya perspectiva –como puede advertirse en la presente investigación y en los artículos citados– se coloca en las antípodas del tipo de análisis y del marco teórico representados por esos dos grupos que Zucchi describe:

(...) en primer lugar, la que las considera como acotaciones escénicas, esto es, como enunciados especializados en señalar el modo en que un TD debe materializarse en el escenario (cf., entre otros, Andjelkovic, 2008; Bobes Naves, 2004; Conde, 2017; 2018; De Toro, 2008; Fitzpatrick, 1987; Fobbio, 2009; García Barrientos, 2009; 2012; Helbo, 2012; Hermenegildo, 1991; Ingarden 1971; Issacharoff, 1981; Lasso Osorio, 2013; Llagostera, 2015; Pavis, 1988; Petitjean, 2011; Prochazka 1997; Rubio Montaner, 1990; Sanchis Sinisterra, 2002; Thomasseau, 1997; Ubersfeld, 1989; Vaisman, 1979; Zich, 1931); en segundo lugar, aquella que propone que las didascalías se ocupan de dar información sobre el contexto de enunciación en el que se desarrolla el diálogo teatral (cf., entre otros, De Marinis, 2005; Ryngaert, 2004; Schmidhuber de la Mora, 2009; Veltrusky, 1997; Villegas, 1991). Al respecto, es importante mencionar que cada una de estas descripciones es deudora del modo en que cada tradición concibe la naturaleza del género. Así, si se entiende que el TD es un objeto que se orienta hacia su realización espectacular o que depende de la puesta en escena para especificar su sentido, las didascalías tienden a ser caracterizadas como indicaciones escénicas. En cambio, si el TD se percibe como una obra literaria autónoma, estos enunciados se presentan como involucrados en la determinación de las características de la situación dramática en la que se produce el intercambio entre los personajes.

Zucchi señala la inadecuación e inespecificidad de ambas definiciones, y lo demuestra con fragmentos didascálicos que en efecto no pueden explicarse desde los enfoques mencionados.

Uno de sus aportes consiste en el hecho de advertir, por un lado, que eso que define –desde una perspectiva semántico-argumentativa– como “discurso didascálico”, no constituye un conjunto homogéneo de enunciados y, por otro, la falta de acuerdo acerca de su naturaleza en las conceptualizaciones elaboradas por los estudios teatrológicos sobre el tema. Si bien trabaja en una línea “no referencialista ni veritativista de la significación” y “no unicista del sujeto” que supera en este sentido los principales postulados de la semiótica teatral tradicional, se propone dar cuenta de las características lingüísticas distintivas de este discurso que considera en tanto “texto segundo”, las propiedades morfo-sintácticas y su función en el proceso de construcción de sentido, así como también entiende la lectura en los términos formulados por Umberto Eco, específicamente el concepto de “lector modelo” (Eco 1981). Tales enfoques encuadran el tema desde un marco de las teorías de la enunciación y de cierta idea de sujeto que –para un pensamiento discontinuista, abonado por las teorías del resto, como el que aquí adoptamos– resulta todavía próximo a la lógica de la presencia y del origen del sentido que revisamos en el capítulo III.

1.1. Límites de la lectura semiológica del teatro y otras perspectivas posibles:

el análisis de los espectáculos

“La fricción, ese rozamiento entre un cuerpo y una superficie que generan fuerzas contrarias, es en toda puesta en escena que se pretenda artística aquello que produce conmoción, inestabilidad, una excitación particular. (...) La fricción es el modo que tiene el arte para enfrentar y desequilibrar los aspectos que la cultura estabiliza. Allí donde la cultura establece sus reglas, la fricción las pone en duda”

Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral, Rubén Szuchmacher

En el reciente ensayo *El análisis de los espectáculos* (2018), Pavis se preocupa por despejar “malentendidos” sobre el surgimiento y la crisis de la primera semiología, considerada “dogmática”, y proponer una superación de sus límites desde un espectro teórico más amplio; para ello retoma aportes del psicoanálisis, del primer Barthes semiólogo y el de *La cámara lúcida*, la fenomenología, teorías de la intermedialidad, entre otros.

Entre 1960 y 1970, el análisis estructural del relato fue un modelo para los dominios literarios y artísticos más diversos: el cuento, la historieta, las películas, las artes plásticas, etc. Pavis menciona los primeros ensayos sobre teatro, que abordan tanto texto como puesta en escena, cuya sistematización persigue el análisis del signo teatral (Kowzan 1968 y 1992; Pavis 1976; y Ubersfeld 1977). Dicha semiología ocupa la escena como un medio capaz de superar el

impresionismo y el relativismo de la “crítica tradicional”, que pareciera interesarse más en el texto que en la representación. No obstante, advierte Pavis, como mero registro de signos, “eliminó autoritariamente la mirada subjetiva del espectador, mirada que nunca es neutra y que se posa sobre el objeto de análisis en función de todo un aparato conceptual y metodológico” (37). Incluso creyó encontrar en la cibernética y en la teoría de la información un modelo universal, “esclavo del modelo lineal de la comunicación”, que conduce a ingenuidades de graves consecuencias, por ejemplo, a la idea de que existe una información que primero sería codificada por el director y después decodificada por el espectador: “¡como si el propósito fuese transmitir un mensaje con la menor pérdida de información posible!” (37). La semiología no es – o no debiera ser, según Pavis– un repertorio de códigos comunes compartidos por el autor-actor-director y un espectador que decodificaría mecánicamente los signos que le dedican desde el escenario, como lo presentan las versiones caricaturizadas de esta disciplina.

El autor sostiene que el hecho de que la semiología teatral se haya erigido en una metodología académica dominante en la década de 1970, es una consecuencia de la necesidad del propio teatro –perceptible desde Artaud– de ser considerado como un lenguaje autónomo en sí mismo y por sí mismo, y no como una “sucursal de la literatura”. Entonces propuso ocuparse de la escena, del texto en el contexto de su enunciación escénica, hasta que, al separar radicalmente texto de escena y análisis dramático de “lenguaje teatral”, se llegó a prescindir de la semiología del texto e incluso a rechazarla. Su apogeo en las ciencias humanas coincidió con una crítica, por lo general marxista, a la ideología burguesa. Pavis señala que fue Roland Barthes quien mejor encarnó esta alianza entre la lingüística y la sociología, y que lo que ha cambiado desde aquel deslumbramiento y el optimismo de la década de 1960, es la creencia en una visión necesariamente sociocrítica de la semiología, la confianza en una crítica radical de la ideología:

Desde el derrumbe de los imperios y las ideologías “socialistas”, la semiología suele ser acusada de haber transigido demasiado con los ideólogos y los “amos del sentido”. La crítica posmoderna le reprocha a la semiología el camuflar, bajo la significación, las nociones de intención y autoridad, a la que ella opone las nociones de apertura y de no representación. Por lo tanto, lo que vuelve a ponerse en tela de juicio es el modelo mismo de signo (24-25).

Es un malentendido que según Pavis no data de ayer, ya que la semiología siempre ha sido acusada de aplicar mecánicamente el modelo lingüístico a otros dominios más allá de la literatura y, sobre todo, a las prácticas sociales o artísticas. Sin embargo, insiste, después de Saussure y de Barthes, debería estar claro que estas otras prácticas, por más que descansen sobre la oposición signifiante/significado, no se reducen a una grilla en la que los significantes no

lingüísticos se traducirían automáticamente en significados lingüísticos. Discute entonces el supuesto de que la semiología está obsesionada por *describirlo* todo, algo que sería de por sí imposible, y menos aún traducirlo todo en palabras, sino que permite pensar la representación teatral como un conjunto de significantes que solo cobran sentido como una serie de diferencias. Se pueden identificar los significados posibles que se desprenden de esa serie de diferencias con los de otros sistemas semiológicos del referente (o mundo real) y, por lo tanto, hacer entrar ese mundo en la conciencia como una serie de sistemas semiológicos ya preformados y prefabricados por la cultura y la lengua. Esto sería, entender el sentido como la construcción de una significación y no ingenuamente como la comunicación de una significación ya existente en el mundo.

Cuando se dedica a revisar los “Límites de la semiología clásica”, apunta que a diferencia de las lenguas naturales, la representación teatral no puede ser descompuesta en una serie ilimitada de unidades o fonemas, cuya combinatoria produciría todos los casos de figuras posibles. Sería inútil buscar en “el *continuum* de representación” esos monemas, unidad más pequeña perceptible en el tiempo y en el espacio. En este mismo sentido, afirma que el análisis no tiene por qué ocuparse de establecer un repertorio de signos o de sistemas de signos constitutivos de la representación que serían observables en toda puesta en escena: “una enumeración de signos o de tipos de signos no prueba nada, ya se trate de una tipología semiótica de los signos o de una clasificación de la representación” (28); no tiene entonces que “revelar”, a partir del análisis, una “lista muerta” de categorías de signos utilizados en toda representación (occidental, de teatro de texto, etc.). El autor reconoce esta práctica en las categorizaciones de Kowzan, Elam o Fischer-Lichte, que retoman los mismos componentes tal y como aparecen en un teatro occidental “medio”, sobre todo en el teatro de la ilusión y en el realismo burgués: son subdivisiones que sirven más para fosilizar la representación que para aclararla (28).

Ante la necesidad de distanciarse de esa primera forma de la semiología, demasiado taxonómica y parcelaria, Pavis destaca algunos intentos posteriores que, según describe, abrevan en la tradición hermenéutica y pragmática alemana (Wekwerth, Paul) y en la fenomenología (Ingarden, Derrida, Carlson, States, Garner). Se trata de intentos por superar el binarismo sussureano y la “clausura de la representación” (Derrida 1967), reemplazando un teatro de signos por una “desemiótica generalizada” y un “teatro de las energías” (Lyotard, “La dent, la paume”, 1973) (29). La “desemiótica” de Lyotard es todavía menos posible y alcanzable que la semiótica, pero logra poner en crisis la noción de signo, al menos el signo fijo ligado al lenguaje, que encerraría toda la materialidad del espectáculo. A eso también se dedica la fenomenología cuando formula una crítica al fraccionamiento en signos y la función semiológica de la

representación. Para ofrecer una perspectiva de análisis superadora, Pavis postula una “fase globalizadora” que no descomponga la percepción en claves de lectura, sino que derive en una síntesis que conciba la representación como materialidad y como significación potencial al mismo tiempo, sin reducir nunca una cosa al “Estado de signo abstracto y estereotipado”: “leer los signos del espectáculo implica, paradójicamente, resistirse a sublimarlos” (32).

El texto y la puesta en escena. Para un estudio de un tipo de escritura teatral que no figura en escena en su materialidad lingüística conviene atender la pregunta que suscita el trabajo de Pavis: “Cuando el texto se pone en escena, ¿cómo lo recibe e interpreta el espectador?”. El texto dramático sigue siendo uno de los componentes esenciales de la tradición del teatro occidental; quizá porque –como señala Szuchmacher– es uno de los “restos” más estables de la actividad teatral (2015: 70). Pero con el reconocimiento de la función del director escénico y las transformaciones relativas a la puesta en escena hacia finales del siglo XIX –analizadas en el capítulo I de esta tesis–, el espectáculo dejó de estar en un segundo plano respecto de la preeminencia del texto. A su vez, se dio un proceso progresivo de reducción del texto dramático a una especie de “accesorio molesto” de interés filológico. Así, en el transcurso de cincuenta años, señala Pavis, se pasó de un extremo a otro, de la filología a la escenología. Su idea respecto de una posible superación de esta dicotomía no intenta volver a un enfoque puramente literario del teatro, sino reconsiderar el lugar del texto en la representación y distinguir el texto que se lee encuadrado del texto que se percibe en la puesta en escena. Del mismo modo que solamente un espectador experto estará en condiciones de reconstruir y de diferenciar la puesta en escena actual de la lectura que puede haber hecho con anterioridad, no es posible distinguir qué proviene de las didascalias y qué aporta la propia puesta en escena (231). Por eso, sugiere que es conveniente precisar en qué momento histórico y en qué área cultural se ubica el espectáculo y el espectador, ya que el texto no siempre es elemento previo y fijo al que el escenario tiene que someterse, ilustrar o poner en escena, en un sentido occidental (233).

Al situarse en el marco del analista de un espectáculo que contiene un texto –sea anterior o no a la representación–, es preciso replantear la cuestión de las relaciones del texto con la representación y la cuestión de la lectura que se puede hacer de él. En esta dirección, propone un compromiso entre la posición “textocéntrica” y la “escenocéntrica”, pues no tiene sentido aspirar a que la puesta en escena dependa de elementos potenciales o incompletos del texto, por muchos indicios textuales de los que pueda derivarse la puesta en escena “legítimamente”. Afirma que no hay una “pre-puesta en escena” inserta en el texto dramático, más allá de que el texto pueda leerse solamente imaginando las situaciones dramáticas en las que se desenvuelve la acción (237). En este punto es necesario contrastar la noción de “metatexto” o “texto

espectacular” –que Pavis recupera de la semiótica de De Marinis– identificada aquí con la puesta en escena como un constructo teórico, un sistema abstracto que no tiene sentido analizar, a diferencia del espectáculo, un objeto empírico concreto para el análisis. El metatexto es un texto no escrito que reagrupa las elecciones que ha hecho el director, conscientemente o no, durante los ensayos, que se transparentan en el producto final o en el libreto de la puesta en escena, sin que ese libreto deba ser considerado sin embargo como metatexto o un conjunto organizado de signos (20-21). Es un sistema estructural evolutivo que le sirve de esquema rector y de síntesis al espectador (429). Para Szuchmacher la puesta en escena es, por el contrario, “el *objeto resultante* que deviene del conjunto de acciones llevadas a cabo para realizar un espectáculo”, “un objeto lábil, en constante cambio (...) producido por muchas personas” (12). La hipótesis de representación no es un metatexto no escrito, sino que se lee en las propias marcas del texto que, en la mayoría de los casos, se incluyen sin haberse meditado; pero también se puede extraer de la historia de la producción teatral, que es un conocimiento necesario para entender cómo está construido un texto; texto que es, todavía, una pieza literaria y no un espectáculo teatral. Eso que se hace “sin saber”, de manera inconsciente o intuitiva, descansa a la vez en el conocimiento de la práctica: este es el mecanismo propio de la huella que analizamos en el próximo capítulo.

La primera cuestión que Pavis señala respecto de la relación texto-escena, es que la puesta en escena es una actualización, una manifestación o una concretización de elementos ya contenidos en el texto. Rubén Szuchmacher halló la solución teórica “hipótesis de representación” para explicar esa relación. Lo que desde una perspectiva diacrónica puede resultar verdadero acerca del estudio de la génesis de la puesta en escena a partir de un texto dramático, concluye Pavis, puede no serlo desde una perspectiva sincrónica, pues el espectador recibe a la vez el texto y los signos extra textuales, sin que una cosa sea necesariamente anterior o superior a la otra. De hecho, se conocen dispositivos de escenificación contruidos sin que se conozca el texto, o en los cuales el texto se elige en último lugar una vez decidida la puesta en escena, como el caso de Bob Wilson y otros creadores teatrales (234). Algo similar plantea Szuchmacher al señalar que no es imprescindible tener un texto dramático previo para realizar un espectáculo, sino que el material literario puede ser también la consecuencia de ensayos, y que, de todas maneras, la literatura está presente en la puesta en escena, ya sea en los textos de las obras previamente escritas, en las improvisaciones de los actores, o en el encadenamiento de acciones de las secuencias narrativas (71).

De esto se infiere que el problema no radica en saber cuál es el primero –si el texto o la escenificación–, ya que las respuestas varían en función de los diferentes momentos históricos y las propuestas en particular; lo que interesa conocer es si en un espectáculo con texto –del que se

desconoce si es previo, simultáneo o posterior al trabajo escénico—, un elemento necesita de ese otro para determinarse. La escritura de los textos se halla muy influenciada por la práctica escénica de una época y por lo que ésta sabe hacer teatralmente. Por el contrario, se suele considerar que la puesta en escena deriva directamente del texto, en otras palabras, actualiza los elementos contenidos en el texto. La visión textocentrista de raíz filológica, supone que se extraen elementos del texto, reserva o depositario del sentido que la representación tiene la misión de expresar, ilustrar. Esta postura se verifica, según Pavis, en los trabajos de Anne Ubersfeld, Alessandro Serpieri, Erika Fischer-Lichte, Keir Elam y Horst Turck, que comparten una visión normativa y derivativa de la puesta en escena: una lectura correcta del texto dramático que, a la vez, es incompleto, ya que necesita de la representación para adquirir un sentido (234).

Y la segunda cuestión que se destaca aquí, se relaciona con la visión escenocentrista. El autor la ilustra con la radicalidad de un esteta como Lehmann, para quien “la puesta en escena es una práctica artística estrictamente imprevisible desde la perspectiva del texto”, que niega cualquier relación de causa-efecto entre el texto y la escena, y concede a la puesta en escena el poder de decidir soberanamente sus elecciones estéticas. Registra no pocos casos de esta concepción en producciones tales como las de Wilson, Grüber, Mesguich, Heiner Müller, donde el texto es uno de los materiales de la representación que no centraliza ni organiza los elementos no verbales. Escapar a la soberanía de uno u otro polo en el análisis implica tomar el compromiso de no suponer que la lectura del texto dicta la puesta en escena, sino que propone una perspectiva para una comprensión de interpretaciones imprevistas, surgidas de la intervención de los artistas implicados en la práctica escénica. Implica también perfilar una fenomenología de la percepción del espectáculo a partir de una “aproximación psicológica y psicoanalítica”, que sea capaz de distinguir que el público no equivale a la suma de los espectadores ni obedece a las mismas leyes que la psicología individual de cada uno, y adaptar así herramientas conceptuales que sean adecuadas y diferenciadas para cada instancia, del psicoanálisis y la sociología (262).

Pavis advierte una “desafección por la teoría”, tanto de parte de los artistas como de parte de los académicos. En palabras suyas: “Siempre es posible que nuestra época posmoderna o posdramática desconfíe de las teorías, especialmente de las teorías generales o explicativas. Ya no creemos en explicaciones globales” (345). Cuando se pregunta cómo haría el teórico para tener contacto directo con la performance en su conjunto, observa que esto implicaría prescindir de todas las mediaciones, los discursos que separan al espectador o al crítico del teatro analizado y, en consecuencia, correr el riesgo de quitarle al espectáculo su trasfondo histórico, socioeconómico, o incluso estético. Los *performance studies* son, según Pavis, el enfoque

apropiado para producir acercamientos complementarios a la representación que eviten volverse contra la teoría en general (349).

Lo que más interesa destacar de este modo de comprender el espectáculo, son los momentos en que Pavis se aleja de la perspectiva semiótica y se permite dudar de quien analiza, y no aquellos otros por donde todavía se fuga la pulsión de perseguir alguna forma de sistema en el que siempre hay un sujeto (imaginario) que tranquiliza con su capacidad de control, diferenciación y comparación histórica. Esto se observa con claridad en fórmulas como: “espectador experto”. Es llamativo que –en el marco de un estudio completo y consciente del uso de la teoría– no proponga analizar de modo denso y prolongado los “efectos”, más o menos efímeros y provisionarios, emergidos de la expectación, sino que lo aborde desde perspectivas sociológicas, antropológicas, psicoanalíticas y de las teorías de la recepción, pero sin elaborar un deslinde específico entre las ideas que cada una de estas disciplinas y enfoques aportan respecto del Sujeto. Esto también es claro en su descripción de la puesta en escena “centralista” con Craig, Stanislavsky o Appia, y la puesta en cuestión de esta concepción por parte de la crítica posmoderna. Lo que esta perspectiva le reprocha a la visión centralista de la escena es el hecho de haberse armado de un análisis dramaturgico demasiado rígido y recaer, con la noción de lenguaje escénico, en un logocentrismo que se interesa por la escena solo en la medida en que es traducible en significados verbales. Tal desconfianza respecto del lenguaje se funda en el temor a que este introduzca al sujeto que lo origina, y sea una clara barrera entre el espectador y la materialidad de los significantes teatrales. Si bien Pavis tiende a valorar perspectivas como las de Lehmann (1989), Sontag (1964) y Barthes (1973), que transforman una semiología del arte en una “erótica”, “restituyendo los derechos del deseo y del flujo libidinal, tanto del actor como del espectador”, sospecha de lo que entiende en términos de una actitud afirmativa del goce *del arte* y *en el arte*, “sin ningún control sobre el desarrollo de las operaciones”. Sostiene, en cambio, que sería preferible reintroducir un “sentido” y una “dirección” en estas acciones eróticas que ofrece la escena por analizar (431). Declara retomar el gesto de Lehmann que intenta considerar tanto el concepto como el afecto, sin dejar de prestar atención al posible retorno del sujeto y de su autoridad a partir del concepto. Ya sea desde la “*autorización*”, o desde el sentido que linda con cierto “*autoritarismo*”, según la crítica posmoderna, propone considerar la puesta en escena “no como obra orgánica, coherente y acabada, sino como un proceso que ha ido estableciéndose poco a poco aunque de manera episódica e inestable, y en el que todavía percibimos las hipótesis, las tentativas y los esbozos del director de escena” (431).

Lo incapturable. El otro ensayo significativo para perfilar un análisis de los espectáculos que sea capaz de leer lo didascálico en tanto una escritura del “entre” –entre el texto y la puesta

en escena– es *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral* de Rubén Szuchmacher (2015), del que ya hemos citado algunos aportes y que se ocupa de varios de los aspectos desatendidos por los modelos pragmáticos y semióticos. Se trata de un conjunto de reflexiones elaboradas desde la dirección, la actuación, la docencia, el sitio de la lectura y la expectación crítica. Recuperamos, en primer lugar, la concepción de Szuchmacher sobre la puesta en escena como sistema constituido por cuatro artes, tan autónomas como imprescindibles y simultáneas: la arquitectura, las artes visuales, las artes sonoras y la literatura, “articuladas por un sistema de producción y una proposición de expectación, que constituye una ficción en un mismo tiempo y espacio” (21-22).

Uno de los aspectos más iluminadores del texto es la incorporación de recuerdos, reconstrucciones de una memoria que tematizan el problema del archivo o del vestigio, naturalmente horadado y diferido, inherente a todo texto dramático respecto de la contingencia efímera del presente escénico. Estos relatos de experiencias de Szuchmacher director de escena, funcionan como restos inestables que, pese a evidenciar la incapturabilidad del acontecimiento teatral o la imposibilidad de tener acceso directo al pasado –al proceso de creación de una obra, al estreno, etcétera–, revelan su huella. Junto con las citas y epígrafes, donde resuenan voces reconocidas de pensadores del teatro, dramaturgos, directores, actores, poetas, teóricos de la literatura, o fragmentos de obras que amplían y discuten los eslabones fundamentales del libro, estas intervenciones y relatos no ilustran una teoría sino que dialogan con ella a través del análisis específico. Su valor epistemológico reside además en el seguimiento de problemas artísticos que se registran en un trayecto histórico desde el teatro griego hasta nuestros días, de una manera sistemática y muy ligada a la práctica escénica. Despeja malentendidos, desnaturaliza presupuestos arraigados y dicotomías al plantear, entre otras cuestiones, un deslinde teórico entre “dirección” como acción y “puesta en escena” como objeto.

En consonancia con esa naturaleza “incierto” de la puesta en escena descrita por Pavis, y del trabajo hermenéutico que supone un montaje, Szuchmacher presenta los “interrogantes” emergentes en la tarea del director, a partir de una cita de Heiner Müller: “El teatro sólo es interesante cuando uno hace lo que no sabe”. Cuando identifica ese rumbo incierto como motor a la hora de configurar un nuevo espectáculo, no se refiere a la ignorancia respecto de los recursos escénicos o dramáticos, ni de cierta responsabilidad artística que se obtiene a partir de la crítica sobre la experiencia, sino a una dialéctica de la comprensión como compleja interacción entre saber y no-saber; proceso tan familiar a la descripción de la historia literaria como al trabajo del psicoanalista en la terapia (Paul de Man 1990 a: 93). La productividad de ese no-saber se pone en movimiento gracias al trabajo en equipo –director, escenógrafo, iluminador,

etcétera– y cuando lo que se enseña o se discute existe como objeto exterior a las voluntades personales y a las Ideas.

Szuchmacher propone nociones de un potencial teórico-crítico y metodológico que no es frecuente hallar en la teoría teatral de tradición pragmática o semiótica, tales como “atención flotante” o “divergente”, tomada del psicoanálisis, para pensar una capacidad del director; “espacio eficaz”; la “arbitrariedad” y la “ley”; la “fricción”; y la categoría dramática ya mencionada de “hipótesis de representación” que despeja el problema de leer el texto teatral como dos textos –uno literario y otro espectacular–, por mencionar algunas proposiciones significativas.

La puesta en escena es entendida aquí como un acto de interpretación, tanto en la producción como en el nivel de la recepción de espectáculos. Szuchmacher señala que la comunicación del equipo de trabajo requiere de una transposición intra e interdisciplinar constante para discutir problemas artísticos de diversa índole; y por otra parte, encuentra de gran relevancia que el registro discursivo de los directores respecto de lo que quieren decir o hacer durante el proceso creativo sea cercano al material, puesto que el espectáculo será siempre resultado de lo que se dijo y no se dijo durante su producción, incluso después del estreno. La puesta en escena también hablará por sí misma: aun cuando no se tomen decisiones sobre ciertos aspectos, esas tensiones o desconciertos se harán evidentes en el encuentro con los espectadores. La propuesta que haga el equipo artístico será una interpretación o traducción –en un sentido literal y en otro metafórico– de un determinado material; lo mismo ocurre con las lecturas que harán los espectadores y la crítica –que también forman parte de la puesta en escena en tanto configuraciones posibles. Szuchmacher sostiene, como alternativa frente a las lecturas hegemónicas del texto teatral y el espectáculo, que no se deberían aplicar modelos de análisis fijos a obras diversas de manera “autoritaria”, pues es bastante improbable alcanzar un conocimiento significativo de materiales textuales que requieren métodos de análisis siempre singulares. Las mismas obras permiten entender cómo deben ser leídas y habilitan perspectivas para abordarlas:

A la hora de tratar de analizar un texto para llevarlo a escena es dable dejar un *espacio vacío*, intentando saber qué es lo que el texto propone, hacer una *interrupción* en la idea de que uno debe hacerle cosas al texto, cuando es mucho más interesante *que sea él el que le haga las cosas a uno*. Teatralmente hablando (90).¹¹⁹

Consideramos que este modo de pensar el estudio de los textos teatrales y el análisis del espectáculo, es el más apropiado para dar lugar a una construcción de lo didascálico como figura teórica, teatral y poética, del “entre”, puesto que –el mismo enfoque, en tanto interrupción–

¹¹⁹ El subrayado es nuestro.

comprende la resistencia a la teoría de los modelos de análisis canónicos, la resistencia del teatro a este tipo de lecturas, y lo que el teatro *le hace* al pensamiento, a la percepción, a la lengua y a la cultura, en cada lectura y puesta en escena.

2. La resistencia a la teoría y la resistencia del teatro a la lectura

“Obcecarce significa afirmar lo Irreductible de la literatura: lo que en ella resiste y sobrevive a los discursos tipificados que la rodean –las filosofías, las ciencias, las psicologías–; (...). Obcecarce quiere decir en suma mantener hacia todo y contra todo la fuerza de una deriva y de una espera”
La lección inaugural, Roland Barthes

La exposición de los problemas relativos a la lectura de las didascalias desde un enfoque lingüístico, conduce a la conclusión preliminar respecto de su inadecuación para elaborar un estudio del teatro que supere una perspectiva únicamente ceñida a la estabilidad de los significados y su correspondencia con el mundo. Este apartado fundamenta dicha intervención teórico-crítica acerca de la lectura pragmática del texto teatral, a partir de algunos postulados deconstruccionistas, la ya mencionada resistencia a la teoría y el fonologocentrismo, que permiten estudiar el carácter retórico y acontecimental de lo didascálico. Dicho carácter preserva la ambigüedad, la “indecibilidad” y los “residuos de indeterminación” propios del texto teatral: no los agotan, no los aclaran ni los explican, como quieren la semántica y la pragmática. No obstante, lo didascálico no podría ser legible si su formulación no repitiera un enunciado codificado o iterable, si no fuera identificable de alguna manera como “didascalia”. Avanzamos sobre este problema en el apartado 2.2 a partir del concepto derridiano de “iteración”, que advierte la identidad y la diferencia que hay en toda estructura repetitiva del lenguaje. “Iterabilidad”, “indecibilidad” e “indecidibilidad”, son entonces algunas de las nociones que recuperamos para explicar la indeterminación del sentido de esta escritura “en grado cero”. Retomamos asimismo este concepto de Barthes (2013) con el propósito específico de tomar distancia respecto de las teorías fundadas en la idea del autor como sujeto de enunciación, y analizar, por el contrario, la configuración de una voz impersonal en un presente indicativo prácticamente amodal. Se observa entonces que, a diferencia de la definición pragmática de la didascalia –que domina el campo de lo escrito en la materia–, el gesto didascálico asume un carácter fundamentalmente retórico. Muchas de sus inflexiones poéticas permiten establecer ciertos parentescos con la ironía, el hipograma, la prosopopeya, la parábasis y la écfrasis (nos

ocupamos de esta última en 2.3), en cada ocurrencia textual. En este sentido se propone aquí una lectura poética de las didascalias para pensar, por una parte, la resistencia a la teoría, y por otra, la resistencia del teatro a ser leído y conceptualizado desde cualquier fenomenologismo que reduzca y simplifique su complejidad. Esto es, leer la resistencia como síntoma de la teoría y lo didascálico en tanto figura que plantea una posible entrada al estudio de los principales problemas del teatro, descritos en el primer capítulo: las tramas que se tejen entre obras y sistemas de producción teatrales, el devenir de las tecnologías de la puesta en escena, la presencia fundamental de los espectadores en la configuración del acontecimiento teatral, el complejo temporal de las artes escénicas.

De este modo interrogar tanto “las didascalias” –lo dado, lo que está allí escrito– como “lo didascálico”: aquello que se manifiesta en su estar ocurriendo y puede presentarse o, en cambio y a la vez, tener lugar por ausencia. Como el relato del sueño en la terapia, lo didascálico no se corresponde referencialmente con la experiencia –el hecho teatral como evento singular– sino que se trata de una construcción retórica que se ajustaría mejor a una fenomenología analítica del aparecer, desde una aproximación no logocéntrica, dualista, ni representacionista. Además de revisar la mecánica del funcionamiento de las ideologías arraigadas a partir del problema de la resistencia a (y de) la teoría, resulta necesario encontrar un modelo de crítica que sea capaz de adoptar un enfoque como el de esa fenomenología que opera sin distancia respecto de la propia efectuación del acontecimiento, tal como la describe Dalmaroni:

Hay crítica cuando uno mismo, devino eso que, perturbándolo, lo sacó de sí, lo puso en experiencia, en ocurrencia artística. Cuando uno, usando una figura de Blanchot, ha sido “des-obrado” por la obra, digamos, puesto por la obra fuera de lo que en uno habían obrado la cultura, la civilización, el orden del mundo, el orden del discurso. Dicho de otro modo, cuando uno ha sido empujado fuera de las fronteras de “Sujeto” (2013b: 150).

En *Roland Barthes por Roland Barthes* (1978), Barthes sostiene que el cuerpo, el gesto y su singularidad, no pueden amoldarse a la generalidad del lenguaje, puesto que el cuerpo es la diferencia irreductible y el principio de toda estructuración. Al revisar su obra escrita hasta ese momento, advierte que lo que lo atrajo fue “menos el signo que la señal, la ostentación: la ciencia que deseaba era, no una semiología, sino una señalética” (128). Para revisar la mirada semiológica posiblemente sea necesario atender las señales y los síntomas en su aparecer: ostentación –la exhibición de la que habla Barthes, siempre excesiva o excedentaria, del acontecimiento y su singularidad– y ostensión –en el sentido más literal de mostrar algo, señalar, poner de manifiesto o ante la vista. La pregunta debería estar dirigida entonces no solo a qué se

resisten las perspectivas lingüísticas del teatro y por qué —o qué se les resiste—, sino también qué supuestos activa la noción de “resistencia”.

Resistencias. En *Los escritos técnicos de Freud*, Lacan explica que este ubica el fenómeno de la resistencia en función de los recuerdos y en un sentido radial, como consecuencia del intento de atravesar los registros exteriores hacia el centro del nódulo reprimido. Desde allí se ejerce una fuerza de repulsión positiva y se experimenta la resistencia que, según anota Freud en *Metapsicología*, es inversamente proporcional a la distancia que nos separa de ese nódulo. Esto, insiste Lacan, toma forma en la materialidad de la producción discursiva: la resistencia será mayor cuanto más se aproxime el sujeto a un discurso “que sería el último y el bueno, pero que rechaza de plano” (Lacan 1988: 42). Luego recupera una definición de la *Interpretación de los sueños* donde la resistencia sería todo lo que destruye/ suspende/ altera/ interrumpe la continuación del trabajo analítico, y está muy vinculada con el contenido del inconsciente: el discurso rechaza aquello que se busca (el nódulo patógeno) (59-64).

Así como la noción de “Resistencia” ejerció un papel decisivo en el desarrollo del psicoanálisis,¹²⁰ la resistencia a la teoría en los estudios literarios moviliza interrogantes fundamentales sobre el discurso de la autorresistencia presente en todo acto teórico. Freud renunció a la hipnosis y a la sugestión especialmente porque la resistencia masiva que oponían a estas técnicas algunos pacientes le resultaba tan legítima como imposible de vencer y de interpretar. El método analítico viene a evidenciar esas resistencias que obstaculizan el esclarecimiento de los síntomas y la progresión del tratamiento. En sus escritos técnicos, señala que todo el avance de la técnica analítica ha consistido en una apreciación más justa de la resistencia como una manifestación de la fuerza ejercida por el *yo* —también del *ello* y del *superyó*— contra las representaciones penosas: un mecanismo de defensa inherente al tratamiento y a la rememoración que él exige. Siguiendo esta lógica, Paul de Man pone de manifiesto cómo la teoría se impugna a sí misma: “Nada puede superar la resistencia a la teoría ya que la teoría misma es esa resistencia”; “cuanta más resistencia encuentra, más florece” (1990 b: 36). Entonces para explicitar la analogía teórico-metodológica presentada hasta este punto: así como el método analítico evidencia la resistencia del paciente contra las representaciones penosas que se ponen en juego en la rememoración, resistencia inherente al tratamiento que obstaculiza su progresión y el esclarecimiento del síntoma, de manera similar la fenomenología en el estudio de las didascalías que aquí se propone, evidenciaría la resistencia del enfoque pragmático-semiótico a la teoría y, específicamente, al carácter tropológico de lo didascálico. En otras palabras, lo didascálico es resistido porque revela la ausencia de sujeto, de referencia, de sentido. Y esa

¹²⁰ Ver Laplanche y Pontalis (1974).

resistencia es inherente a una sistematización que responda a la búsqueda de sentido, la correspondencia entre lengua y mundo, texto y escena, subjetividad del autor y didascalias. La complejidad del problema radica en que las didascalias tienden la trampa de que es posible encontrar allí un sujeto, una referencia deíctica, algo del mundo fenoménico y de la experiencia. El relato que se arma del acontecimiento teatral en este tipo de lecturas resistentes, obstaculiza el esclarecimiento o el análisis del tema-problema “lo didascálico”; por esta razón resulta necesario deconstruir ese discurso que se manifiesta de manera sintomática en análisis sesgados, categorías repetidas e imprecisas, y todo lo que se deriva como consecuencia de ello en la teoría, la crítica y la praxis teatral –desde los programas de formación en actuación y dirección, las investigaciones de especialistas en teatro y reseñas de espectáculos, a la dramaturgia y la puesta en escena.

En una epistemología de tal clase, lo didascálico resulta la vía más apropiada para capturar algo del carácter indecible, indecidible, e incierto del texto teatral. Como alternativa, u otro posible de la crítica, nuestro enfoque intenta restituir el vínculo con lo irritante del objeto de estudio en sí mismo y su resistencia a ser leído en tanto discurso orgánico, comentario o acotación de un autor. En este sentido resulta productivo reparar en el señalamiento que hace Alberto Giordano respecto del psicoanálisis, cuya enseñanza fundamental al respecto consiste en que: “‘la resistencia emana de lo que ha de ser revelado’ (Lacan: 67), que es el propio deseo el que la genera, porque lo que él busca es persistir, no realizarse” (Giordano 2017: 137). En el primer apartado de este capítulo se elaboró un registro de diversas escenas de resistencia para avanzar hacia una crítica sistematizada respecto de los problemas, tópicos, y malentendidos que abre y mantiene el pensamiento del teatro como evento de comunicación –discurso– y las didascalias como instrucciones o datos para el lector, texto que los agentes teatrales decodifican o descifran, mensaje o contexto, en definitiva, que colabora a completar el sentido de la obra. Frente a estas perspectivas proponemos pensar lo didascálico como dis-curso –interrupción del “curso” del lenguaje, de la lectura Cultural, de la idea de Sujeto– y paradigma de lo restante/resistido; introducirlo en el marco de una revisión de las teorías del *resto* y de la discontinuidad –formulada principalmente por Miguel Dalmaroni–, puesto que tal enfoque crítico-teórico practica lecturas de lo poético desde su aspecto acontecimental. Si bien avanzamos sobre esta noción con mayor especificidad en el siguiente capítulo, se adelantan algunos ejes principales a continuación.

Resistencia a la lectura. Aunque lo hace en/con la materia verbal, la literatura manifiesta, de manera no calculable, lo que no podemos decir, eso de lo que no podemos hablar. Esa manifestación es –en términos del pensamiento sobre la subjetividad que interesa aquí– “el resto”, el “suplemento o el jirón del ‘trauma constitutivo’”, de la “hiancia o fisura insuprimible”,

la “inminencia de lo real” (Dalmaroni 2021 b; 2013 a). Lo real no puede ser simbolizado *per se* pero se manifiesta en el fracaso de todo intento de simbolizarlo. La construcción social crea una dislocación o falta en nuestra representación de la realidad, y esta misma dislocación estimula nuestros renovados intentos de construir nuevas representaciones de este real. En tanto la literatura evidencia la distancia entre las palabras y las cosas, o el sueño religador de la lengua en su intento incesantemente fallido de dar cuenta de la experiencia, la lectura es resistida; en otras palabras, “es lectura únicamente la que es resistida hasta que, de tan resistida, fracasa”. Lo que fracasa es el sentido, señala Dalmaroni, la Cultura que “persigue el alivio de su horror al vacío, de su horror a la fisura, de su pánico ante la falta”: “De Man diría: lo que fracasa es el fenomenalismo, la ilusión homogeneizante que quiere ir y venir de la retórica al mundo por la vía de la gramática y la lógica” (Dalmaroni: 2013 a).

Las teorías teatrales que identifican de manera automática las didascalias con la voz del autor, se desentienden de los complejos procesos de representación y significación implicados en el fenómeno teatral bajo el presupuesto de un *sistema* no orientado por lo contingente, aleatorio, accidental, sino por el imperio de la necesidad. Es decir, bajo la naturalización de alguna forma de totalismo –ya no el totalismo de la semiología de los 70. Esta ceguera frente a los terrenos difusos pero indiscutiblemente propios del acontecimiento teatral, lo incalculable y las pérdidas, intenta evitar la inquietante realidad de que *nadie controla nada nunca*: ni el dramaturgo, ni el director, ni el elenco, ni el crítico, mucho menos el público. Todos hacen indeliberadamente, muchas cosas imprevistas que ni siquiera advierten, y a la vez dejan de ver, de escuchar y de retener otras que el crítico supone que ven –y, peor, que ven entrelazadas en conjunto, sistemáticamente, globalmente. La arbitrariedad del signo es una teoría que no impide, sino que permite, ir tras el sueño iluso del Código, ese sistema en que, de un modo complejo que habría que aprender a decodificar, se produce significación, y que es posible, por tanto, inferirla, reponerla, recuperarla –por parte del director, del espectador, del crítico. Pero el signo didascálico no es arbitrario sino contingente. Rápidamente es posible observar que las didascalias no operan por medio de significados que se asocian de manera arbitraria o convencional a ciertos significantes más o menos constantes y tipificables, como lo sugieren las teorías lingüísticas del teatro, sino –siguiendo a Lacan– por medio de “efectos” de significación donde una palabra plena –que siempre incluye “el discurso del otro en el secreto de su cifra”– reordena las contingencias pasadas dándoles el sentido de las necesidades por venir que el sujeto presentifica (2018: 249). Lo didascálico se libera del sujeto –la “voz del autor” o del director– si se lo introduce en el lenguaje de su deseo, es decir, “en el lenguaje primero en el cual más allá de lo que nos dice de él, ya nos habla sin saberlo, y en los símbolos del síntoma en primer lugar”

(283). Y esta manifestación se impone de tal modo que resulta evidente la dificultad de elaborar desde estos enfoques pragmáticos un pensamiento sobre la didascalia en la dimensión retórica que la define. La resistencia a la configuración tropológica del texto teatral implica desconocer, por un lado, que si hay tropo hay apertura indeterminada del sentido, repliegue del lenguaje sobre el lenguaje; y por otro, que si hay juntura o pliegue, hay una doble escena que habilita al menos dos lecturas posibles y coexistentes: lo didascálico puede leerse como interrupción a partir de dos tipos de “entre”, entre el texto y la puesta en escena, y como interrupción intratextual que corta el curso del texto dramático.

Resistencia a la teoría. Para perfilar una “lectura sintomática” del problema resulta productivo retomar este concepto de Althusser que, como señala Giordano, aborda la lectura crítica como una operación atenta a las contradicciones o los lapsus que agrietan los discursos teóricos, ya que en esos intersticios de incoherencia se revelaría, siempre de manera desplazada, “una tensión conflictiva entre perspectivas heterogéneas, incluso antagónicas, que la definición de los conceptos y axiomas deniega, algo así como un inconsciente teórico” (Giordano 2015: 99). Giordano recurre a esta lógica para describir la escena retórica en la que Paul de Man argumenta, a comienzos de los 80, la diferencia entre rechazo y resistencia a la teoría literaria. Los compromisos coyunturales del rechazo, explica, responderían a la presión silenciosa y estructural de la resistencia. Con esto se refiere al momento en el que el deconstructivismo amenazaba la tranquilidad de la academia estadounidense, constituida fundamentalmente por discursos que rechazan o tergiversan los alcances teóricos del recurso a un metalenguaje provisto de términos lingüísticos. Tal impulso conservador se afirma en el sentido común, la estética y la historia, como únicos criterios de valoración legítimos para apreciar la riqueza del fenómeno literario:

La señal de que el posicionamiento reactivo excedería las determinaciones coyunturales, la economía de los juegos de poder que caracterizan a una disciplina con inscripción institucional, proviene, según el análisis de de Man, de la violencia con la que se ejerce el rechazo, síntoma de que la amenaza exterior podría estar duplicando el acecho de una pulsión autodestructiva, enraizada en la intimidad de las propias elecciones (acaso en una falta de convicción que el orden de las razones teóricas se empeña en disimular) (Giordano 2015: 100).

Se podría distinguir entonces –de la misma manera que lo hace Derrida a propósito del psicoanálisis– entre una resistencia a la teoría y una resistencia de la teoría; entre, por ejemplo, el rechazo al manierismo y el escepticismo programático de determinadas configuraciones teóricas, y la resistencia a sí misma, a su propio cumplimiento en tanto discurso sobre la experiencia, que incide secretamente en la formalización de cualquier empresa teórica. La resistencia de la teoría,

más acá de los rechazos que pueda sufrir por efecto de tal o cual política institucional, es la que ejerce el medio en el que se cumple el acto teórico, el lenguaje considerado en su figurabilidad originaria, sobre cualquier tentativa de definición conceptual, incluso sobre aquellas que querrían no desconocer, para poder formularse, la precedencia de la dimensión retórica del lenguaje sobre las estabilizaciones de la gramática y la lógica. Así, describir las didascalias en términos discursivos, comentarlas, no-leerlas, son operaciones que tienden a estabilizar los significados neutralizando la indeterminación semántica de los tropos que la constituyen. Por esta razón de Man puede decir –en una época en la que, como señala Giordano, proliferan las teorías literarias sobre la lectura (la estética de la recepción, la semiótica del “lector modelo”)– que la resistencia a la teoría es esencialmente resistencia a la lectura: “si la gramática de la argumentación teórica no se deja descomponer por la experiencia que busca formalizar, la de cierta e irreplicable indeterminación, cualquiera de sus aciertos disimulará el fracaso de no haber sabido extraviarse” (Giordano 2015: 101). Es en este sentido que consideramos relevante advertir que nuestro punto de vista diverge respecto de los planteos semióticos sobre la lectura, asediados por la intervención demaniana.¹²¹

Giordano retoma la perspectiva psicoanalítica que funda el pensamiento de la resistencia como resorte de la interpretación –y no como obstáculo–, en tanto fenómeno transferencial y forma discursiva de la interrupción que orienta el trabajo analítico, poniendo al sentido en estado de inminencia, y “expone la presión ambigua de algo que sólo puede entredirse en los términos de una revelación sofocada” (101). Si la dimensión retórica retorna como lo reprimido por las estabilizaciones de la gramática y la lógica, la resistencia de la teoría como resorte daría la posibilidad de aproximarse a lo que puede la literatura en tanto impugnación de los poderes del discurso y de ella misma como poder. Desde su fundación con los románticos de Jena, el proyecto teórico es una empresa imposible que se reanima si experimenta su imposibilidad (Giordano 2017: 138). Y el interés de este círculo de artistas e intelectuales por la ironía, “el tropo de los tropos”, según de Man en su ensayo *El concepto de ironía*, explica de algún modo la concepción del proyecto teórico como imposibilidad, ya que en ella se alcanza el más alto grado de figurabilidad y se evidencia que la reflexión literaria es al mismo tiempo repliegue del lenguaje sobre sí mismo y apertura radical e incondicionada a lo caótico (Giordano 2015: 103). Estas razones conducen a pensar que, probablemente, la dificultad para definir las didascalias se vincule con su dimensión irónica y el efecto de interrupción que provoca en la superficie del discurso.

¹²¹ Trabajamos este aspecto en el apartado del capítulo III, titulado “¿Para quién se escriben las didascalias?”.

La profundidad de la resistencia a la teoría literaria que describe de Man, tiene que ver con la angustia ante la cual se repite la estrategia de desactivar lo que se considera amenazante mediante la magnificación o minimización: si a un gato se lo llama tigre es fácil desestimarlo como tigre de papel –lo que más interesa en este caso, es saber por qué se le teme al gato. A la inversa, explica el autor, es posible llamarlo ratón y reírse por su pretensión de ser poderoso (1990 b: 14). Si este mecanismo está presente en la operación de nombrar dichas notas como “acotaciones del autor”, “indicaciones escénicas”, etc., recuperar el nombre “didascalias” –luego de haber identificado las ideologías y presupuestos que sostienen las teorías y las distintas emergencias o modulaciones del problema en la historia del teatro– es, de algún modo, llamar gato al gato con el fin de indagar las resonancias de la resistencia a su lectura.

El carácter tropológico de lo didascálico. Giordano encuentra una proximidad entre la descripción demaniana del fenómeno de la ironía y lo que postulaba Friedrich Schlegel respecto de una definición no irónica de la ironía en el ensayo “Sobre la incomprendibilidad” (en Schlegel 2009). La “ironía” –parábasis de la alegoría de los tropos (Paul de Man 1990 a)– es un mecanismo propio del lenguaje que tiene un funcionamiento especial en la poesía. Desde este enfoque se puede afirmar incluso que el lenguaje en su totalidad se deriva de este tropo, porque todo enunciado significa por lo menos dos cosas: lo que significa y lo contrario de lo que significa. Si “tropo” denomina la acción de “cambiar”, la ironía se constituye en un paradigma de los tropos y del cambio, en el juego de la circulación del significante. En el ensayo *El concepto de ironía* (1977), De Man sostiene que este no es un tropo más entre otros sino una manifestación particular de la “parábasis”. Esta figura que indica la acción de atravesar, un pasaje o transición, desviación, transgresión, falta, se empleaba para nombrar cierto momento de la comedia griega donde los actores salían, el coro se adelantaba y dialogaba con el público. El concepto se extiende entonces hacia procedimientos afines como el “aparte”, que referimos a propósito del teatro del Siglo de Oro e isabelino: una clase de interrupción convencionalizada en la dramaturgia cuya ruptura de la ilusión teatral y de la inteligibilidad de la narración (representacional), pone de manifiesto el carácter esencialmente retórico del lenguaje. Tal “amenaza” de interrupción es identificada por De Man –quien retoma esta tesis de Schlegel– no sólo con los efectos de la ironía en tanto parábasis sino también con la poesía en términos generales: una “verdadera bufonería trascendental”. Esta síntesis del carácter bufo propio de la interrupción de la ilusión narrativa, que De Man recupera del fragmento 42 del *Liceo* de Schlegel, encuentra una expresión radical tanto en el “aparte” –gesto grotesco por antonomasia de ruptura de la ficción–, como en el desplazamiento retórico *dis-cursivo* (que corta el curso del diálogo) efectuado por lo didascálico.

Otro punto de encuentro entre la formulación demaniana y la del poeta y pensador romántico que nos interesa destacar, estaría dado en la ambigüedad y la suspensión del sentido que necesariamente tienen que intervenir para que una definición de la ironía (también de los tropos y la poesía en general) sea legítima en términos retóricos, sin renunciar a una intención explicativa (Giordano 2015 a: 104). Ahora bien, el ineludible fracaso de la teoría consiste en que ésta querría ser literatura en acto, pero si alcanzase el vacío de la indeterminación –propia del acontecimiento poético– para enunciar la verdad de los tropos, desaparecería y se descompondría el orden lógico de sus razones. Por eso la verdadera lectura es la que sabe que fracasa ante la resistencia de la literatura a ser leída. Más adelante profundizamos esta cuestión con el análisis de una anécdota en la que Samuel Beckett señala, de manera irónica, el carácter indecible e indecidible de lo didascálico a partir de un gesto que supone una interrupción del pensamiento fenomenologicista y cultural. Con este gesto expone además que la lectura es “saber en acto” acerca del inherente fracaso de la empresa teórica y de la misma literatura, esto es: si hay algo que debe ser deconstruido –o ironizado– por la teoría y la práctica teatral es la didascalía como “acotación del autor” o “indicación” que le ofrece al lector cultural/pragmaticista y semioticista una falsa tabla de salvación; porque efectivamente lo que cree haber resuelto el lector que se resiste a la teoría es que encuentra en la didascalía un lugar donde (supone) no hay poeticidad y el lenguaje es casi una fórmula matemática. Si bien las teorías teatrales semióticas y filológicas son autorreflexivas en tanto metalenguajes, no asumen la resistencia y el fracaso inherente a todo acto teórico ni operan con ellos. A los fines de este estudio, ese rechazo resulta revelador ya que indica, de manera sintomática, la complejidad del problema: lo didascálico es resistido en su carácter ambiguo, irónico, informe. La interrupción que supone se niega a ser leída pero insiste, persiste, resiste.

Esa pulsión del sentido común acerca del lenguaje que responde a un modelo gramatical y referencial, se puede leer entonces como una resistencia a la dimensión poética, cuyas funciones de producción textual no se remiten a entidades exteriores al propio discurso –ni al dramaturgo, ni a la escena propiamente dicha. El teatro participa de procesos no fiables de producción de conocimiento –tan poco fiables como las diversas interpretaciones o las acciones implicadas en las diferentes puestas en escena–, en el sentido de que preservan la “ambigüedad”, la “indecibilidad” y los “residuos de indeterminación” propios del texto. Y es justamente lo poético como puro derroche –puesto que no responde a los fines de la comunicación efectiva– aquello que angustia y se intenta borrar o nominar (“acotación del autor”, “instrucción para la escena”) a partir de la decodificación de supuestos significados estables. Decodificación que niega eso que de Man define como la “desconcertante inestabilidad de los significados” y las “vacilaciones”

propias de la lectura. Un temor, en definitiva, a lo que la teoría desbarata al revelar la mecánica del funcionamiento en las ideologías arraigadas.

La Nueva Crítica de los 80, blanco de la crítica demaniana, se rige como se expresó más arriba, por los *establishments* universitarios y principios normativos de carácter cultural e ideológicos más que teóricos, “orientados hacia la integridad de un yo social e histórico en lugar de hacia la coherencia impersonal que la teoría requiere” (1990 b: 16). La teoría literaria aparece cuando la aproximación a los textos literarios ya no se basa en consideraciones históricas y estéticas; cuando ella misma se despega de la filosofía y no debate sobre el significado o el valor sino acerca de las modalidades de producción y de recepción del significado previas al establecimiento de estas, y se introduce el acercamiento propiamente lingüístico en el metalenguaje sobre la literatura. Por fuera de la historia y la crítica literaria, esta terminología designa la referencia como una función del lenguaje en lugar de designar al referente y a la referencia como una intuición ligada a la percepción, la consciencia y la experiencia (18). En las teorías teatrales canónicas se observa a la vez una hipertrofia lingüística y un fenomenologicismo: se conforman como metalenguaje pero el objeto las pierde en la relación referencial, la percepción y la intuición, con el argumento de que el teatro es un fenómeno que ocurre en el mundo. De este modo sustituyen el acontecimiento teatral y sus complejos mecanismos de significación por la mimesis y la facticidad de la experiencia de la escena.

Por el contrario, lo didascálico está más próximo de ser un “efecto de lenguaje” que no guarda ninguna relación sustancial, ni por analogía o por imitación de base ontológica, con nada más allá de ese particular efecto. No sería pues una función estética sino retórica del lenguaje, un tropo identificable que no contiene ninguna declaración del mundo, a pesar de su fuerte potencial para crear la ilusión opuesta. Afirmar que la mimesis es una función poética más entre otras, no implica negar la función referencial del lenguaje y, mucho menos, la realidad, pero sí la cuestiona al explorar sus límites y manifestar la inconmensurabilidad de la distancia entre palabra y cosa. Lo que aquí se intenta cuestionar es la naturalización de este modelo fenomenologicista y el supuesto isomorfismo entre el lenguaje y el mundo perceptible, que indudablemente no están gobernados por principios análogos. Es preciso comprender entonces que lo didascálico no es una fuente de información fiable acerca de otra cosa que no sea su propio lenguaje: “Nadie en su sano juicio intentará cultivar uvas por medio de la luminosidad de la palabra ‘día’, pero es difícil no concebir la forma de nuestra existencia pasada y futura de acuerdo con esquemas temporales y espaciales que pertenecen a narrativas de ficción y no al mundo”, a la vez que impactan en él de manera decisiva (De Man 1990 b: 23).

Las objeciones dirigidas a la teoría literaria por dejar a un lado la realidad social e histórica surgen justamente del temor a que las propias mistificaciones ideológicas, la mecánica de su funcionamiento, sean reveladas y desbaratadas por el instrumento que intentan desacreditar. Por eso la resistencia es inherente a la empresa teórica misma y suele caer en la autojustificación, ya que se trata de una resistencia al uso del lenguaje mismo o a la posibilidad de que el lenguaje contenga funciones que no puedan ser reducidas a la intuición (24-25). Si hay algo “real” en lo didascálico es que nombra el acontecimiento y es de carácter poético, pues deja entrever algo de lo que el lenguaje de la cultura intenta olvidar –la brecha entre lengua y mundo. Es decir, que pone de manifiesto, tanto en la lectura como en la escritura, eso que no termina de articularse.

El problema de la resistencia ante cualquier pensamiento de matriz retórica no empieza con Greimas, Rifaterre, Jauss, Iser, sino que se remonta a la relación de los clásicos *trivium* y *quadrivium*, explica de Man. La afinidad entre la gramática y la lógica se basa en la continuidad entre una teoría del lenguaje y el conocimiento del mundo fenoménico al que las matemáticas dan acceso (27). Pero hay una tercera dimensión, la retórica, que no permite que se la reduzca a una función ornamental dentro del aspecto semántico del lenguaje y tiene, por el contrario, una innegable fuerza epistemológica –los tropos, en este sentido, son funciones de producción textual– que no sigue necesariamente un modelo extraverbal. Si el proceso de la lectura participa de ambas dimensiones, gramática y retórica, la resistencia a la teoría no es sino una resistencia a la lectura, a la dimensión tropológica del lenguaje. Y esto es verificable en didascalias que se componen de elementos que no son agramaticales pero cuya función semántica no es gramaticalmente definible, ni en sí misma ni en contexto, sino que implican la interrupción de la comprensión o de la cognición estrictamente gramatical para dar lugar a lo poético. Tal interrupción no se efectúa exclusivamente por didascalias de tendencia “paratáctica” en su sintaxis –palabras privadas de artículos que las definen, verbos privados de sujetos determinados, frases privadas de verbos sin relación preestablecida de organización o de continuidad– sino que también, como podrá observarse en los fragmentos que presentamos a continuación, este efecto se articula ya sea por la sintaxis (Ejemplos a, b y c), la disposición de las palabras en la hoja y su sonoridad (Ejemplo a), las referencias vagas y ambiguas (Ejemplo a, b y d), o el detalle narrativo colmado de imágenes poéticas que exceden cualquier instrucción para la representación (Ejemplo c):

a- *Tez blanca. Nariz violácea. Pelo gris en desorden. Mal afeitado.
Muy miope (pero sin gafas). Duro de oído.
Voz cascada. De tono muy particular.
Andar penoso.
(La última cinta de Krapp, Beckett 2010: 302).*

b- Camino en el campo, con árbol.
(*Esperando a Godot*, Beckett 2003: 58).

c- Toda la acción se desarrolla en 1850 en la granja Cabot, de Nueva Inglaterra, o en sus alrededores inmediatos. El extremo Sur de la casa mira a una cerca de piedra, en cuyo centro hay una puerta de madera que da a la carretera. La casa está en buenas condiciones, pero necesitada de pintura. Sus muros son de un gris mortecino, el verde de las persianas está descolorido. A cada lado del edificio hay dos enormes olmos, que inclinan sus colgantes ramas sobre el tejado. Parecen protegerlo y, al propio tiempo, dominarlo. Hay en su aspecto una siniestra maternidad, una abrumadora y celosa preocupación. El íntimo contacto con la vida del hombre de la casa les ha dado una aterradora humanidad. Gravitan angustiosamente sobre la casa. Parecen mujeres agotadas que descansasen sus flácidos pechos, sus manos y su cabello sobre el tejado, y, cuando llueve, sus lágrimas caen goteando monótonamente y se pudren en las tejas.

Hay un sendero que va desde la puerta de la cerca, rodeando la esquina derecha de la casa, hasta la puerta principal de la misma. En este lado hay un angosto porche. La pared terminal que mira hacia nosotros tiene dos ventanas en su piso superior y otras dos más grandes en la planta baja. Las de arriba son las de los dormitorios del padre y de los hermanos. En la planta baja, a la izquierda, está la cocina; a la derecha, el recibimiento, cuyas cortinas se hallan siempre corridas.

PARTE PRIMERA

ESCENA PRIMERA

Exterior de la granja. Una puesta de sol, a principios del verano de 1850. No hay viento; todo está en calma. El cielo que se divisa por encima del tejado se halla vivamente coloreado, el verde de los olmos brilla, pero la casa está en sombra y parece pálida y desdibujada por contraste.

Se abre una puerta y Eben Cabot avanza hasta el final del porche y se queda contemplando el camino, hacia la derecha. Tiene en la mano un cencerro y lo agita mecánicamente, causando un estrépito ensordecedor. Luego, con los brazos en jarras, mira el cielo. Lanza un suspiro de confuso temor y exclama en un tono de equívoca adoración:

EBEN:— ¡Dios! ¡Qué hermosura!

(Baja la vista y mira a su alrededor, frunciendo el ceño. Tiene veinticinco años y es fornido. Sus facciones son bellas y agradables, pero con una expresión desconfiada y resentida. Sus ojos, oscuros y desafiantes, recuerdan los de un animal salvaje en cautiverio. Cada día es una jaula en que se encuentra atrapado, pero en su fuero interno se considera indómito. Hay en él, reprimida, una salvaje vitalidad. Tiene el cabello negro, bigote y una incipiente barba rizada. Viste rústica ropa de faena. Escupe en el suelo con intenso encono, se vuelve y entra nuevamente en la casa.)

(Aparecen Simeón y Peter, que regresan de trabajar en el campo. Son también altos, pero de más edad que su hermanastro. Simeón tiene treinta y nueve años, Peter, treinta y siete. Y una complexión mucho más simple y vulgar: cuerpo más rollizo, rostro más bovino y basto; son más astutos y prácticos. Sus hombros están algo hundidos por los muchos años de faenas agrícolas. Pisan pesadamente con sus

toscas botas de gruesa suela, en que hay pegados terrones de tierra. Su ropa, sus rostros, sus manos, sus brazos y garganta desnudas, todo está sucio de tierra. Huelen a tierra. Se detienen juntos por un momento delante de la casa y, como movidos por un mismo impulso, contemplan en silencio el cielo, apoyados sobre sus azadas. En sus rostros hay una expresión tensa, rebelde. Cuando miran el cielo, esta expresión se suaviza.)

(*Deseo bajo los olmos*, Eugene O'Neill 1984: 236-238).

d- (...) *Fuera, chimeneas apretadas, como lanzas, que vomitan en chorros desmelenados fuego y humo.*
(...)

Un ruido estrepitoso hiende el silencio exterior. Un trueno descomunal estalla. Las chimeneas se agrietan y caen derrumbadas. Un silencio sin humo. La gran ventana cruje, haciéndose añicos, que caen cómo una lluvia dentro del cuarto (*Gas*, Kaiser 1959: 13; 20).

En los ejemplos **a** y **b** se advierte ese decir balbuceante y con bordes brutalmente definidos a la vez –por la ausencia de conexión y de subordinación, es decir, de continuidad y totalidad–, tan característico de la poética beckettiana. Además de la descripción de un entorno despojado, esas *didascalias poéticas* –según se sistematizó en el capítulo I, 1.8– componen una musicalidad, una situación siempre aplazada, y el estado de subjetividad interrumpido de los personajes; por eso no pueden ser leídas únicamente como direcciones escénicas (escenográficas, de caracterización).

La extensísima descripción de las *didascalias narrativas* de O'Neill, que presenta numerosas figuras retóricas y ambigüedades (Ejemplo **c**), ¿puede leerse únicamente en tanto conjunto de datos para contextualizar la acción en tiempo y espacio, la aparición de personajes u otro elemento de tipo informativo?; esas imágenes metafóricas, ¿son instrucciones para la puesta en escena? Al menos en este tramo de texto parece que fuera el diálogo el que interrumpe o acota, mientras las didascalias, que bien podrían ser un fragmento de una novela, instalan el registro de la poética naturalista. Tampoco el ejemplo **d** arroja alguna posibilidad de correspondencia entre esas *didascalias poéticas* y una referencia directa –ni en el mundo ni en la práctica escénica–: un lenguaje expresionista articulado en figuras como las que aquí se registran (prosopopeya, materialización de lo abstracto, comparación, hipérbole, metáfora y sinestesia) no puede remitir sino a sí mismo. Estos fragmentos tomados de poéticas divergentes revelan la inadecuación de los modelos lingüísticos que tienden a la estabilización de los textos.

2.1 Por una poética didascálica

“Hébert jamás comenzaba un número del Père Duchêne sin poner algunos ‘¡mierda!’ o algunos ‘¡carajo!’”. Esas groserías no significaban nada, pero señalaban. ¿Qué? Una situación revolucionaria. He aquí el ejemplo de una escritura cuya función no es sólo comunicar o expresar, sino imponer un más allá del lenguaje que es, a la vez, la Historia y la posición que se toma frente a ella”
El grado cero de la escritura, Roland Barthes

En *Alegorías de la lectura*, de Man llama la atención sobre esta tendencia en los estudios literarios que supone, en primer lugar, que es posible decidir por una interpretación de mayor validez; luego, que la escritura y la lectura son actos de habla, potencialmente efectivos y públicos. Sin embargo, insiste, la literatura “no puede ser recibida meramente como una unidad determinada de significado referencial que puede ser decodificado sin dejar residuos” (1990 a: 16). Por otro lado la semiología literaria emplea las estructuras gramaticales (sintácticas) juntamente con las estructuras retóricas, esto es, pasan sin ningún tipo de discontinuidad de las primeras a las segundas. Con la gramática generativa, el estudio de los tropos se convierte en una extensión de los modelos gramaticales universales que regulan las derivaciones y las transformaciones. Es posible registrar un proceso análogo en la teoría de los actos de habla de Austin, que halló sostenidas resonancias en la semiología literaria norteamericana, donde los actos ilocucionarios serían congruentes con las estructuras gramaticales de la sintaxis en las correspondientes oraciones imperativas, interrogativas, etc. En esta línea, las reglas de los actos determinan si la performance está bien ejecutada (sus efectos) del mismo modo que las reglas gramaticales determinan si la oración está bien formada. Las primeras se refieren a las relaciones entre personas y las últimas se refieren a las relaciones entre sonido, sintaxis y significado. La retórica se entiende aquí como persuasión, acción real sobre otros –no como figura o tropo intralingüístico–, y queda fuera del momento performativo o simplemente relegada al área afectiva de la perlocución, sin ningún tipo de impacto epistemológico. Es decir que lo performativo como mera convención, la reduce a un código gramatical más entre otros. Así estas teorías “leen sólo en tanto que preparan el camino para la lectura retórica que evitan” (De Man 1990 b: 35).

La lectura a contrapelo, sugiere de Man, viene de la mano de la distinción que establece Pierce entre la gramática y la retórica en su definición de signo: en la relación entre signo y objeto hay un interpretante que interpreta el significado derivado de la cosa que no es sino otro signo. El signo no es la cosa sino ese proceso de representación, y la interpretación, una lectura, no una decodificación, que a su vez será interpretada por otro signo *ad infinitum*. Esto es para Pierce la retórica pura –diferente de la gramática pura– que postula la posibilidad de un

significado no problemático, diádico; y de la lógica pura, que postula la posibilidad de una verdad universal de los significados (De Man 1990 a: 22). La retórica suspende de manera radical la lógica y se abre a posibilidades vertiginosas de “aberración referencial”.

Además de la semiología de Pierce, de Man recupera algunos aspectos de las notas de Saussure sobre los usos del término griego *Hypográfein* que se derivan, por un lado, del significado “firma”, y por otro, de aquello que subraya, por medio de los “afeites”, los “rasgos de un rostro”. Saussure, por analogía, lo adopta como aquello que “subraya un nombre, una palabra, tratando de repetir sus sílabas y dando así otro modo de ser artificial, añadido, por así decirlo, al modo de ser original de la palabra” (72). De Man concluye que, a la vez, se trata de un significado cercano a *prosopon*, “máscara” o “rostro”, que no es sino la *prosopopeya*, el tropo del apóstrofe. Si *Prósopon-poiein* significa dar rostro, es posible pensar que el rostro original puede faltar o incluso no existir. No obstante, se conoce el tropo específico que acuña un nombre para una entidad todavía sin nombre (que da rostro a lo que no lo tiene): la *catacresis*, la cual también puede ser una prosopopeya, por ejemplo, en: “el ojo del huracán”. Lo que resulta significativo de la prosopopeya para una reflexión sobre lo didascálico, es que al deshacer la distinción entre referencia y significación de la que dependen todos los sistemas semióticos, indica que ninguna teoría de la lectura puede evitar ser una teoría de los tropos. Desde esta perspectiva, las didascalias son hipogramas en la medida en que –catacréticamente– dan nombre, comentan, indican algo que no existe sino como ficción, al tiempo que señalan que son máscaras sin rostro detrás (sin sujeto presente, origen del sentido y fuente de la enunciación). Son prosopopeyas esas didascalias que hemos sistematizado dentro de la modulación ***de puesta en escena*** (1.8, capítulo I) en tanto que tratan de “dar vida” a los objetos, nombrar el espacio de ficción, registrar el movimiento, figurar la acción. Ahora bien, ¿qué sería lo todavía sin nombre?, ¿eso que inquieta a cualquier enfoque semiótico-pragmaticista? El mismo acontecimiento, que no es sino ese estar siempre nombrando, señalando, lo que no hay, lo que no es, ni está.

Esta perspectiva habilita una lectura retórica del problema que entiende que si bien es innegable que una de las apariciones más frecuentes de lo didascálico se relaciona con marcadores de tiempo, lugar de la acción, y son en este sentido “referenciales”, es preciso advertir que no se trata de un fenómeno deíctico en sentido estricto, puesto que no indica el tiempo ni el lugar en el aquí y ahora de la situación de enunciación real del espectáculo, sino de una especie de máscara deíctica que señala el lugar y el tiempo de la escena como pura ficción, de manera análoga a la descripción espacio-temporal en la narración. Para explicar este problema basta leer una escena de escritura y de lectura de una obra de Beckett en el marco de un montaje

escénico, que resulta paradigmática para comprender el carácter liminal y de interrupción de lo didascálico, pues *aparece* más como gesto que como discurso.

La puerta imperceptiblemente entreabierta. “En el fondo hay una puerta imperceptiblemente entreabierta”, dice la didascalia de *Ghost Trio*, una producción televisiva realizada por Beckett para la Süddeutscher Rundfunk. Según circula en el ámbito teatral, “Los escenógrafos tuvieron acceso al autor y le preguntaron qué quería decir con esa acotación en apariencia tan críptica”, frente a lo cual Beckett contestó:¹²² ““Es simple. La puerta está cerrada”” (Ventura 2014). También es conocida por el relato que elabora Laura Cerrato en *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra* (1999: 206), acerca del diálogo que tuvo lugar durante los ensayos de *Rockaby* en los que se hace referencia a la filmación de *Trio fantasma* para la BBC. Los utileros tenían dudas acerca de la acotación y la respuesta de Beckett fue: “La puerta debe estar cerrada”. Otra variante o versión de esta anécdota, que recuperamos en conversaciones con Lucas Margarit, registra que Beckett ante la pregunta da un portazo y dice: “está cerrada”.

“Podía haber cerrado la puerta y podía no haberlo hecho”, parece decir este gesto si se lo analiza desde la ambigüedad e indeterminación beckettianas que se condensan en la primera frase de su primer relato “Assumption” (1929) donde se lee: “Podía haber gritado y podía no haberlo hecho” (29). Ahora bien, cuando modula esa voz muda –“En el fondo hay una puerta imperceptiblemente entreabierta”–, y ante la desesperación de los escenógrafos causada por la irrupción de lo poético en una zona donde se espera que haya información contextual o una instrucción de puesta en escena, afirma irónicamente que esto quiere decir “La puerta está cerrada”, o bien pasa al plano de la acción simulando la ilusión de continuidad entre las palabras y las cosas, no hace sino significar el acontecimiento poético y señalar que esa significación siempre sobreviene y no es del todo reductible, mucho menos en términos de la experiencia. Su escritura figura a la vez las expectativas del Sentido y aquello que desestabiliza las consistencias significativas.

A diferencia de las supuestas notas de un dramaturgo que indican cómo se ordena cada cosa en la escena, esta didascalia presenta una tercera persona que –como señala Barthes cuando retoma el análisis de Blanchot acerca del relato impersonal en Kafka– siempre se manifiesta como el grado negativo de la persona (Barthes 2013: 4). El grado cero de la escritura, además, toma la forma amodal del indicativo, entre el subjuntivo y el imperativo; un presente que resulta insoportable a los ojos de una perspectiva referencial, especialmente porque se parece demasiado a la impersonalidad y al tiempo verbal del conocido uso instructivo o informativo del lenguaje en

¹²² En 1976 la dirige Donal McWhinnie con supervisión de Beckett, y al año siguiente es dirigida por el propio dramaturgo en versión alemana para la SDR.

enunciados del tipo: “Prohibido pisar el césped” o “Cuidado con el perro”. Pero a diferencia de las cosas nombradas por las didascalias, el césped y el perro están próximos al cartel –es posible ver el césped o escuchar el ladrido al tiempo que se lee “césped” y “perro”. Su existencia material es además anterior a esos enunciados; por el contrario, nada de lo que se menciona en las didascalias tiene una existencia real y previa a la inscripción. Y el propósito universal de esos carteles –que es uno y claro: que no se viole un límite espacial delimitado– implica a un sujeto individual o colectivo, el dueño de casa, etc., que expresa una intención por medio de ese enunciado. Por esta razón es posible sustituir la frase “Prohibido fumar” por una señal, es decir, representar el mensaje por medio del ícono (del griego *εἰκών*: “imagen”) en una relación visual, siempre convencional, de semejanza con la cosa. Ahora bien, la imagen del cigarrillo con la banda atravesada no posee ambigüedad ni sobrevive a la interpretación retórica; y, si no se adopta una conducta inmediata que responda a esa señal –de prohibición, de habilitación, etc.– es posible que existan diversas consecuencias reales. La didascalia de Beckett no dice “quisiera que la puerta esté apenas abierta”, “cuando lo escribí, quise decir que...”, o “señor director, señor escenógrafo, haga esto...”. La puerta estará apenas abierta, casi cerrada... siempre que se vuelva al texto. Y ese resto indecible e indecible se resiste a ser leído porque (in)consiste como la irrupción de una inminencia que, al ser en parte del orden de lo inconsciente, tiene lugar en la temporalidad del anacronismo: es la aparición de un rasgo inesperado, impensable, en la trama de lo representado (Didi-Huberman 2011); el recuerdo o el anuncio de un trazo, una huella, donde el tiempo está en perpetua incertidumbre.

La anécdota de Beckett no solo coloca lo didascálico a la par de un “efecto de lenguaje” o “tropo” sino también, y especialmente, demuestra que el fracaso del sentido pragmático moviliza las significaciones contra toda lectura fenomenologista. Declara, en otras palabras, que la relación de lo didascálico con lo extratextual, el mundo fenoménico, es en sí ambigua, divergente, indeterminada; un buen error que no se clausura nunca –la puerta siempre está imperceptiblemente entreabierta. De modo que una lectura crítica bien orientada, enseña Beckett, es aquella que pone en suspenso la comprensión para desactivar cualquier interpretación sujeta a un pensamiento de la literatura como comunicación, un pensamiento incapaz de admitir, entonces, que no hay comunicación sin malentendido, y que no hay poesía sin ironía o tropos en general. En el texto dramático, lo didascálico cumple con las funciones de la *parábasis*, descrita páginas atrás. En su versión más contemporánea, esta figura se entiende como la intrusión del autor en la obra; pero aquí no se trata de una intrusión subjetivada y codificada sino de una voz que, siempre en esa zona liminar de pasaje y en la forma de una digresión, se desubjetiva/resubjetiva y desubjetiva/resubjetiva a quien lee. La ironía de Beckett muestra que

sus didascalias –como la “Pipa” de Magritte– expresan: “Esto no es una didascalia”, en el límite del texto y la puesta en escena.

Esta perspectiva, sensible a los poderes de lo suplementario, preserva e intensifica las fuerzas de la suspensión, la interrupción, las potencias del placer y la inquietud, provocados por la neutralización de los valores institucionales. Permite reparar entonces en el carácter singularmente resistente de las obras a las reducciones que opera la Cultura en tanto universo de valores consensuados. La identificación de este tipo de crítica con los poderes del acto literario –suspender, desplazar, interrogar– abre la discusión con las morales críticas que necesitan limitarlos o reducirlos, como ocurre con las lecturas hegemónicas de la teoría teatral, para arraigar el sentido de las obras, y afirmar el valor de ciertas estimaciones institucionales. La resistencia a la teoría de la lectura de teatro, parafraseando a Dalmaroni a propósito de lectura de literatura, es una resistencia a la necesidad de un pensamiento sobre el teatro como acontecimiento. Así como Dalmaroni lo describe respecto del poema, un texto teatral “se efectúa como tal (se lee como tal) precisamente por su ajenidad, su desenfoque o su dislocación irremediable respecto de los significados y de los «sistemas de significados»”. Una lectura de este tenor no supone la comprensión, “el conocimiento que mantendría el sentido liberándolo” (Blanchot citado por Dalmaroni 2015: 53). Para superar las lecturas fenomenologicistas, sociales y culturales, que pretenden que el “espacio literario” se corresponde con el territorio de la Cultura, sería necesario ir tras un “pensamiento del acto de la lectura como contingencia incalculada y emergencia única en el «entre», en el instante o el punto ínfimo del hiato, la fisura, el trauma de la condición escindida de la subjetividad”; una lectura literaria como el acontecimiento de la desubjetivación-desujeción, en el que “toda moral del sentido y de su búsqueda -aunque regrese intermitentemente- se pierde” (60). Cuando las teorías canónicas explican las didascalias en tanto comentarios del dramaturgo, captan, no obstante, la voz en acto que se construye siempre como lo otro del diálogo. El problema radica en entender el hecho teatral exclusivamente como situación de enunciación, en términos de codificación/decodificación de lo verbal y no verbal. Quizá la acecha la amenaza de que el teatro escape a estos paradigmas comunicativos y se resista a ser leído desde el régimen representativo y cultural; esto es, de algún modo, que se mueva al margen de las funciones sociales que históricamente se le han atribuido. Si bien el vínculo hecho teatral-sociedad resulta insoslayable, su reducción al campo de lo semiótico no hace más que conjurar lo que Bataille entiende como “gasto simbólico”, inherente a su acontecer: pérdida y derroche excedentario que enfrenta todo *mythos* contra todo *logos*.

2.2. Iteración y suplemento

“Esta sustitución, que tiene lugar como un puro juego de huellas y de suplementos o, si se prefiere, en el orden del puro significante, que ninguna realidad, ninguna referencia absolutamente exterior, ningún significado trascendente vienen a orlar, limitar, controlar, esta sustitución, que se podrá considerar «loca» porque tiene lugar en el infinito, en el elemento de la permutación lingüística de sustitutos, y de sustitutos de sustitutos, este encadenamiento desencadenado, no resulta menos violento”
La diseminación, Jacques Derrida

Iteración. Se ha insistido en torno de la idea de que esa escritura sin sujeto ni transitividad que irrumpe entre las réplicas del texto dramático expone una hendidura por donde se proyecta su ambigüedad. No obstante, la singularidad del corte que subyace a la aparición de estas inscripciones no elude la posibilidad de ser repetida, aunque a priori tal afirmación resulte casi un oxímoron. Esto es, lo didascálico no podría ser legible si su formulación no repitiera un enunciado codificado o iterable, si no fuera identificable de alguna manera como “didascalía”. La presencia de estas notas se destaca con signos gráficos y tipográficos de diversa clase – paréntesis, corchetes, cursiva, negrita, mayúscula, etc.– que funcionan como “encuadramiento”, delimitan un espacio, un borde perfectamente reconocible, para escribir, no obstante, lo que siempre tiene lugar en su estar ocurriendo. Pese a que “No existe acontecimiento sin un golpe [coup]” –“un acontecimiento es algo que debe sorprender e interrumpir”– (Derrida 1994: 10), este es al mismo tiempo “iterable” en su “surgimiento pretendidamente presente y singular”, de estructura repetitiva o citacional. La consideración de la iteración derrideana remite tanto a la alteridad como a la restancia. El término, derivado de “itara” (del sánscrito, “otro”), da cuenta de que, a pesar de las intenciones de repetición reproductiva de lo mismo, lo mismo ya está transido de alteridad. Como señala Cragnolini, la iteración supone identidad y diferencia, y comporta en sí misma la diferencia que le permite ser iteración: si “la iteración divide la supuesta identidad de un elemento, la restancia sería lo que permite esta posibilidad desde el punto de vista de que indica que no hay presencia plena” (2012: 120). Una vía posible para liberar lo didascálico del problema de la presencia plena de un sujeto, de las “intenciones” de un autor o director, sería entenderlo como un acontecimiento poético iterable, citable, en la medida en que el sentido permanece allí indecidible, resta, al tiempo que se hace (a)notar.

Antes del Primer Acto de *Ivanov* de Antón Chéjov se lee la *didascalía narrativa*: “La acción pasa en uno de los distritos de la Rusia central”; a continuación y debajo de “Primer Acto”: “El parque de la finca rural de Ivanov. A la izquierda, el frente de la casa con su galería (...) Está oscureciendo”. Seguido del título de “Escena I”, una tercera didascalía: “Ivanov sentado en la mesa, lee un libro...” (1990: 151). Es sabido que la primera didascalía de un texto

teatral suele situar el lugar y el tiempo de la acción, los personajes, y la situación principal. Así, la primera didascalia de una obra contemporánea que no se inscribe en un poética realista como la de Chéjov,¹²³ *Eva Perón* de Copi, anota de manera sintética y paratáctica: “EVITA. Su MADRE. EVITA busca un vestido en el interior de un baúl” (Copi 2000: 19). Estas notas que abren la escritura dramática operan como encuadramiento al señalar la posibilidad de ser repetidas. En otras palabras, la iterabilidad de las marcas de tiempo, lugar, acción y personajes, le otorga cierto margen de regularidad a una inscripción que es a la vez –como se analiza más adelante–, singular, ambigua y suplementaria.

Ahora bien, cabe la pregunta con respecto a si la didascalia inicial de una obra dramática indica un comienzo. El triple encuadramiento del fragmento citado de Chéjov se puede pensar como tres primeras didascalias o una sola segmentada, y no necesariamente como primera, segunda y tercera. Desde un enfoque lingüístico y estructuralista se diría que la primera afecta o modifica a toda la obra, la segunda a todo el primer acto –aunque algunas descripciones corresponden solo al comienzo–, y la tercera didascalia tendría sus efectos “pragmáticos” sobre la escena I. Sin embargo, esta lectura no alcanza a advertir que lo que ahí aparece justamente es que algo de la escritura no termina de comenzar o de encuadrarse, y se desborda a sí mismo, o se manifiesta en su diferimiento. Como se observó a propósito de Beckett, figura aquí un presente que interrumpe toda temporalidad: “Está oscureciendo”, no significa “La luz de la escena debería bajar a medida que transcurra la acción”, o “Imagine que está oscureciendo”, ni “Quisiera que baje la luz”, tampoco “Director: debe bajar la luz de escena”, sino que siempre estará oscureciendo en ese nudo del texto, tan literario como la frase del *Limonero real* que se repite en cada secuencia narrativa: “Amanece y ya está con los ojos abiertos” (*El limonero real*, Juan José Saer). Así las primeras (también paratácticas) **didascalias de puesta en escena** de *El pelícano* de Strindberg parecerían ser por lo menos cuatro y de diferente tenor:

Un salón. Al fondo, una puerta que da al comedor.
A la derecha, la puerta achaflanada de un balcón.
Arquimesa, escritorio, diván con una cubierta de felpa
roja, una mecedora.
(Entra LA MADRE, se sienta en un sillón y allí se queda
abúlica, sin hacer nada. Va de luto. De vez en cuando, escucha
nerviosa.)
(Se oye la “Fantasía Impromptu”, opus 66, de Chopin,
obra póstuma, que alguien toca en la habitación de al
lado.)
(MARGARITA, la cocinera, entra por la puerta del
fondo.) (Strindberg 1968: 157).

¹²³ No está demás aclarar que el realismo de Chéjov no excluye el grotesco, ni la entrada del simbolismo, para comprender sus modos de representar “lo real”.

Lo meramente pragmático del encuadramiento, o los datos mínimos para situar la acción presente, es excedido primero por el gesto de nombrar una sucesión de objetos ubicados en un espacio –algo que Ionesco, desde una poética bien diferente, exagera de modo tal que evidencia el carácter propiamente literario de la descripción de objetos en las didascalias: “el bigotito inglés”, “la pipa inglesa”, de *La cantante calva*, ya citada en el capítulo anterior. Luego, el estado del personaje que más que una dirección escénica es la construcción literaria de la Madre (los directores podrán tenerlo en cuenta para componer físicamente al personaje y explicarle a la actriz cómo debería conducirse en escena, de la misma manera que una réplica o un silencio del diálogo serán claves de lectura para abordar la interpretación; es decir, que no es un rasgo exclusivo de las didascalias). Finalmente, la irrupción de un saber cultural acerca de Chopin (“obra póstuma”), ¿un saber que se identifica con el dramaturgo?, ¿con los personajes?, ¿que apela o supone el conocimiento/desconocimiento del lector del texto?, ¿todo a la vez? Otro texto que no cesa de encuadrar, donde lo **narrativo-poético-escénico** de lo didascálico adquiere un carácter singular, es el prólogo de *La ópera de dos centavos* de Brecht, seguido por el Primer Acto y sus respectivas didascalias iniciales, precedidas por uno de los emblemáticos carteles:

PARA CONTRARRESTAR EL ENDURECIMIENTO DE LOS
CORAZONES HUMANOS, EL COMERCIANTE PEACHUM
HABÍA ABIERTO UN NEGOCIO, EN EL CUAL LOS MÁS
MISERABLES ENTRE LOS MISERABLES PODÍAN
PROCURARSE UN ASPECTO CAPAZ DE CONMOVER LOS
CORAZONES MÁS RECALCITRANTES.

La ropería para mendigos de Jonatán Jeremías Peachum (Brecht 1957: 8).

Con Brecht y la estética del distanciamiento de su drama épico, lo didascálico sube a escena por medio del recurso de los carteles. Éste puntualmente repone un pasado, tal como lo hace la narración; luego se registra el grado cero de un sintagma nominal, en ese presente amodal tan característico de las didascalias, para situar la ropería donde tendrá lugar la acción. El gesto no consiste solo en exponer el artificio teatral ante los ojos de los espectadores sino, sobre todo, en dar lugar a otras voces que no son las de los personajes ni la del dramaturgo: la entrada de lo coral y de lo épico (en *Terror y miseria del Tercer Reich*, por ejemplo, figura un coro que tiene a cargo un texto en verso).¹²⁴

¹²⁴ En el primer capítulo quedó explicitada la estrecha relación entre el coro y lo didascálico, a propósito del teatro griego.

Suplemento. Este tipo de dramaturgias tan inseparables de la práctica escénica solicitan miradas que trasciendan la idea de “indicaciones escénicas” o “acotaciones del autor” como complemento del diálogo, y de la puesta en escena como complemento del texto. En primer lugar, es importante despejar esta vieja discusión que se viene dando desde hace varias décadas, en la que se ha instalado con mayor fuerza la idea de que, por un lado, el texto teatral es a la vez dos textos, uno literario y otro espectacular (De Marinis; De Toro; Ubersfeld); y por el otro, que la puesta en escena o realización particular de ese texto que es a la vez dos –y la escritura que prolifera en este ejercicio: adaptaciones, guiones de las compañías, notas de los directores, etc.– es un fenómeno extratextual pero funciona como un complemento necesario de aquel. Aquí se propone revisar esta afirmación y pensar en cambio que los rasgos espectaculares de las dramaturgias se superponen a los literarios, puesto que la “hipótesis de representación” (Szuchmacher 2015), la presunción de la materialidad del hecho teatral y sus condiciones de producción, se identifica en ciertas marcas que distinguen al teatro de otros textos literarios, pero no se puede separar, cuantificar, aislar, tan sistemáticamente como lo quiere el estructuralismo. En efecto, una de las mayores singularidades del género consiste en el complejo literario-acontecimental que no se da en otras modalidades de escritura. Por otro lado, si bien la puesta en escena está por fuera de lo textual, opera de manera suplementaria –no complementaria– en tanto huella del acontecimiento teatral –cuando los textos se fijan luego de ser trabajados en escena y son resultado de la investigación en la práctica, o cuando son potenciales espectáculos. Incluso en el caso poco frecuente de las obras publicadas que nunca se montaron, los textos contienen las marcas de lo espectacular; esto conduce a pensar que aquella viene a decir algo de más o de menos. Lo didascálico es la huella del hiato insuprimible entre palabra y representación, palabra y acto, dramaturgia y puesta en escena y, sobre todo, lo que señala que esa relación no es complementaria ni necesaria sino inminente y suplementaria.

El texto citado de Copi plantea una acción: Evita buscando un vestido en un baúl. Un montaje puede no mostrar a Evita realizando tal acción en ese momento del texto, desdoblarla en otras figuras, o bien que esa sea la única acción del personaje expandida en toda la obra, un *leit motiv* que se repite, y una infinidad de posibles combinaciones de los elementos. Si ante la palabra didascálica podemos representarnos distintas imágenes, incluso las que exceden esas palabras, porque su significante conecta significados contingentes o efectos de significación, y no un referente, la puesta en escena viene a ser un acto de lectura que reescribe y singulariza el texto cada vez. La lógica del suplemento ilumina ese resto no asimilado por la acción estructurante de la unidad y la totalidad –la didascalia como comentario, acotación del autor, que pretende ser traducida en términos escénicos– que, no obstante, está desde siempre, excede lo

que hay o está dado y sobreviene. Esto explica el hecho de que lo didascálico puede no manifestarse, pues ya se teme perdido antes de inscribirse, porque sabe –entre muchas otras cosas– que no será dicho en escena.

El grado cero. La pregunta que apremia entonces gira en torno de cómo se representa por medio de la palabra lo irrepresentable en el texto dramático, y en qué medida las didascalias intentan tocar lo real. En este sentido es preciso tener en cuenta que ese “toque de lo real” que activa lo didascálico para aproximarse a lo no representable, es un gesto de escritura que no escapa a ningún género ni poética teatral, es decir, que no es exclusivo del teatro realista. El teatro realista, naturalista, simbólico, absurdo, de la crueldad, expresionista, grotesco, posdramático, y la lista continúa –con todas las grandes distancias de tenor expresivo, técnico, de sistemas de producción, existentes entre ellos–, a la vez que configuran en sus didascalias un sistema de repetición e identidad –lo que se ha definido aquí como “encuadramiento”– producen una interrupción en el diálogo teatral, un diferimiento entre texto y puesta en escena. Interrupción que apunta al problema del tiempo en el teatro –la cesura, el corte, la pausa, el ritmo del texto, así como el anacronismo implicado en la condensación de los tiempos de escritura, lectura y puesta en escena–; y diferimiento, en el mismo sentido diferido y *diferrante*, por ejemplo, en el que se representa un sonido por medio de una figura, en la pura ausencia del pentagrama. Como se anticipó, es preciso distinguir que el presente del texto es diferente del presente de la puesta en escena donde quien dice “yo” se corresponde con un cuerpo visto y escuchado por otros cuerpos en un tiempo real y en un espacio de no-ficción: la platea. Dicho de otro modo, el presente del diálogo, que en la puesta coincide con el presente que configura el tiempo de la ficción, no se identifica con el de los actores y espectadores, aunque a veces efectivamente se tocan y coquetean. El tiempo de los diálogos alcanza su valor deíctico cuando esos textos son proferidos en escena. Esto es, que se reactualiza cada vez que alguien lo pronuncia porque es el tiempo propio de una categoría vacía en términos de enunciación, que además sigue perteneciendo al terreno de la ficción. A la vez, el presente del diálogo es interrumpido por el tiempo didascálico o el presente de la escritura, que no se confunde con el tiempo de un autor que se hace cargo de la voz que enuncia (y organiza la deixis en función de su aquí y ahora), ni la situación “real” del espectáculo, sino que se trata de una singularidad inactuante e irrecuperable.

El grado cero de lo didascálico es entonces el tiempo a partir del cual se organizan la huella y los anacronismos que se juegan en el acontecimiento teatral: contiene el pasado (registro de ensayos, registro imposible de la puesta en escena, siempre incapturable), o el futuro (la imagen proyectada, lo que debiera ser o se desea que las lecturas interpreten y devenga en

montajes posibles). Las lecturas canónicas, revisadas en este capítulo, suelen leer los diálogos como el tiempo presente de la enunciación y las didascalias (la modulación de indicación o acotación autoral) como: I- registro fiel del pasado (archivo) que contiene algo del montaje primero, y ha de ser repetido o tergiversado; y II- anterioridad prescriptiva (instructivo) o acción futura (algo a lo que hay que aspirar o se puede traicionar, una palabra performativa, un imperativo). Desde este enfoque, en todos sus matices, las didascalias contienen una verdad porque estarían más próximas a tocar lo real, la escena, lo que hizo un director una primera vez; es decir que, además de la ilusión “realística” y fenoménica, se destaca su valor filológico-documental, esa misma idea de comienzo o arquetipo que revisamos en el capítulo anterior a propósito de la crítica textual en la edición de obras teatrales. Sin desconocer los aportes significativos de la semiótica y la filología en la historia del pensamiento sobre el teatro, cuyo rigor metodológico indudablemente ha contribuido al desarrollo del proceso de legitimación y especificidad de la teoría teatral, es claro que en el fenómeno didascálico no hay comienzo ni arquetipo sino que se trata de una “conversación infinita” entre el pasado, el presente y el futuro, articulada en una voz muda, compleja y múltiple.

2.3. Resistencia a la *differance* entre expresiones y materialidades artísticas

“Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura. (...) puede ser dicho de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo *imposible*, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje). (...) es precisamente a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere, nunca quiere someterse”
La lección inaugural, Roland Barthes

En los apartados previos hemos señalado que lo didascálico no será –como los diálogos– vocalizado, sino interpretado por directores, escenógrafos... que –en todo caso, y no siempre, y nunca igual– lo transfigurarán o traspondrán a partir de decisiones de tipo visual, de movimiento, sonido, etc., en resumen: no aparecerá en escena expresado por medio del lenguaje sino que su materialidad y soportes serán otros muy diferentes que los de la palabra. Así, además de que estas lecturas siempre están situadas en coordenadas espacio-temporales, sociales, culturales –atravesadas por un sistema de producción teatral presente y una lengua que pueden diferir de los que dieron lugar a un texto en el pasado, cuando un dramaturgo pensó, ensayó, fantaseó, la obra–, una de las problemáticas más persistentes de la puesta en escena, como señala Szuchmacher, está “directamente ligada a esa característica particular de la literatura que se articula en palabras

y por ausencia del referente (la “cosa” que nombra), al tiempo que en la escena convive con artes perceptivas: visuales, espaciales y sonoras, produciendo efectos múltiples” (2015: 73).

En el mundo de la percepción es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse, afirma Merleau-Ponty desde un enfoque fenomenológico. Al definir una mesa como lo hace el diccionario –plataforma horizontal sostenida por tres o cuatro soportes y sobre la cual se puede comer, escribir, etc.–, se presenta la sensación de alcanzar algo así como la esencia de la mesa, sin contemplar todos los accidentes con que puede acompañarse –forma de las patas, estilo de las molduras–; pero eso no es percibir, es definir. Por el contrario, al percibir una mesa, el mayor interés corre por la manera en que ella realiza su función de mesa, y es precisamente la manera siempre singular en que soporta su plataforma, es el movimiento único que opone a la gravedad lo que hace a cada mesa distinta de las demás: “la significación ‘mesa’ no me interesa sino en la medida en que emerge de todos los ‘detalles’ que encarnan su modalidad presente”. Si se desliza tal planteo a la obra de arte, “porque también ella es una totalidad carnal donde la significación no es libre, por así decirlo, sino ligada, cautiva de todos los signos, de todos los detalles que me la manifiestan”, se entiende que ninguna definición, ningún análisis que trate de recuperar la experiencia de modo retrospectivo, podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa de tal obra (2002: 60-62).

Las didascalias a menudo enfrentan al lector con una definición/representación/comentario y, a su vez, con un simulacro o intento fracasado de registrar el acto de percepción. Así podemos leer didascalias en términos ficcionales: “Parque en la finca de Sorin. Amplia avenida que conduce al lago –situado al fondo–, interrumpida por un tinglado improvisado como para un espectáculo familiar que oculta enteramente la vista del lago” (Chéjov 2003: 11); más adelante esta misma didascalia de *La gaviota* incorpora una mirada técnica: “Desde el estrado, detrás del telón bajo (...)”. O didascalias enteramente enfocadas hacia la puesta en escena como las de *Galileo Galilei*:

La planta escénica muestra, sobre un fondo de cortinados negros que abarca la totalidad del escenario, un plato circular rodeado por una explanada en forma de anillo. Sobre esos elementos se desarrollarán, sin interrupción de ningún tipo, las distintas escenas. Los muebles y objetos que aparecerán en escena serán de estricto uso y absolutamente realistas, y serán los actores quienes los hagan aparecer o desaparecer a la vista del público (Brecht 2009: 23).

Detalles que procuran alcanzar la idea de totalidad, imaginar esos cuadros en el sentido más plástico, pautar el movimiento, prever los gestos, configurar espacios y modos de circulación de los cuerpos y los objetos; anotar lo que sucedió en un ensayo a partir de la

intervención de un actor, o lo que se recupera de las conversaciones con el equipo creativo... Pero nunca se lee allí la experiencia. Uno de los problemas que aquí se propone discutir radica en la hegemonía de la palabra (el fonologocentrismo) que se proyecta sin escala del enfoque lingüístico y semiótico al terreno del arte, dejando a un lado la especificidad de cada expresión estética –lo simultáneo o sucesivo, lo presencial o la (re)presentación por ausencia, etc. Así, se suele hablar de “lenguaje musical”, “lenguaje visual”, “lenguaje corporal”, “lenguaje teatral”... Sin embargo, el texto escrito y lo que acontece en escena son sistemas bien diferentes. Así lo describe Szuchmacher:

Es en el campo de la literatura donde podemos hablar de lenguaje sin problemas puesto que aquí tenemos palabras y estructuras. No se debería usar la palabra lenguaje aplicándola al espacio, a lo visual o a lo sonoro (...) En las artes que no son la literatura, aquello que se percibe como las formas, los colores, los tamaños, los sonidos, los timbres de los instrumentos, etcétera, se enuncian con palabras para poder explicarlas, pero su materialidad no es reducible a palabras. Se perciben a través de los sentidos, por presencia y no, como sucede con el lenguaje, por la ausencia del objeto. Si una didascalía de un texto dramático dice: “Ella lleva un vestido rojo que cruje al andar”, es probable que quien lo lea imagine cómo es ella, la forma de ese vestido, así como el tinte particular de ese rojo y el sonido del crujido. Pero nada de eso será igual que ver y oír ese vestido en movimiento (2015: 72-73).

Asimismo Pavis afirma, respecto del análisis de los espectáculos, que la verbalización misma va contra una estética del arte que trata de preservar el carácter “figural”, es decir, no reducible a palabras, de la presentación escénica. Considerando estas intervenciones se avanza sobre la siguiente cuestión: que una didascalía anote colores o formas no implica que sean datos para que un escenógrafo trate de reproducir, siguiendo una suerte de instructivo, esos colores o formas en términos concretos, a través de medios materiales. El director, el escenógrafo, analizarán qué colores y formas se despliegan en todo el texto en tanto isotopías semánticas; o investigarán qué implicancias culturales, ideológicas, expresivas, tenían o tienen esos aspectos visuales en el contexto de producción de esa obra, y tomarán decisiones para su puesta en escena, cuyo sistema responderá a una lectura singular de ese texto en su propio tiempo. Si en una obra de procedencia china, por tomar un caso, se advierte la pregnancia del color rojo, que para esa cultura implica buena suerte, prosperidad, abundancia, pasión, justicia, entonces habrá que hacer una construcción autorreferencial dentro del sistema planteado para que un espectador occidental contemporáneo interprete eso dentro de ese código diferente al suyo (descartar el sentido de “peligro” o “sangre” que podría suscitar en un contexto ficcional de guerra, por ejemplo), sustituir ese color por otro que en nuestra cultura tenga un sentido más o menos próximo, o plantear un sistema que desarrolle el carácter polisémico (o, mejor, diseminado) que

en las diferentes culturas se le adjudica a ese color, donde quizá predomine la idea de “pasión”, que sí será comprendida tanto en oriente como occidente. Si a la puesta en cambio no le interesa enfatizar el nivel connotativo y, por lo tanto, cultural de lo visual, puede trabajar con los criterios estrictamente formales como la relación de complementariedad con otros colores que se propongan en la totalidad de lo que se verá en escena, etcétera. Como sea, no se puede desconocer que cualquier resolución será una intervención de la interpretación, incluso la que se pretenda más fiel al texto, y no una copia o imitación de una “percepción” que se supone que este acoge, revela o solicita.

El problema de la “verbalización” queda claramente representado, por ejemplo, en el carácter narrativo que se le adjudica a la música, por fuera de su valor expresivo en sí y su materialidad sonora. Como afirma Szuchmacher, la cultura audiovisual hizo que la música permanezca íntimamente asociada a las imágenes, por más que esta no tenga pretensiones narrativas. El teatro generalmente le imprime una potencialidad narrativa a la música, por medio de palabras –imágenes mentales asociadas a palabras y a sonidos–, que no es otra cosa que la “negación de la percepción del arte musical” (2015: 55). Sin considerar la unión entre música y literatura –porque implica una relación diferente y compleja–, ninguna narratividad ni relación fenoménica entre el sonido y las ideas, es propia de la obra musical, ni siquiera cuando el título tienda a señalarla:

No hay una sola gota de agua en “La mer”, de Debussy. La cultura, que estabiliza todo aquello que está a su alcance, y no el arte, que pugna siempre por no ser sujetado por la cultura, ha transformado la forma de percibir la música, y el teatro se aprovecha de ese desplazamiento, a veces abusivamente (Szuchmacher 2015: 55).

Estamos en el terreno de la *ekphrasis* (ἔκφρασις contiene los significados de *phrazô* [φράζω], “hacer comprender, explicar” y *ek* [ἐκ], “hasta el final”), que no es sino una puesta en frases que agota su objeto y designa terminológicamente las descripciones, minuciosas y completas, que se les otorga a las obras de arte. Este tropo no es solo la descripción de un objeto real o ficticio, sino que remite incluso al propio *logos*. Como sugiere Bárbara Cassin en el *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles* (2004), la *ekphrasis* se sitúa en las antípodas de la metáfora, de la cual todo el arte, conforme a la doctrina de la *ut pictura poesis*,¹²⁵ consiste en poner las cosas πρὸ ὀμμάτων, “bajo los ojos”, para producir así un conocimiento nuevo y original. No se trata de imitar la pintura en tanto esta busca poner el

¹²⁵ Esta expresión latina que significa, literalmente, “como la pintura así es la poesía”, o “la poesía como la pintura”, fue formulada por Horacio en su obra *Epístola a los Pisones* o *Ars Poética*.

objeto frente a los ojos –pintando el objeto como en un cuadro–, sino de imitar la pintura como ese arte mimético, pintar la pintura. Imitar la imitación, producir un conocimiento, no del objeto, sino de la ficción del objeto, de la objetivación: “l'ekphrasis, c'est de la littérature”.

Con la ekphrasis estamos tan lejos de la *phusis*, de una descripción fenomenológica inmediata, como de una ontología inocente. Entramos en el arte y en el artificio, dominados y modelados por la capacidad performativa, eficaz, creativa, que posee el discurso librado de la verdad y la falsedad, cuando en lugar de decir lo que ve, hace ver lo que dice.

Que las didascalias pertenezcan a la escritura e intenten aproximarse a la experiencia desde ese lugar privilegiado del “entre” –entre la literatura y el hecho teatral–, no supone que sean descripciones lingüísticas de un gesto o acción del mundo fenoménico: señalan el propio gesto de las palabras, del espaciamiento que abre su digresión. En palabras de Ritvo y en términos derrideanos, una digresión, siempre “desvía un conjunto en la proximidad de un límite de disgregación y así, en lugar de un decir soberano que diría lo que otro enunciado se limita a mostrar, establece un puente entre dos entredichos, uno actual, el otro por venir” (Ritvo 2017: 130). No deberían leerse entonces como objetos, una iluminación específica, movimientos, acciones, anotados, capturados, y por eso más próximos a la realidad de la escena, sino como la ficción de esas mismas cosas transformadas en lo inactual. Dicho de otro modo, lo didascálico es esas cosas como alejamiento o la manifestación de la imposibilidad de ser las cosas: lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecida, incluso esas cosas no-sidas –los textos que se escriben antes de ser representados como potencia de visión y no solamente los que registran procesos de ensayos, o se publican luego de ser estrenados. En lugar de confinar la acción a las didascalias, es decir, definir las como el sitio donde se inscribe la acción, estas notas se imponen como lugar de la suspensión de la significación y sitio de la acción en su alejamiento.

Esa suspensión es la que desconcierta a las lecturas fenomenologicistas que hemos intentado revisar en este capítulo. Entre algunas de las conclusiones preliminares, además de señalar el desconcierto que experimenta cualquier mirada que busque constatar una relación de identidad de lo anotado en las didascalias con una potencial imagen de la escena, es preciso reparar en la interrupción que ejerce lo didascálico respecto de aquellas argumentaciones fundadas en la “doxa del autor” como faro de su estudio. Nos referimos a esa “opinión que la cultura ha ido construyendo alrededor de los dramaturgos” y, según Szuchmacher, conduce con frecuencia a interpretaciones erróneas. Para dar cuenta de este problema, el autor presenta el caso de las malas lecturas de *Bodas de Sangre*, especialmente, del gesto de sus didascalias. Por ejemplo, las de la última escena:

Habitación blanca con arcos y gruesos muros. A la derecha y a la izquierda, escaleras blancas. Gran arco al fondo y pared del mismo color. El suelo será también de un blanco reluciente. Esta habitación simple tendrá un sentido monumental de iglesia. No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva (García Lorca 2017a)

No es factible hallar una vía de acceso a lo poético de estas didascalias y a la gran complejidad de la obra, que va “desde el lirismo hasta el surrealismo más extremo en las descripciones de los ámbitos, además del uso de diversas formas de escritura” (prosa, verso libre, octosílabos), si se la mira partiendo de cierta doxa sobre la dramaturgia de Federico García Lorca, cuya tradición la circunscribe a un simple costumbrismo rural (89). El uso de ese futuro imperfecto (“será”, “tendrá”, “no habrá”) provoca en la lectura un efecto interpretativo diverso suscitado por las siguientes modulaciones: *desiderativa* –la expresión del deseo o la voluntad de que la palabra posea el don performativo o “mágico” de coincidir con una empiricidad a futuro–; *imperativa* –esa máscara de “indicación del dramaturgo” acerca de cómo debe escenificarse el texto, que no es sino un modo de la imaginación poética y teatral–; y *premonitoria* –ese tono profético respecto de lo que ha de suceder, que identificamos en el coro griego (Capítulo I) y que aquí se figura por medio de proyecciones visuales a propósito de la escena. Lo que arroja su escritura didascálica es, entonces, un estado de sospecha producido por el continuo aplazamiento del sentido: por fuera de toda “perspectiva” posible, inscribe el inimaginable *blanco sobre blanco*.¹²⁶

Un último caso, muy divergente en cuanto a poética, estética, y contexto de producción, donde también es posible notar este juego de las diferencias y suspensiones, es la escritura didascálica de Sarah Kane, imprescindible para reconocer su dramaturgia, aun cuando las didascalias están prácticamente ausentes.¹²⁷ En escena no se dirán las didascalias pero pueden –probablemente suceda, a menos que se trate de una interpretación caprichosa o sesgada del texto– manifestarse con fines poéticos, en absoluto contextualizadores ni informativos, para interrumpir el sentido y dar materialidad a sus grandes temas o preocupaciones: la obsesión, la opresión, la violencia. Así, los realizadores escénicos podrán resolver en términos visuales, de sistema de movimiento, etc., lo que aparece sugerido por la repetición obsesiva de un “crack”

¹²⁶ Hacemos referencia a la obra *Blanco sobre blanco* de Malevich, cuya sustracción –como señala Alain Badiou (2005: 77)– expresa la separación y la diferencia mínima.

¹²⁷ En su obra *Crave*, por ejemplo, se registran muy pocas didascalias relativas a los silencios, pausas, cuestiones de ritmos y tonos. Para ampliar el tema ver: Brncic 2019.

que constela las intermitencias y el exceso de todo el texto. En el cuadro décimo de *Cleansed*, la tortura y violación de Grace, la didascalía inicial señala: “Grace is being heavily beaten by an unseen group of men whose Voices we hear. We hear the sound of baseball bats hitting Grace’s body and she reacts as though she has received the blow” (2016: 131). Luego, “Voices: He can never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) never (*crack*) save you (*crack*)” (2016: 131). En la escena XV, Tinker arroja veintitrés chocolates a Robin. La didascalía anota veintitrés veces esta acción y la de comer el chocolate uno a uno, en verso:

Robin eats the chocolate, chocking on his tears

When he has eaten it, Tinker tosses him another.

Robin eats it, sobbing.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker tosses him the last chocolate.

Robin retches. Then eats the chocolate.

Tinker takes the empty tray out of the box –there is another layer of chocolates underneath. Tinker throws Robin a chocolate. Robin eats it. Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws him another.

Robin eats it.

Tinker throws the empty box at him, then notices that Robin has wet himself (2016: 140).

Aquí más que describir un movimiento, una acción, se propone un ritmo que puede remitir a una idea de lo mecánico y automático. El acontecimiento poético se proyecta también –a diferencia de otros casos que se han citado, y más próximo a la dramaturgia de Beckett– gracias al efecto musical de la repetición sonora de las palabras en la puesta en voz (lectura en voz alta), o de la insistencia visual de la grafía en la lectura silenciosa del texto. Estas didascalias sumamente irónicas respecto de la proximidad con lo real (¿mueca hiperrealista?), tienen lugar en tanto figura poética del exceso. Un trabajo de dirección atento a estos aspectos podría plantear un diseño de movimiento y de sonido, o un código de actuación, por ejemplo, que comprenda el gesto escandaloso de estas didascalias.

En este segundo capítulo de la tesis hemos descrito la clase de problemas que supone el análisis exhaustivo del tema y formulamos una perspectiva teórica preferible para estudiarlos. Desde este mismo enfoque, el siguiente capítulo se ocupa de analizar el acto de escritura y lectura de lo didascálico en términos de una experiencia poética desubjetivante y desubjetivada, hacia una teoría de las didascalias. Dentro de la ampliación y especificación de nuestro marco teórico (las teorías del resto y de la discontinuidad), serán de vital importancia las figuras de *huella e interrupción* en la elaboración de un pensamiento del “entre”, capaz de caracterizar las relaciones complejas y variables del texto dramático y la puesta en escena.

Capítulo III

Hacia una teoría de las didascalias

1. ¿Quién habla en las didascalias?

“(…) quien habla en su soledad, en su frágil vibración, en su nada, es la palabra misma
–no el sentido de la palabra, sino su ser enigmático y precario–.”
Las palabras y las cosas, Michel Foucault

Como venimos proponiendo en las páginas precedentes, esta investigación apunta a elaborar una lectura poética de lo didascálico. Tal lectura intenta poner de manifiesto que esta figura no representa una clase de significante que se asocia de manera arbitraria o convencional a ciertos significados constantes y tipificables, mucho menos a un sujeto de la enunciación ni a la experiencia fáctica de la escena, sino que acontece en tanto efecto contingente de significación e *interrupción* a partir de dos tipos de *entre*: entre el texto y la puesta en escena, y como interrupción intratextual que corta el curso del texto dramático. En este sentido hemos especificado que si bien la puesta en escena está por fuera de lo textual opera, como toda lectura, de manera suplementaria. Afirmamos entonces que lo didascálico es una *huella* del acontecimiento teatral –cuando los textos se fijan luego de ser trabajados en escena y son resultado de la investigación en la práctica, o cuando son potenciales espectáculos–; una huella del hiato insuprimible entre palabra y acto, dramaturgia y puesta en escena y, sobre todo, lo que señala que esa relación no es complementaria ni imprescindible sino inminente y suplementaria. Hemos observado que las didascalias pueden no estar en un texto dramático, o presentarse pero no necesariamente para indicar o comentar algo y “pasar” a la escena. Describimos este fenómeno como “potencia de no ser”, “operación inoperosa” (Agamben 1998 y 2008) que no se reduce al mero acto y tiene lugar sin suprimirse como potencia (Ver Introducción de esta tesis). Y justamente porque lo didascálico puede presentarse o manifestarse por ausencia y en distintas modulaciones, es que resultó preciso revisar su trayecto variable e intermitente pero sostenido en diferentes momentos y escenas del teatro occidental, contrastados con algunos fenómenos culturales, antropológicos, y estrictamente teatrales. El recorrido delineado demostró que a pesar de la progresiva consolidación del principio de autoridad en el texto dramático, verificable sobre todo a partir del siglo XIX, las didascalias siguen siendo pasibles de ser interpretadas, agregadas, modificadas, eliminadas por compañías, editores, traductores y, muchas veces, por los propios autores. Luego de distinguir las *didascalias-comentario* –que contextualizan, describen un espacio y tiempo de ficción determinado, por ejemplo–, de lo *didascálico-digresión* –que más

que “acotar” o limitar, abre líneas de lectura en términos poéticos y dramáticos–, procuramos explicar por qué motivos prevalece tanto en el campo de los estudios teatrales como en la actividad de la escena, la modulación de las didascalias-comentario, acotación del autor o indicación escénica. Es en este sentido que hemos formulado una definición del objeto fundamentada a partir del deslinde teórico de los principales problemas que han sido estudiados en torno del tema.

En la elaboración de este estado teórico de la cuestión, diseñamos un registro de diversas escenas de resistencia a la teoría en los estudios teatrales, para avanzar hacia una crítica sistematizada respecto de las concepciones del teatro como evento de comunicación y de las didascalias como comentario, instrucciones para su puesta en escena o datos secundarios y contextuales que colaboran a completar el sentido de la obra. Tal revisión consistió, en primer lugar, en indagar acerca del problema del alcance de los términos “acotación del autor”, “indicaciones escénicas” y “didascalia”, y en fundamentar –a partir de las nociones de *entre y resto*– por qué esta última representa la alternativa preferible que desactiva las dicotomías presencia y ausencia, texto y escena. En segundo término, dedicamos el análisis al carácter deíctico y referencial que las teorías pragmáticas del teatro les atribuyen a las didascalias, frente a la modulación ficcional y poética que efectivamente presenta lo didascálico: el grado cero a partir del cual se organizan la huella y los anacronismos que se juegan en el acontecimiento teatral (memoria de ensayos, registro imposible de la puesta en escena, imagen proyectada o postulada a la espera de la lectura y del devenir de la escena). Asimismo contrastamos la representación de la subjetividad que la mayoría de los estudios acerca del tema leen en las didascalias, con la voz desubjetivada (no-persona) que allí se configura; advertimos entonces la índole del problema que implica el hecho de concebir al dramaturgo como sujeto de enunciación del “discurso” didascálico. Repusimos también las discusiones en torno del potencial de las didascalias para discriminar la especificidad de lo teatral en relación con diferentes géneros, así como las líneas de lectura disponibles sobre su “aspecto literario” o “estético”, su estatuto textual o paratextual, por mencionar las más significativas. Cada uno de estos postulados ha sido elaborado desde perspectivas que, según hemos analizado, manifiestan una resistencia al análisis retórico. Al respecto demostramos que el texto teatral no se rige según las leyes de la comunicación diaria ni aclara las condiciones de su enunciación, para después advertir que –a diferencia del funcionamiento de esas leyes en las que se basan los análisis semióticos del teatro– su carácter poético-acontecimental no se reduce a la lectura sino que preserva la ambigüedad, la “indecibilidad” y los “residuos de indeterminación”. Analizamos, no obstante, que la estructura iterativa de las didascalias implica a la vez la identidad –el encuadramiento que las hace

reconocibles como tales–, y la diferencia –la indeterminación del sentido– en cada irrupción textual. Lo didascálico es resistido porque revela la ausencia de sujeto, de referencia, de sentido; por ello la resistencia es inherente a cualquier sistematización que responda a la búsqueda de sentido, la correspondencia entre lengua y mundo, texto y escena, subjetividad del autor y didascalías.

La pregunta por quién habla en las didascalías, eje vertebrador de este último capítulo, –y la emergencia de la pregunta misma– encuentra su espesor y especificidad en el marco de una reflexión sobre la experiencia poética, el lenguaje y la subjetividad. Gran parte de la filosofía, la teoría y la crítica literaria –y de la misma la literatura– que circula desde las últimas décadas del siglo XX a esta parte, insiste con diferentes variantes y tesis en que la experiencia poética es una experiencia desubjetivante, una dislocación producida por la propia irrupción del acontecimiento poético. Esto supone que dicho acontecimiento desubjetiva a quienes escriben y a quienes leen con un impulso que *resta* respecto del sujeto, la lengua y la cultura. En tanto condición del acontecimiento, el poema efectúa una interrupción que corta el conjunto estabilizado de las representaciones, los saberes y los lenguajes; se sustrae a cualquier idea de unidad y de totalidad, a lo decidible, lo consistente, lo *nombrable*. Lo didascálico se produce e inscribe en esa clase de corte: nombra lo que queda fuera de escena, el resto, el rastro fantasmático o el deseo de escena.

Es en este sentido que anotamos la noción de “resto” como concepto clave para encuadrar el tema en la línea filosófica inaugurada con Nietzsche, que ha pensado el problema de la subjetividad y que, abonada por el pensamiento de Rosenzweig, Heidegger, entre otros, encuentra nuevas articulaciones en autores contemporáneos como Blanchot y Derrida. Algunas formulaciones elaboradas por los dos últimos y por otros “pensadores del resto”, habilitan una lectura de la experiencia poética a partir de ciertos énfasis en torno del lenguaje, la literatura y la subjetividad. Prestaremos especial atención a ciertas figuras del “entre” en Derrida (“huella”, “juntura”, “himen”) y en Blanchot (“interrupción”, “fragmento”); la “impersonalidad” del lenguaje y la “muerte del autor” con Barthes y con el Blanchot de “la voz narrativa”, “el afuera” y “la desobra”; y la experiencia poética como “alienación”, “inexistencia”, “desposesión”, en escritos de Agamben. Por supuesto que estos trayectos teóricos tienen, por proximidad o distancia, remisiones constantes a la teoría deconstruccionista de la idea de presencia plena en la significación, cuyas implicancias filosóficas, críticas y metodológicas, presentan una salida posible respecto de los modos fenomenológicos de leer la literatura. Estos modos de larga data, revisados en el capítulo anterior, que se “resisten a la teoría” –a una lectura retórica, no contextualista (Paul De Man 1990 b)–, han procurado tranquilizar su impulso hermenéutico de

fijar y controlar el sentido bajo la ilusión de la existencia de una relación directa entre las palabras y las cosas, la escritura y la voz, la obra y la firma autoral.

La figura del “resto” en palabras de Dalmaroni: “es siempre tributaria de alguna teoría de la *separación* y del consiguiente intervalo (a veces temporal, otras trascendental) entre lo que queda separado” (“Resto”, 2021 b). En este último tramo de la investigación nos concentramos en el intervalo existente entre el texto teatral y la puesta en escena: lo didascálico en tanto *juntura* de las escenas de escritura, los pasajes y las lecturas. El análisis apunta a demostrar que ese pliegue de la significación del acontecimiento teatral es “el punto en el que la poesía, dejando de ser objeto para convertirse en potencia de visión, imbuje al lector del sentimiento de ser él mismo lo explicado y contemplado” (Blanchot 1977: 123).

En los estudios más tradicionales del teatro se suele analizar la “polifonía” de los textos, retomando los aportes de Bajtin acerca del carácter dialógico del lenguaje —especialmente las nociones de “carnaval”, la tergiversación de roles, las máscaras— asociado con frecuencia a las voces de los personajes o figuras que hablan y accionan. Es menos probable, en cambio, encontrar la pregunta por la singularidad de la experiencia poética y los procesos de desobjetivación que se juegan en el “entre” de esas voces en primera persona. El interrogante “¿quién habla en las didascalias?”, trae consigo otras cuestiones: cuándo o dónde habla quien habla, ante qué/quienes lo hace. El recorrido teórico aquí propuesto precisa, en principio, que se habla ante lo extremo, en el *proscenio* del lenguaje. Elaborar una lectura de ese “entre” del lenguaje y la experiencia tan paradigmáticamente significado (espectacularizado) por el teatro, no solo arroja luz sobre los estudios teatrales sino que representa un aporte a las reflexiones acerca del funcionamiento del lenguaje y la subjetividad.

Basta con observar la analogía escénica que emplean Lacan y Badiou en sus conceptualizaciones del “resto” y del “acontecimiento”, para advertir la potencialidad del teatro —una clase singular de eso que Agamben denomina “dispositivo óptico”, “mitológico” y “antropológico” (2006a)— en la exposición de los mecanismos de estos problemas y de los temas humanos en general. Ya Freud planteaba la estructura psíquica en términos de escena: una neurología indicativa, que juega el papel representativo de un montaje artificial, intenta —según Derrida— dar cuenta del psiquismo por el espaciamento, por una topografía de las huellas y un mapa de los actos de abrirse-paso en la *Darstellung* (la representación, en el sentido vago de la palabra, pero también en el sentido de la figuración visual, y a veces de la representación teatral) (Derrida 1989). Y el hecho de que toda una línea de pensamiento sobre la subjetividad (Lacoue-Labarthe, Diderot, Barthes, Foucault, Butler) se valga de metáforas relativas al espacio, la escena, la representación o la performance, probablemente se deba a que “El teatro obliga a

desmontar el Nombre” (Barthes 1994: 266), a *contemplan* los artificios del montaje de toda subjetividad. Recordemos que θέατρον (Théatron) significa el lugar específico desde donde se mira; el ámbito de la reflexión, en el sentido óptico e intelectual, de la exposición de argumentos, conflictos, fantasmagorías, y de la expurgación de las pasiones: una dialéctica permanente entre λόγος y μῦθος.

En la primera parte de esta tesis se insistió respecto del hecho de considerar en primer término que el texto teatral contiene la “hipótesis de representación” –marcas dramáticas que suponen la materialidad del acontecimiento teatral relativa a sus condiciones de producción (Szuchmacher 2015)– y que las didascalias son uno de los lugares privilegiados donde se registran esas marcas, sobre todo y con mayor frecuencia recién a partir del siglo XIX, asociado a diversos fenómenos de índole filológica, histórica, sociológica, antropológica, de las transformaciones de la escena y las tradiciones dramáticas, entre otras. Para recuperarlo brevemente: a medida que la escena fue ganando independencia de los textos, el hiato entre escena y textos se hizo más profundo, y las didascalias se volvieron más significativas en cuanto a presencia, cantidad, extensión y emergencia de diversas modalidades. Eso que identificamos como huella de lo didascálico en el coro griego y en el teatro del siglo XVII –la digresión poética, la reflexión sobre lo teatral, la interrupción de una exterioridad, la apertura de un “entre” del espacio de ficción (la escena) y no-ficción (el público) al interior del diálogo–, en el teatro posterior se sitúa más específicamente en las didascalias. No es extraño encontrar en textos de Lope de Vega o Cervantes, por ejemplo, autorreferencias al nombre propio o a otras obras de su autoría; intromisiones que, además de manifestar la cosmovisión del siglo de Oro y su concepción del arte barroco,¹²⁸ expresan una reacción frente al plagio, las versiones apócrifas y la circulación de escritos previa a la legislación de la propiedad literaria. Hemos señalado algunas emergencias que dan cuenta de la identificación de las didascalias con el principio de autoridad, especialmente en el siglo XIX, y cómo luego el teatro descubre allí una fisura por donde se fuga, inevitablemente, la disolución de las marcas de autoridad, la desposesión de la experiencia poética y la discontinuidad respecto de la escena.

Es a partir del teatro del siglo XX, especialmente con las vanguardias, y con el “teatro posdramático” más tarde, cuando se puede ver en su máxima expresión el cruce de modulaciones de lo didascálico, atravesado además por las nuevas tecnologías de la escena y las lógicas de producción. En estas dramaturgias de posguerra no hay demasiados rastros de la vieja concepción de sujeto cartesiano y de lenguaje como instrumento de comunicación, sino que

¹²⁸ Son conocidas las autorreferencias en obras de artistas como Velázquez; el efecto de desborde del terreno de lo representado sobre el ámbito de la expectación en obras de Murillo; las miradas que se fugan de una escena íntima directo a los ojos del espectador en Rembrandt, Caravaggio, Velázquez (Ver Tomás 2005).

dramatizan la desobjetivación y el malentendido. Los dramaturgos advierten la plasticidad de las didascalias en este sentido; comprenden que la indeterminación que las caracteriza no exige una voz consistente ni estable, sino que habilita un campo creativo quizá más experimental que el diálogo teatral. Por eso los aspectos teóricos señalados se ven contrastados en este capítulo con análisis concretos de las didascalias en algunas obras de Samuel Beckett, Manuel Puig, Mauricio Kartun y Rafael Spregelburd, en las que se observa además la contracara o el resto resistente de este movimiento: que lo didascálico también viene a recordar y exponer en tanto *proscenio* del lenguaje, el temido e ineludible fracaso de la representación por medio de la palabra, la imposible reunión de las palabras y las cosas, el control sobre la escena y la interpretación. En líneas generales las didascalias tratan de salvar esa distancia, colmar el vacío, y controlar o capturar algo de la singularidad del espectáculo, a la vez que miran la laguna –del sentido, del sujeto–, la ocupan, la murmuran en el silencio de la escritura.

En los capítulos anteriores se intentó demostrar que lo didascálico ha tenido lugar en la historia del teatro occidental por presencia o ausencia –en el texto y/o en la escena– en tanto zona específica de reflexión sobre lo teatral. Así los textos contienen las modulaciones de la huella didascálica en el sentido escénico –como registro del proceso creativo, palimpsesto de proyecciones y deseos–, en primer lugar; en tanto manifestación del cruce de sistemas expresivos o del intento de traducción de distintas materialidades por medio del lenguaje, en una segunda instancia; y en tercer término, como la huella de las transformaciones del teatro, sus técnicas, tecnologías, sistemas de producción, espacios y públicos, además del impacto de otras emergencias culturales. En este último tramo de la investigación nos ocupamos de una cuarta variable: la huella de la configuración de subjetividades, así como de las tensiones entre el deseo de presencia del “autor” –la necesidad de encontrar su voz, su directiva, en las didascalias–, el control que intenta efectuar el dramaturgo sobre la interpretación, y la inminente experimentación de un estado de pérdida ante esta escritura que no subirá a escena y será acaso (y apenas) leída. Es también en este sentido que resulta relevante inscribir la desobjetivación didascálica en el marco del dilema de la presencia/ausencia retomado por el postestructuralismo y los ya mencionados “pensadores del resto” y de la “discontinuidad”.

La pregunta por quién habla en las didascalias conduce inevitablemente a pensar en para quién se escriben: ¿para un “lector común”, “contingente”, “imprevisto”, “no calculable” (Virginia Woolf 2002 y 2009; Dalmaroni 2011 y 2013 c), o ¿para un “lector integral” (Steiner [1975] 1980) y cultural? Las lecturas especializadas que se acercan a los textos con una mirada atenta a sus posibles realizaciones escénicas, efectuadas por un director, un escenógrafo, por ejemplo, suelen tratar las didascalias como datos y claves para la puesta en escena o, por el

contrario, como ornamentos de la escritura, obsesiones de un autor que quiere vigilar el azar de la lectura, en las que sin duda no hay que reparar. En cambio, el lector –o, mejor, el estado efímero de subjetividad que se juega en cada lectura– que lee teatro del mismo modo en que podría leer cualquier otro texto literario, está más cerca de esa figura del lector común, cuyo acto de lectura “anónimo”, “anómico”, “irresponsable”, se fuga de todos los contextos y se deja afectar por el resto que arrojan los textos que se resisten a ser leídos y codificados por el contexto social (Dalmaroni 2011 y 2013 c). Sin embargo, como se sabe, el lector de teatro es más difícil de delimitar y describir que el lector de literatura. Probablemente la lectura más frecuente y obligada de obras teatrales –canónicas, por supuesto– tiene lugar en el ámbito académico, escolar y universitario. En estos contextos se reconocen a menudo lecturas semióticas, históricas, biografistas, que entienden el texto teatral como escritura literaria o práctica comunicativa, y desatienden la especificidad de la relación fundamental con el hecho escénico, pero que, no obstante, es posible que transiten coordenadas donde emerge algo del lector común –no el lector cultural, integral, especializado. Esas coordenadas son las de una lectura que se deja afectar por un Beckett, un Ionesco, una Gambaro, del mismo modo que por un Kafka, un Borges, un Cortázar.

Ahora bien, es improbable que estos procesos de desubjetivación de la escritura y la lectura puedan ser descritos en términos sistémicos estables. No obstante y en cambio, resulta posible que el problema tenga lugar y pueda ser capturado para el análisis –al menos fugazmente– a partir del silencio y la vacilación de lo didascálico. Esto supone más ir en busca de tales fisuras en las narraciones de los elencos y equipos creativos de un espectáculo, en las intervenciones de los autores –el lapsus, la laguna, el relato del sueño didascálico– y lo que se inscribe en los textos en cuestión, que sostener un gesto arqueológico en la reconstrucción de un origen a partir de los vestigios de la experiencia de escritura-lectura-puesta en escena. Proponemos entonces abordar el problema desde un pensamiento de matriz retórica,¹²⁹ especialmente a partir de los aportes de una teoría de la lectura como la de Paul de Man, que no es sino una teoría del sujeto o de la experiencia del sujeto de lenguaje que se infiere del texto; un análisis de la subjetividad fisurada o de la voz desubjetivada que encuentra su punto de fuga entre tropos y mundo, significados pretendidos y significación indeterminada. Dicho análisis supone la elaboración de un registro que especifique las diversas modulaciones del tema en la práctica llevada a cabo por estos dramaturgos y directores escénicos, que incluye tanto la incorporación de entrevistas realizadas especialmente para la presente investigación y otras recuperadas de fuentes bibliográficas, como el análisis de archivo audiovisual. Destacamos la relevancia de las entrevistas porque en muchos

¹²⁹ Para ampliar este enfoque, ver Dalmaroni 2021a.

casos dan en el nudo del problema de la presencia/ausencia, el control y la pérdida, en tanto comprobación de la imposibilidad del poeta de leerse a sí mismo: ese “Noli me legere” que evoca Blanchot para explicar la separación radical del escritor con su obra, siempre ilegible (1992: 19).

1.1 Desmontar el nombre: desubjetivación en el texto dramático

“El rubor es ese resto que, en toda subjetivación, traiciona una desubjetivación y, en cada desubjetivación, da testimonio de un sujeto”
Lo que queda de Auschwitz, Giorgio Agamben

Decir Yo. La constitución como sujeto simbólico es el momento en el que la lengua nos sujeta y nos hace decir “yo”. Ese proceso de significantización corta un resto resistente a la integración y sujeción simbólica que no es previo a su caída sino que se produce en el propio corte. En el lugar del Otro se perfila una imagen tan solo reflejada del Yo, una aparición fantasmática regida por una presencia que está en otra parte y resulta inaprensible para el sujeto. El sujeto solo existirá a partir del significante, que le es anterior, y que con respecto a él es constituyente. Lo que nos interesa recuperar para pensar la desubjetivación que se efectúa *en y por* lo didascálico, es apenas algo de esta lógica de la inaparición –inaparición de eso que no puede ser nombrado porque ha quedado fuera del orden significante. En consonancia con la idea freudiana de la ausencia y la falta del objeto por su pérdida originaria, Jacques Lacan condensa en la figura del “resto” una lógica que será matriz de pensamiento sobre el lenguaje y lo social mismo:

(...) no hay todo (sujeto, mundo, vida...) si no cuando falta ese resto perdido con cuya emergencia y caída *simultáneas* (y solo así) ese todo-nunca-totalizable se constituye. No bien habla, esto es, tomado el individuo en el régimen del significante que le permite decir “yo” pero lo constituye sujeto-sujetado a lo Simbólico, se dan autoimplicados pero escindidos el no-Todo y el resto, el Otro (incompleto) y su otro (perdido) (“Resto”, Dalmaroni 2021 b).

Desde esta matriz de pensamiento que hace temblar toda ilusión semiótica, lingüística o hermenéutica en torno del sentido, es posible entrever una línea de lectura de lo didascálico alternativa respecto de las teorías del teatro que parecen no dar lugar a pensar el resto de indeterminación e intentan, por el contrario, fijar el sentido bajo la idea de permanencia de los textos. A propósito de esto último recuperamos la distinción que hace Derrida entre “permanecer” y “restar”. Cuando polemiza con la filosofía analítica, el mismo insiste en que el retorno a la permanencia es la vuelta a “una noción de significación estabilizada”. Frente a ella,

sostiene, la “restancia” es lo no-presente y lo que impide la totalización, el cierre dialéctico en la síntesis. Como se indica en *Points de suspension*, la palabra “reste” (resto) está más cercana del *Rest* alemán, como residuo, que de la idea de permanencia, marcada por el verbo *bleiben* (Cragolini 2012: 137). El resto no es lo “que queda” de una totalidad, una vez desmontada, sino aquello que impide que la totalidad se cierre. Para significar la “resistencia” a esa clausura implicada por toda restancia, Derrida crea el término “resirestancia”: lo que se “resiste” está habitado por un resto o exceso “indecidible”. Tal restancia es la que indica que no hay presencia plena del ser en términos de esencia, existencia o substancia, sino un infinito diferir, una separación originaria.¹³⁰

Dejando para otra ocasión una observación acerca de las proximidades y polémicas entre el pensamiento derrideano y agambiano¹³¹ y a propósito de esta separación originaria que tiene lugar en la constitución de toda subjetividad –no ya regido por la idea de escritura sino de lenguaje en general–, resulta esclarecedor enfocar el problema desde la teoría del sujeto agambiano cuya base ontológica es destituyente respecto de sí –aquello que se resiste a la creación del sujeto o al sujeto como creación. Para explicar la desubjetivación inherente al acto de decir Yo, el pasaje del viviente al hablante, este filósofo recupera la noción de “hiato” formulada por Benveniste: “Del signo a la frase no hay transición, ni por sintagmatización ni de ningún otro modo. Un hiato los separa” (Agamben 2000: 121). El paso de la lengua, ese sistema de signos previos a toda subjetividad, al discurso –a la enunciación, a la comunicación– implica, al mismo tiempo, una subjetivación y una desubjetivación:

(...) el individuo psicosomático debe abolirse por entero y desubjetivarse en cuanto individuo real para pasar a ser el sujeto de la enunciación e identificarse en el puro *shifter* “yo”, absolutamente privado de cualquier sustancialidad y de cualquier contenido que no sea la mera referencia a la instancia de discurso (122).

Sin embargo, este individuo no accede a una posibilidad de la palabra sino a una imposibilidad de hablar, pues además de que –como supo versificar Rimbaud– “Yo” es siempre “otro” con respecto al individuo que le presta la voz, no tiene sentido decir que este yo-otro habla. La simple adquisición de la facultad de comunicar –insiste Agamben– no obliga en modo alguno a hablar, sino que “sólo si el lenguaje no es siempre comunicación, sólo si da testimonio de algo sobre lo que no se puede testimoniar, podrá experimentar el hablante algo como una exigencia del hablar” (66-67). En todo caso, entonces, balbucea, susurra su imposibilidad. Y

¹³⁰ En este sentido, no es menos importante la noción derrideana de “iteración” que interrumpe toda identidad en la escritura y supone siempre una diferencia; nos referimos a las figuras de “iteración” y “différance” comentadas en el capítulo II.

¹³¹ A propósito de este tema, ver Attell 2015.

hablar es entregarse “teatral o fantasmáticamente” a los otros, “susurrar” el lenguaje. En estos términos Barthes describe el modo en que toda enunciación supone su propio sujeto, ya se exprese de manera aparentemente directa, diciendo “yo”, o indirecta, designándose como “él”, o de ninguna manera, recurriendo a giros impersonales. Cualquiera sea la forma que lo exprese, advierte, se trata siempre de “trucos puramente gramaticales”, puesto que en tales formas “tan sólo varía la manera como el sujeto se constituye en el interior del discurso”, y todas ellas “designan formas del imaginario” (1994: 18).

La persona –en este sentido gramatical– se postula como universal, asociada a la propia antropología del lenguaje –agrega Barthes, también a la luz de la teoría de Benveniste. Todo lenguaje organiza la persona en dos oposiciones: una correlación de personalidad, que opone la persona (yo o tú) a la no-persona (él), signo del que está ausente o de la ausencia; y, en el interior de esta oposición, una correlación de subjetividad que opone dos personas, el yo y el no-yo (el tú). Tal polaridad no implica ni igualdad ni simetría: “ego” (interior al enunciado) opera siempre desde una posición de trascendencia con respecto a “tú” (exterior al enunciado); no obstante, yo y tú son susceptibles de inversión. Uno de los mayores aportes de la lingüística a las teorías del sujeto es esta definición del “yo” caracterizado como “la persona que enuncia la presente instancia de discurso que contiene “yo”. Ya el pensamiento medieval toma conciencia de la problemática del paso entre “significar” y “mostrar” que tiene lugar en el pronombre, en la intuición de la naturaleza compleja de la indicación y de su necesaria referencia a una dimensión de lenguaje. Pero recién con la lingüística moderna, y luego de los aportes de la filosofía desde Descartes a Kant y hasta Husserl, se instala la reflexión sobre el estatuto de los pronombres dentro de los indicadores de la enunciación –con Benveniste y Jakobson, principalmente.

Decir Yo significa decir el resto, la “separación irreductible entre el devenir hablante del viviente y el sentirse viviente del hablante” (Agamben 2000: 131); el residuo que queda de la implicancia mutua entre una subjetivación y una desubjetivación. Esta idea central en *Lo que queda de Auschwitz* refuta cualquier ilusión de lengua que se ligue a un viviente inscrito en su propia voz. Voz y lengua, significación y presencia siempre difieren. Pero, agrega Agamben, justamente esa imposibilidad de reunir viviente y lenguaje, φωνή y λόγος, lo no-humano y lo humano, permite que se produzca el testimonio que tiene lugar en el no-lugar de la articulación: “En el no-lugar de la Voz no está la escritura, sino el testigo” (137);¹³² o como lo expresa en *El*

¹³² Como sistematiza lúcidamente Manuel Ignacio Moyano en su tesis *Imago absoluta. Política y ontología en el pensamiento de Giorgio Agamben*, la cuestión del sujeto en Agamben se explica a partir de la “paradoja de Levi” que se inscribe entre quienes testimonian de Auschwitz, los sobrevivientes, y los que perdieron allí todo atisbo de subjetividad, los musulmanes (Moyano 2017: 122). El sobreviviente tiene la posibilidad de hablar y contar lo sucedido, pero todo lo que diga no alcanza a dar cuenta de lo que allí verdaderamente aconteció; mientras que el musulmán, el “testigo integral”, según Primo Levi, tiene todo para decir, pero no puede hablar porque ha perdido toda posibilidad de habla. En *L'aperto* y en *L'uso dei corpi*, Agamben refiere que en la jerga del campo de

lenguaje y la muerte (2016) al reivindicar el problema de la Voz y de su “gramática” en tanto problema metafísico fundamental y, a la vez, estructura originaria de la negatividad:¹³³ la experiencia del ser es experiencia de una Voz que llama sin decir nada, y el pensamiento y la palabra humana nacen solo como eco de esa Voz. Ese no-lugar de la Voz significa el resto, vacío o hiato entre el viviente y el lenguaje. En *Lo abierto. El hombre y el animal* (2006a), Agamben identifica el resto con el hecho de que el animal humano no posea el lenguaje sino que tenga que aprenderlo. El primate, en la aparición de lo humano, adquiere conciencia del lenguaje como algo exteriorizado, fuera de sí. La voz animal, inarticulada, la *phoné*, flujo de aire y sonido, se ve interrumpida y articulada por las letras: momento en el que se produce la humanización del animal, la antropogénesis o el situarse del *logos*. Lo que la lingüística moderna entiende por el concepto de enunciación, en la historia de la metafísica constituye la esfera del significado de la palabra *ser* y tiene su fundamento en una Voz (Agamben 2016: 135-136). Frente a esta Voz que implica una presencia, Agamben propone la noción de “voz quitada”; ese “quitarse” es la articulación originaria (*ἄρθρον, γράμμα*) en la que se cumple el paso de la *φωνή* al *λόγος* – discontinuidad que es continuidad–, del viviente al lenguaje.

La forma del diálogo teatral es cultural, proviene del terreno de lo dado y lo familiar en cuanto a la conocida estructura de enunciación por réplicas. Aunque, es sabido, muchos textos se constituyen desde la interrupción del sentido y de la propia lógica del diálogo: Beckett, Ionesco, son un ejemplo de este mecanismo. Pero incluso Beckett, paradigma de la incomunicación y el malentendido en la literatura y el teatro, advirtió mejor que nadie que el diálogo roto, intermitente, desarticulado, no alcanza a ser una imagen posible del silencio; y en su búsqueda de un acontecimiento poético de la interrupción que inscribe la imposibilidad de decir “yo”, llegó a componer obras mayormente didascálicas (*La última cinta de Krapp*) y completamente didascálicas (*Actos sin palabras I y II*), como se analiza en 3.3. Beckett comprendió también que el diferimiento que existe entre el texto y la(s) puesta(s) en escena es una discontinuidad radical significada principalmente por las didascalias. Porque de ese no dicho en escena, o de eso dicho por nadie y, sin embargo, escrito, algo cae y queda afuera en los procesos de lecturas, reescrituras y versiones, siempre incapturables. Si el que habla no es el sujeto –el dramaturgo–

concentración, el término “musulmán” designaba a quienes habían abandonado cualquier rasgo de humanidad y “flotaban”, por así decirlo, en un estadio entre la vida y la muerte, entre el hombre y el no-hombre, la vida de relación y la vida vegetativa, incluso más allá de estas oposiciones (Moyano 2017: 151). A propósito de la figura teórica del “resto”, Dalmaroni señala que En *Homo sacer III* (2000) ese “no-hombre”, el “musulmán”, significa el resto; aunque resto sería también, o más bien, el testigo sobreviviente (y Primo Levi, su paradigma) “que viene a darse la tarea imposible de testificar esa destrucción incompleta pero extrema de lo humano en aquel que no sobrevivió o se hundió, ya mudo, hasta casi el último fondo; a la vez, ese testigo –que resta *entre* el viviente y el hablante” (“Resto”, Dalmaroni 2021 b).

¹³³ Esta tesis se desprende de la reflexión de Agamben respecto del programa heideggeriano de pensar el lenguaje más allá de toda *phoné*, *Da-sein* (ser-el-aquí), y del *das Diese nehmen* (asir el Este) hegeliano, que introducen al hombre en la negatividad y en el tener-lugar del lenguaje.

sino la lengua, el *rubor didascálico* pone de manifiesto el íntimo extrañamiento del poeta frente a una imposibilidad de hablar que ha advenido a la palabra.

Escribir es el acto de borrarse del presente y, así, del sujeto, de su propiedad y de su nombre propio, que no es sino la constatación de que la subjetividad se constituye a partir de la alteridad. Y es en la voz “quitada” de las didascalias donde podemos detectar la huella de estos estados de la subjetividad; en ellas se pueden leer imágenes de una posible puesta en escena; fantasma que proviene del territorio del deseo; o el registro de lo que previamente tuvo lugar y se procura fijar luego por escrito. Así es como en el momento subsiguiente –la realización escénica– cada agente teatral borra y deja en el olvido o, aleatoriamente, interpreta y “traduce” a una no-lengua un conjunto siempre variable de marcas y lagunas, de ausencias y presencias.

Decir Yo soy un poeta. En *Lo que queda de Auschwitz*, luego de proponer que la experiencia traumática extrema de Auschwitz revela la condición humana como límite entre el que habla y el que no habla, y que la subjetividad tiene constitutivamente la forma de una subjetivación y de una desubjetivación, Agamben se detiene en la figura del poeta. No sin antes advertir que quizá toda palabra, toda escritura, nace como testimonio de la imposibilidad de testimoniar, el filósofo retoma una carta que Keats le envía a John Woodhouse en 1818, “La confesión vergonzosa”, para reflexionar sobre la desubjetivación del poeta o la vergüenza estructural de toda subjetividad y toda conciencia, consignada a algo no asumible, a una inconsciencia. El sentimiento primero de este desfase, que se produce de manera general en los sobrevivientes de Auschwitz, y que Agamben indaga para dar cuenta de la subjetividad, es la vergüenza. Esta aparece frente a lo inasumible en la mismidad del sujeto, una extrañeza que lo excede y no puede ocultar, pero que al mismo tiempo le es tan íntima que no puede sino reflejarse en el rubor de sus mejillas. El “yo”, expuesto por su misma pasividad, expropiado y desubjetivado, es a la vez una extrema e irreductible presencia del “yo” a sí mismo. En la vergüenza el sujeto no tiene, en consecuencia, otro contenido más que la propia desubjetivación: se convierte en testigo del propio perderse como sujeto (Moyano 2017: 120). Volviendo sobre las palabras de Keats respecto del sujeto poético, Agamben formula la idea de que este experimenta un “incesante faltarse a sí mismo para consistir únicamente en la alienación y en la inexistencia”. La contradicción que supone el enunciado “yo soy un poeta”, se explica en la no identidad de un yo que es siempre “algo distinto de sí”, que está “en lugar de otro cuerpo” (2000: 117).

Este carácter discontinuado del sujeto poético se registra desde *Hamlet* o *Don Quijote*, pasando por la gran tradición de la poesía moderna –manifestaciones tan potentes y transformadoras como las de Hölderlin, Rimbaud, Mallarmé y otros–, hasta los gritos vanguardistas de un Artaud, las interrupciones al sentido y la subjetividad de un Beckett, o más

cerca y más acá, de un Borges, una Pizarnik. Ahora bien, si estamos de acuerdo con que la experiencia poética sería la vergonzosa experiencia de testimoniar la propia alienación, ¿por qué aún impera –como señala Barthes– la figura del autor y el nombre propio en “los manuales de historia literaria, las biografías de escritores, las entrevistas de revista, y hasta en la misma conciencia de los literatos, que tienen buen cuidado de reunir su persona con su obra gracias a su diario íntimo”?; y aún más: ¿desde cuándo “la imagen de la literatura que es posible encontrar en la cultura común tiene su centro, tiránicamente, en el autor, su persona, su historia, sus gustos, sus pasiones”, y la crítica explica la obra en el que la ha producido, “como si, a través de la alegoría más o menos transparente de la ficción, fuera, en definitiva, siempre, la voz de una sola y misma persona, el autor, la que estaría entregando sus «confidencias»”? (1994: 66). Es sabido que el autor es un personaje moderno; al salir de la Edad Media y con el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, el individuo pasa a ser el centro del pensamiento occidental. El positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, le concede la máxima importancia a la “persona” del autor, gobernada por una metafísica de la presencia. Y tan profundamente se enraizó tal modo del pensar que, pese a la declarada “muerte del autor”, aún encontramos estas lógicas fenomenologicistas en la teoría y la crítica. Un caso paradigmático en este sentido es el de los estudios teatrales, cuyas producciones –salvo algunas excepciones– parecen desconocer o subestimar eso que Barthes logró conceptualizar en *El placer del texto* (2015): que el autor ha muerto como institución, su persona civil, pasional, biográfica, ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaba de establecer y renovar tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión. Pero en el texto, observa Barthes, *yo deseo al autor*: “tengo necesidad de su figura (que no es su representación ni su proyección), tanto como él tiene necesidad de la mía” (41). Rubor, vergüenza, ante la alienación; deseo o pulsión de controlar el sentido por medio de una presencia: tal el complejo de la experiencia poética que se registra en lo didascálico.

En su modulación de “comentario”, “acotaciones del autor” o “indicaciones escénicas”, las didascalías intentan controlar el vacío y la diseminación de la significación, aquello que existe o puede existir; mientras que lo didascálico en la forma de la “digresión” se manifiesta como lo que resta. Se trata de una singularidad que no puede ser representada, nombrada en escena, asociada a una referencia; y justamente por ello es posible afirmar que *detiene* el Sentido atado a la lógica fenoménica. La interrupción de lo didascálico como “digresión” consiste en el surgimiento de esta figura de lo irreductible de lo real, que actúa como fenómeno de borde o *señal* de la subjetividad, en el límite del “yo”, cuando éste se ve amenazado por algo que no debe

aparecer, que no está “en escena” pero que no hace otra cosa más que pedir a cada instante subir a ella para introducir su discurso en aquel que sigue sosteniéndose en la escena.

La escena, la puesta, la cosidad, no existen antes de ser nombrados, significantizados culturalmente por las didascalias, sino que están ausentes, faltan (o sobran), así como falta (o sobra) la presencia del autor en la escritura didascálica y de todo el texto teatral –lo que, por otra parte, puede decirse de cualquier escritura. Quienes escriben y quienes leen una obra dramática, desean eso que está ausente y es siempre una potencialidad o un acontecimiento pasado que resulta inaccesible. Lo didascálico aparece en el corte y la caída de la posibilidad de ejercer algún control por medio de la presencia logocéntrica; es la huella de estos movimientos que manifiestan lo que describe Rancière en “Borges y el mal francés” (2011a): “el sueño constitutivo” de “la supresión de la distancia entre las palabras y las cosas”, “a cuya sombra se despliega el recorrido interminable del intervalo que las separa” (200). Y si bien las didascalias inscriben esa ilusión de supresión de las distancias en la modulación del comentario y en la tradición filológica de la acotación contextualizadora, la voz poética y el intervalo que las articulan, reponen una lengua que habla fuera de lo que ha sido dicho y acopiado. Ahora bien, ¿qué lengua habla esa voz muda? Una lengua no codificable, inarchivable, la lengua en que el poeta da testimonio de su incapacidad de hablar.

Decir el poema. Volviendo al nivel lingüístico –nunca hemos salido de él–, decíamos con Barthes que el pronombre “él”, o la no-persona, nunca refleja la instancia del discurso, sino que se sitúa fuera de ella; marcada por la ausencia de lo que hacen específicamente “yo” y “tú”. ¿Qué supone entonces afirmar que la no-persona que dice el poema está marcada por la ausencia, el afuera y la desubjetivación? En el ensayo *La conversación infinita* (2008), Blanchot sostiene que la “voz narrativa” es el pasaje del “yo” a un “él” incharacterizable, y ese pronombre un acontecimiento indeterminable e irrecuperable: ni una tercera persona, ni un impersonal, ni un sujeto en general sino aquello que “destituye al sujeto”, la intrusión de lo Otro sin transitividad (489). Blanchot observa que en la literatura de Kafka la tercera persona muestra lo indeterminado de lo real, y que a través de ella se introduce el “afuera” de la obra misma, la “distancia infinita” entre la voz que narra y lo narrado, sin eliminar las personas gramaticales sino ajenizándolas, ausentándolas, exteriorizándolas de sí. Así afirma que el carácter esencial del relato consiste en que “alguien habla por detrás”, es decir, que el centro de ese círculo a partir del cual se organiza el relato –que neutraliza la vida y se relaciona con ella de manera neutra– está detrás de él, y eso se constituye como el “Afuera”. Lo que mide esa distancia es la “interrupción” que hace “hablar al límite”, o que permite “conducir hasta el habla una experiencia de los

límites” (488). En *El espacio literario*, Blanchot señala que escribir es lo interminable, lo incesante, y que el escritor es –como Kafka– quien renuncia a decir “Yo” (1992: 22).

Si la literatura, el poema, nos pone en la interrupción de lo mismo por lo otro, del adentro por el afuera, de la presencia por la ausencia, del sujeto que habla por la voz del neutro, la experiencia de la escritura es entonces la de una expulsión del sitio propio: “Todo escritor, todo artista, conoce el momento en que es rechazado, excluido por la obra que está escribiendo. Ella lo mantiene apartado, se ha vuelto a cerrar el círculo en el que ya no tiene acceso a sí mismo, y en el que, sin embargo, están cerrados porque la obra inconclusa no lo abandona” (Blanchot 1992: 45). Formularlo en los términos que Blanchot entiende la voz narrativa permite explicar la didascalía, esa tercera persona característica de tal inscripción y su *grado cero*, como el “lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada” (20); puesto que, aun cuando las didascalías estén escritas en primera persona –pensamos, por ejemplo, el caso del inicio de *La estupidez* de Rafael Spregelburd que se analiza en 6–, no estaremos frente a la voz del autor. Atribuirle a las didascalías una fuente empírica y exterior al texto, sería tan equívoco como confundir las figuras de autor y narrador en primera persona de un relato o novela. Por el contrario, las didascalías son una mediación silenciosa entre el texto y su *afuera*, que vuelve sensible tanto la desaparición del “Yo” como la “Intrusión de lo Otro” –de los lectores, espectadores, dramaturgos, directores, iluminadores, críticos...–: cuando lo Otro habla, nadie habla en tanto subjetividad (2008: 495). Para Blanchot, en la obra el escritor pierde toda “naturaleza” y, dejando de relacionarse con los otros y consigo mismo por la decisión que lo hace yo, se convierte en el lugar vacío donde se anuncia la afirmación impersonal (1992: 47). Nos interesa recuperar para nuestro análisis esto que Blanchot puntualiza con el concepto de “desobra”: lo que deshace la obra desde dentro, lo impropio e inapropiable de la experiencia poética que se expresan en lo didascálico.

Esa desubjetivación y desobra implicadas en la escritura, suponen el acto de abandono de toda idea de voz y de origen: “ese lugar neutro, compuesto, oblicuo, al que van a parar nuestro sujeto, el blanco-y-negro en donde acaba por perderse toda identidad, comenzando por la propia identidad del cuerpo que escribe” (Barthes 1994: 64). Cuando un cuerpo escribe con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real –contra toda lectura fenomenologicista– se produce una ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura. No obstante, observa Barthes, el sentimiento sobre este fenómeno ha sido variable; para explicarlo alude al relato en las sociedades etnográficas, siempre a cargo no de una firma autoral (el “genio”) sino de un mediador, chamán o recitador, en cuya performance se reconoce el dominio del código narrativo. Se trata de la polivocidad de las

sociedades primitivas encarnada en esta tercera persona ventrílocua que representa al sujeto en el límite del sujeto, la disociación entre el sujeto y la voz, el discurso y su presunto agente.¹³⁴

Desde esta apertura teórica es posible preguntarse quién habla en didascalias tales como “Hizo por fin su chiste: Ríe. Tiene risa fea el pobre” (28); o en el modo de designar las escenas: “escena I”, “escenita II”; o en didascalias que repiten como un mantra la frase dicha por un personaje: “Solitaria Guerra santa”. Estos fragmentos citados de *Terrenal* de Mauricio Kartun que se analizan en 5.2.2, ¿se escriben desde el punto de vista de un espectador que reacciona, juzga, conjetura frente a lo que ve? ¿Se expresa allí la voz del dramaturgo que opina y comenta afectivamente, pasionalmente, el mismo acto creativo? ¿Retoman alguna memoria de experiencia de ensayo teatral donde un director o un integrante del elenco dice “pasemos la escenita dos”, que es más breve que la primera? Las preguntas tienen lugar porque ciertamente el efecto de huella de estas subjetividades –y otras múltiples, variables– conviven en lo didascálico; así como están allí también los destiempos de las etapas de escritura, producción de espectáculos, revisión de textos para editar, etc. Desfasajes que habitan la propia temporalidad, una cronología que difiere de sí al entrar en el lenguaje la poesía. Así, lo poético-didascálico es la huella de una profanación respecto de un uso determinado –del lenguaje, de la temporalidad, de la tradición teatral, etc.– que abre dicho uso a otro uso posible. Y es precisamente esta interrupción en la relación entre medio y fin, que expone la pura medialidad del lenguaje, lo que inquieta a las lecturas pragmaticistas del teatro. En todos los posibles –expresados más arriba en la forma de interrogantes– respecto de las didascalias de Kartun, algo se revela sin duda: el tener lugar del lenguaje. Esas notas no son instrucciones –transparentes, pragmáticas– para ser ejecutadas, sino que abrevan en un torrente poético-afectivo, ambiguo, mezclado con la ficción, con las voces de los personajes y de los potenciales lectores, que *desobra* el texto, que deshace la obra desde dentro; una escritura anterior (y futura) a lo expresado gráficamente o puesto en letra. En el apartado 5 se volverá a estas cuestiones a propósito de la relevancia del *tono* de la poética de Kartun donde –en las antípodas del silencio beckettiano– queda expuesto lo didascálico en tanto habla: un modo de entreverarse con el lenguaje y lo que le escapa, un modo de habitar entre el lenguaje y la voz. Pese a las distancias significativas entre las modulaciones didascálicas de

¹³⁴ Enfocamos el problema a partir de la lectura del lúcido estudio de Germán Prósperi respecto de la ventriloquia y la subjetividad en la historia occidental (2015: 29) que recuperamos en el Capítulo I. Frente a la tradición hegemónica del “logocentrismo”, que intenta reducir la pluralidad del sentido a una voz única y constituir la historia como relato de ese único sentido, afirma Prósperi, es posible detectar una segunda voz, heterogénea y periférica, que subvierte, en cada momento histórico, las estrategias del *lógos* dominante y que se encarna en la figura del ventrílocuo. El autor analiza dicha figura en la voz de la pitonisa, que “socava la voz principal del relato bíblico, haciéndola trastabillar”, “desde un lugar difícil de definir” (2015: 56). Semejante a la persona alienada que encomienda algo en las alucinaciones y fisura el funcionamiento consciente y la identidad psicológica (294-295), esta voz del *μῦθος* se expresa como la escritura “*médium*” que caracteriza toda experiencia poética. Para ampliar esta línea de lectura ver también Prósperi 2017.

los cuatro autores que se analizan en este capítulo, el teatro de Beckett, de Puig, de Kartun y de Spregelburd, todas recuerdan que la poesía no pertenece al poeta sino que está unida a una realidad que le sobrepasa infinitamente y no tiene un valor práctico.

Como sugiere Barthes, escribir, en definitiva, es “decidir quién será el que habla” (1994: 225). En sus reflexiones en torno de Brecht, el crítico francés asevera que en el teatro, como en todo texto, el origen de la enunciación es ilocalizable. Insiste en que el arte épico de Brecht crea discontinuidad en los tejidos de las palabras y aleja la representación sin anularla. Este alejamiento o discontinuidad no es sino lo que él llama la “sacudida brechtiana”: “una lectura que separa el signo de su efecto”. Se trata de recordar de dónde proviene o cómo se ha elaborado cierto lenguaje, de reproducir con esta sacudida, una producción despegada, desplazada, que hace ruido (y no de imitar una realidad). Por eso propone leerlo desde una “sismología” antes que una semiología (260-261); y probablemente esta sea la clase de disposición teórico-crítica que conviene adoptar para perfilar una mirada sensible a la clase de problemas que suscita lo didascálico.

1.2 Interrupción: Notas sobre la inconveniencia del teatro

“(…) al rehusar la asignación al texto (y al mundo como texto) de un «secreto», es decir, un sentido último, se entrega a una actividad que se podría llamar contrateológica, revolucionaria en sentido propio, pues rehusar la detención del sentido, es, en definitiva, rechazar a Dios y a sus hipóstasis, la razón, la ciencia, la ley”
El susurro del lenguaje, Roland Barthes

Como ya se observó en el capítulo II, contrariamente a las teorías que piensan en términos de continuidad y complementariedad, el texto dramático y la puesta en escena mantienen una relación de discontinuidad y suplementariedad. No conforman un todo unido en sus partes por límites idénticos o comunes, sino que están en contacto de un modo seriado, sucesivo, contiguo, pero no continuo: no son semejantes, ni convenientes. Uno está constituido únicamente por lenguaje y la otra por un sistema complejo de artes en el que, además de lo específicamente lingüístico, intervienen aspectos visuales y sonoros, corporales, espaciales y temporales. Frente a la confianza en las didascalias como punto de articulación al interior del texto (inter réplica) y al exterior, la lectura y la puesta en escena, lo que se presenta es, por el contrario, el carácter siempre ambiguo de eso que conecta o interrumpe estas dimensiones divergentes.

La crítica literaria y, sobre todo, la hermenéutica, se ha esforzado por encontrar y resguardar la continuidad entre palabras y cosas, que podría garantizar la legibilidad del contenido del objeto literario. Pero la literatura –y el teatro, en tanto texto literario que expone los límites del lenguaje para asir la experiencia, enfatizado por su proximidad con la escena– ha

demostrado, una y otra vez, que el acontecimiento poético interrumpe esa clase de lazos convenientes y convenidos. De modo que esta lógica continuista y totalizante no puede suscribir una mirada sensible a la intermitencia y fragmentariedad propia del acontecimiento teatral. Siguiendo las formulaciones de Dalmaroni, la literatura (in)articula un lazo no imaginable, fuera del orden posible y disponible de la lengua; nos pone ante la experiencia fragmentaria o, mejor, revela el carácter fragmentario del ser, de la lengua y de lo real mismo (“Discontinuidad”, Dalmaroni 2021 b). Al desmentir el hecho de que allí donde hay fragmento debería haber algo entero, un todo que anteriormente fue o posteriormente lo será, la literatura expone el pensamiento que está preso entre dos límites: la imaginación de la integridad sustancial y la imaginación del devenir (Blanchot 2008: 393). En este apartado nos ocupamos del carácter fragmentario de las didascalías a partir de algunos aportes significativos del pensamiento discontinuista, representado principalmente por las firmas de Michelle Foucault, Maurice Blanchot y Roland Barthes.¹³⁵

Como punto de partida para el análisis, retomamos un comentario que hace Barthes sobre el encadenamiento y la crítica al continuum del discurso en la obra de Bertolt Brecht. En este pasaje de *El susurro del lenguaje*, Barthes destaca que, por el hecho de encadenarse, el discurso de Brecht puede “parecer verdadero”, incluso los errores producen una ilusión de verdad y seguridad. Sin embargo, el dramaturgo somete el discurso a un proceso de discontinuidad (todas las ilaciones, las transiciones): “El primer ataque consiste entonces en romper su continuidad” (1994: 263). Una de las primeras piezas teatrales de Brecht, *En la jungla de las ciudades*, les parece aún enigmática a muchos comentaristas porque en ella dos personajes se entregan a un “match” incomprensible, no al nivel de cada una de las peripecias, sino al nivel del conjunto, es decir, según una lectura continua; se postula como “una serie (no una secuencia) de fragmentos cortados, privados de lo que en música se llama el efecto Zeigarnik (efecto que proviene de que la resolución final de una secuencia musical le da sentido retroactivamente)”, que impide que “cuaje” el sentido final (264). Y esto que observa Barthes está anticipado en unas breves notas preliminares a la obra, o didascalías al borde del paratexto:

Se encuentran ustedes en el año 1912, en la ciudad de Chicago. Contemplan la inexplicable lucha a brazo partido de dos hombres y presencian el hundimiento de una familia, que vino de las sabanas a la jungla de la gran ciudad. No se rompan la cabeza para descubrir los motivos de esa lucha, y participen en esos encuentros humanos, juzguen imparcialmente la forma de luchar de los contrincantes y concentren su atención en el final (Brecht 2005: 136).

¹³⁵ Si bien no se retoman aquí, no queremos dejar de mencionar la relevancia de los aportes de Alan Badiou y Gaston Bachelard en la elaboración de una revisión acerca de las teorías de la discontinuidad.

La definición misma del teatro épico, según Brecht, sostiene una clase de producción crítica instantánea y repetida, por fuera de las reglas del desarrollo y la hipotaxis. El conocido “distanciamiento” brechtiano radica justamente en esa posibilidad crítica que escapa a cualquier tipo de continuidad, “abre una crisis”, “rasga”, “fisura la costra de los lenguajes, deshace y diluye la viscosidad de la logosfera”, “rompe la continuidad de los tejidos de palabras, aleja la representación sin anularla” (Barthes 1994: 260). Nos interesa enfatizar que, en el análisis de Barthes, el corte y el fragmento brechtiano no clausuran la lectura, la producción de palabras, en fin, la tarea crítica, sino que –muy por el contrario– la provocan.

Los conceptos de fragmento y de discontinuidad a propósito de la lengua y la literatura que retomamos aquí, han sido abonados por la filosofía, la filosofía del lenguaje, la lingüística, el psicoanálisis, la teoría literaria y la crítica cultural. Siguiendo la propuesta de Blanchot, Dalmaroni señala que si “convertimos en su forma negativa la definición aristotélica de continuidad, dos cosas son discontinuas cuando sus límites *no* son idénticos”, y, en consecuencia, la discontinuidad resulta “ajena al todo, es decir a una magnitud cuyas partes estén unidas en y por los límites que comparten” (2021 b).

En el capítulo “La prosa del mundo” de *Las palabras y las cosas*, Foucault señala que: “son ‘convenientes’ las cosas que, acercándose una a otra, se unen: sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra” (2008: 36). Para que haya conveniencia es preciso que aparezca una semejanza en esta bisagra de las cosas que, a su vez, impone vecindades. Cuando esas vecindades no están manifiestas es necesario que se señale, en la superficie de las cosas, una marca visible de las analogías invisibles. No hay semejanza sin signatura, y el mundo de lo similar solo puede ser un mundo marcado por la lengua. Como señala Foucault, la semejanza tuvo un papel “constructivo” en el saber de la cultura occidental; guió la exégesis e interpretación de los textos en el siglo XVI con la idea de que es posible leer la prosa del mundo si se adquiere conocimiento de las similitudes de las cosas visibles e invisibles, se registran estas signaturas, se descifra su relación oculta y el arte de representarlas (44-45). Las teorías del texto teatral fundadas tanto en derivaciones de la hermenéutica como de la semiología estarían de acuerdo con ello; pues la semejanza, la continuidad entre lengua y mundo, le otorga al texto un carácter universal, visible, y garantiza la legibilidad de su contenido. Desde estas perspectivas bastaría entonces con elaborar un conjunto de conocimientos y técnicas que permitan que los signos hablen y descubran sus sentidos al tiempo que den a conocer sus lazos y las leyes de su encadenamiento.¹³⁶

¹³⁶ La crítica literaria les ha dado consistencia a estos encadenamientos y los reunió bajo el signo del “corpus” (Ver Dalmaroni 2017).

Es sabido que la gramaticalidad, articulada por medio de operaciones de subordinación (hipotaxis) que unen las partes de un todo, es el dispositivo de continuidad del discurso. Como explica Dalmaroni, nuestro sentido común gramatical da por hecho que lo conexo, y por tanto lo subordinado pero también lo coordinado –es decir, tanto lo hipotáctico como lo paratáctico–, son modos de conectar y pertenecen, así, al orden de la continuidad. Ahora bien, a los fines de este análisis, conviene avenirse a lo que la teoría literaria ha formulado en su reflexión discontinuista de la diferencia entre hipotaxis y parataxis (Dalmaroni 2021 b).

Para empezar, es importante señalar que la experiencia fragmentaria que describe Blanchot en “Habla de fragmento”, citada más arriba, no es irreductible a la unidad sino que manifiesta una tendencia al orden “paratáctico” en la sintaxis (2008: 393). A propósito de esta distinción, Dalmaroni advierte que si atendemos a determinados efectos de lectura atestiguados, en la literatura, es posible constatar que la hipotaxis o subordinación efectúa continuidad, es decir, que los conectores unen secuencias interdependientes como partes de un todo por una ilación lógico-semántica, una concatenación de relaciones –temporo-causal, consecutiva, etc.–; mientras que la parataxis o coordinación lleva hacia la discontinuidad –o así ha sido muy utilizada en la escritura para generar ese efecto discontinuista. Si bien sobran ejemplos de didascalias hipotácticas que – en su carácter narrativo– conectan segmentos y diseñan *secuencias* en pos de establecer lazos entre las escenas, las réplicas, y una continuidad al interior de sí; las mismas, como fragmentos, granos, irrupción entre las réplicas –y en su vaivén liminar con la puesta en escena–, no pueden sino constituir *series*, es decir, una contigüidad postulada o artificial que corta el *curso* concatenado de frases.

La discontinuidad literaria interrumpe la gramaticalidad bajo la acción de la parataxis o coordinación, cuyos conectores pueden reducir su función a la yuxtaposición, la acumulación, la contigüidad de segmentos semánticamente incongruentes, como sucede con el orden meramente alfabético en la clasificación China de animales del cuento de Borges citado por Foucault en *Las palabras y las cosas*. Lo que la literatura viene a poner en evidencia con su interrupción es, en definitiva, la discontinuidad de lo real, de la lengua, y del propio sujeto; eso que la teoría, el psicoanálisis, la filosofía posnietzscheana, poslacaniana, y antes la semiología, han sabido formular largamente.¹³⁷ Por todo lo antes descrito, no es posible que el intento de descomponer (e integrar) elementos en el análisis teatral, o de reunirlos bajo los imperativos de un corpus que establece relaciones de proximidad o continuidad aparentes y conduce, inevitablemente, a una errática homologación de sistemas expresivos heterogéneos, alcancen otra experiencia que la del fracaso.

¹³⁷ Para una revisión completa del problema, ver la entrada “Discontinuidad”, Dalmaroni 2021 b.

Desde esta perspectiva discontinuista, es posible entonces revisar las teorías canónicas teatrales que sostienen que las didascalias son elementos fundamentalmente de relación, conexión, continuidad, y no solo contraargumentando desde la interrupción material –el corte que se observa en la superficie del diálogo–, la interrupción del sentido y del principio de origen o autoridad (subjetividad), sino también a partir de la condición ontológica de la interrupción didascálica, propia de toda medialidad (potencia que se traduce en imagen, proyección). Porque lo que efectúa no es la interrupción de una relación existente sino la exhibición de la ausencia de lazos entre los elementos que la lengua, la cultura y la tradición teatral, presentan como “convenientes” entre sí. No obstante, es preciso señalar que este carácter contiguo y discontinuo de lo didascálico a su vez está interferido o perturbado por la compulsión cultural de continuidad. Resulta evidente que la complejidad de esta relación indecible entre la didascalia/lo didascálico, no responde a un “habla” de la continuidad entre lengua y mundo, texto y escena, sino más bien a esa escritura jeroglífica (no fonética) que Derrida (1989) reconoce en la comparación freudiana entre trabajo del sueño y escritura. El lenguaje como escritura, sostiene Derrida, ha podido contrariar, en la lingüística, el prejuicio continuista del fonologismo que privilegia el habla por encima de la escritura, y aun ve una distinción radical entre habla y escritura. Esto es, en otras palabras, que la escritura es distinta del sujeto fonologocéntrico; y más: que la escritura constituye y disloca al sujeto. Nunca podría pensarse la escritura bajo la categoría de una presencia impasible ante los accidentes, o la identidad de lo propio en la presencia de la relación consigo. Es en este sentido que le dedicamos el siguiente apartado a la noción de “huella” en la escritura didascálica y su ausencia de sujeto, de la cosa o del referente.

1.3. Otras figuraciones de lo didascálico: la Huella y su deriva

“Escribir teatro es también traducir el lenguaje de las intuiciones, pulsiones, ideas, apariciones inesperadas, imágenes internas, etc., a un lenguaje que todavía no existe”
Rafael Spregelburd

El “espaciamiento” y “diferimiento” que tiene lugar en las didascalias es precisamente este devenir-ausente de los sujetos y las cosas, que hemos mencionado en varios tramos de esta tesis. Mediante el movimiento de su deriva o sus distintas modulaciones, la emancipación del signo respecto del sentido cultural –de las didascalias-comentario, indicación escénica, etc.–, inscribe retroactivamente el deseo de la presencia –de la voz del dramaturgo, de las acciones, de la escena. El deseo de presencia de eso que cae, se interrumpe y a la vez se inscribe, no es la negación de la subjetividad sino un devenir ausente de la escritura, o la huella de la constitución

de la subjetividad. Lo didascálico, diferencia muda (esa “a” de la *différance*), hace temblar la oposición entre lo sensible y lo inteligible. Comentamos apenas algunos de los principales matices de la noción de “huella” derridiana, y nos detenemos en las manifestaciones en las que repara Derrida cuando advierte que este concepto ha sido explicado por el psicoanálisis a partir del concepto de “escritura” con un sentido topográfico –la escritura en tanto “espaciamiento”, “puesta en escena”. Esto nos permite pensar la escena de la escritura didascálica, mejor, de la tachadura que ésta supone en la escena propiamente dicha; esto es: efectuar un análisis de la “huella” en los procesos de escritura, reescritura y puesta en escena, en los apartados relativos a las didascalías de Beckett, Puig, Kartun y Spregelburd.

Frente a la metafísica oposicional del logocentrismo –que inicia con el pensamiento platónico, erigido sobre las binariedades conceptuales clásicas: sensible/inteligible, opinión/conocimiento, engaño/verdad, entre otras–,¹³⁸ el deconstruccionismo destaca, en el lenguaje mismo, elementos de dislocación que desorganizan dicha metafísica y la resisten. *Huella, suplemento, phármakon, himen*, son los conceptos “indecidibles” más recurrentes que trabajan en un constante estado de oscilación (Cragolini 2012: 17-18, 22), pues no son “ni esto ni aquello (...) ni siquiera dialectizable en un tercero” (Derrida 2017: 622).

Derrida encuentra en la teoría de la lengua saussuriana una constatación de la ausencia de origen y de sujeto, puesto que un sistema de significaciones articulado por la diferencia –y, así, el valor– entre elementos que se reenvían unos a otros, no puede sostenerse sobre la idea de una huella primigenia, un origen, ni un sujeto previo a la lengua, sino que lo que hay es un continuo desplazamiento. No obstante, la intervención de Derrida consiste en cuestionar el modo en que la lingüística sigue sosteniendo teorías metafísicas acerca de la preponderancia del significado (la idealidad) con respecto al significante y el carácter unificador del signo respecto de esos dos modos heterogéneos en la significación. En su gramatología, ciencia del origen tachado y de la huella no originaria –de una escritura que ya no ocupará un lugar marginal–, la presencia del significado está siempre “diferida”, y la escritura organiza el juego de diferencias significantes que hace posible el lenguaje (Cragolini 2012: 19-21).

En este sentido es preciso considerar además, y con mayor atención, que Derrida encuentra en Freud una radicalización del pensamiento de la huella. En *Freud y la escena de la escritura* (en Derrida 1989),¹³⁹ advierte que en el trayecto de *Proyecto de una psicología para neurólogos*

¹³⁸ La historia de esta “metafísica de la presencia” –puesta en cuestión antes por Heidegger– está signada por un pensamiento que privilegia la voz en tanto expresión directa del lenguaje en detrimento de la escritura como materialización engañosa y derivada de la voz.

¹³⁹ En cuyas páginas Derrida se propone reconocer la originalidad de la irrupción freudiana por fuera de la “clausura logocéntrica”, implicada en el propio psicoanálisis. Asimismo reflexiona respecto de los momentos decisivos de su itinerario, en los cuales Freud no sostiene una complicidad teórica con “cierta lingüística” y su “fonologismo congénito”.

(1895), *La interpretación de los sueños* (1900) y *Nota sobre el Bloc mágico* (1925), el padre del psicoanálisis recurre a modelos metafóricos de una grafía no circunscripta a la lengua hablada, las formas verbales, ni a la escritura fonética (Derrida 1989, Ed. digital). Así *representa* el contenido de lo psíquico con un texto/dispositivo de carácter irreductiblemente gráfico: una máquina de escribir. La “huella mnémica”, concepto con el que Freud designa la forma en que se inscriben los acontecimientos en la memoria, y la descripción de los tipos de neuronas son una “puesta en escena” de la memoria que podría esquematizarse del siguiente modo: por un lado, las neuronas de la percepción, permeables, que no ofrecen ninguna resistencia y que, en consecuencia, no retienen ninguna huella de las impresiones; por otro, otras neuronas que oponen rejas de contacto a la cantidad de excitación y conservan así su huella impresa en la memoria.¹⁴⁰ La excitación, para pasar de una neurona a otra, debe vencer cierta resistencia; la “facilitación” es la disminución de esta resistencia (la excitación escogerá la vía facilitada con preferencia a la que no lo ha sido) (Laplanche y Pontalis 1974: 139). La lectura derridiana, una vez más, señala los indecibles propios de esta teoría: “La huella como memoria no es un abrirse-paso puro que siempre podría recuperarse como presencia simple, es la diferencia incapturable e invisible entre los actos de abrirse-paso” (Derrida 1989, Ed. digital).

Las huellas del sistema inconsciente son incapaces de llegar como tales a la conciencia, mientras que los recuerdos preconcientes –la memoria, en el sentido habitual del término– pueden actualizarse en una determinada conducta (Laplanche y Pontalis 1974: 185). Derrida recupera de esta relación percepción-psiquismo-memoria una idea central para su pensamiento: la “repetición”; puesto que en la memoria, la repetición (la huella) no sobreviene a la impresión primera sino que su posibilidad “está ya ahí”, en la resistencia que ofrecen las neuronas psíquicas la primera vez. Por eso afirma que Freud hace justicia a una doble necesidad: reconocer la *différance* en el origen, y al mismo tiempo tachar el concepto de primariedad. “Diferir” no implica el retardo, la suspensión o el aplazamiento de un presente posible, de un acto, de una percepción posible ya y ahora: la huella mnémica se inscribe en sistemas, en relación con otras huellas. Y “originario” no supone el mito de un origen presente y pleno, sino que hay que entenderlo “bajo tachadura”, pues lo originario es justamente el no-origen.

Y cuando Freud renuncia a la neurología y a las localizaciones anatómicas entra en escena la escritura. La huella se hace grama; y el medio del abrirse-paso, un espaciado cifrado. Descubre que el sueño se desplaza como una escritura originaria irreductible al habla que comporta –semejante a los jeroglíficos– elementos pictográficos, ideogramáticos y no-fonéticos. Así la escritura codificada y visible en el mundo no sería más que una metáfora de la escritura

¹⁴⁰ Resulta interesante ampliar el tema con el concepto de “reordenamiento” y “retranscripciones” de huellas mnémicas, que se leen en la *Carta LII* de Freud, 1896.

psíquica, que no se deja leer a partir de ningún código sino que trabaja con una masa de elementos codificados en el curso de una historia individual o colectiva. Pero en sus operaciones, su léxico y su sintaxis, se mantiene irreductible un residuo puramente idiomático (Derrida 1989, Ed. digital).

En todo esto que Derrida analiza como “espaciamiento” silencioso o no puramente fónico de las significaciones –lo característico de la escritura–, es posible advertir una clase de encadenamientos que no obedecen ya a la linealidad del tiempo lógico, de la consciencia o de la preconsciencia, ni de la representación verbal. En la analogía del bloc mágico, el autor deconstruccionista identifica el espacio de inscripción y a la vez de desaparición de las huellas, que ellas mismas producen. Se pregunta entonces si esa máquina que supone una multiplicidad de instancias o de orígenes, no es sino la “relación con lo otro y la temporalidad originarias de la escritura”. Por su parte, Jacques Lacan, en su escrito de 1957, “La instancia de la letra en el inconsciente, o la razón desde Freud”, cuando se ocupa de la letra del discurso en *La interpretación de los sueños* –la letra en tanto “soporte material que el discurso concreto toma del lenguaje” (Lacan 2018: 463)–, asevera que las imágenes del sueño “no han de retenerse si no es por su valor de significante” y que los procedimientos sutiles que emplea el sueño para representar articulaciones lógicas –causalidad, contradicción, hipótesis, etc.–, confirman que no es sino un “asunto de escritura”: “el trabajo del sueño sigue las leyes del significante” (479).

No obstante, Derrida (1989) observa que Freud sigue oponiendo, como Platón, la escritura *hipomnémica* –en tanto simple recordatorio exterior a la memoria– a la escritura *en te psyché* –la memoria en el alma, desde dentro–, tejida ella misma a su vez con huellas, recuerdos empíricos de una verdad presente fuera del tiempo. Desde ese momento, el bloc mágico sigue dependiendo del espacio y del mecanicismo cartesiano: cera natural, exterioridad de la memoria auxiliar. En consecuencia, el gesto deconstructivo consiste en radicalizar el concepto freudiano de huella y extraerlo de los conceptos que lo siguen reteniendo en el fondo de una metafísica de la presencia: consciencia, inconsciente, percepción, memoria, realidad. Una huella imborrable no es una huella, asevera Derrida, es una presencia plena, una sustancia inmóvil e incorruptible.

Por el contrario, lo que Derrida llama “espaciamiento” (pausa, blanco, intervalo), es lo no-percibido, lo no-presente y lo no-consciente. Y la “archiescritura” como espaciamiento no puede darse en la experiencia fenomenológica de una presencia (1998: 69). La noción de “archiescritura” remite a una primera posibilidad del habla muda, y de la “grafía” en un sentido estricto. Si la huella, archi-fenómeno de la memoria, pertenece al movimiento mismo de la significación, “ésta está a priori escrita, ya sea que se la inscriba o no, bajo una forma u otra, en un elemento ‘sensible’ y ‘espacial’ que se llama ‘exterior’”. La presencia-ausencia de la huella

articula su posibilidad sobre todo el campo del ente. Es necesario pensar la huella antes que el ente; el movimiento de la huella está necesariamente ocultado, se produce como “ocultación de sí” (1989).

Esta lógica queda expresada en la noción de “himen” que propone Derrida en “La doble sesión” (1975) para pensar la fusión en la relación sexual; la confusión entre los dos, donde ya no hay diferencia sino identidad. En esa fusión no existe la distancia entre el deseo –espera de la presencia plena que debería llenarlo, realizarlo– y el cumplimiento de la presencia, sino la suspensión de los diferentes. Deseo, a la vez, percepción, recuerdo y anticipación, cada uno en lo otro, pero que no es verdaderamente ni lo uno ni lo otro, sino que anuncia el “medio, puro, de ficción”. De la fusión quedan únicamente huellas, anuncios y recuerdos, *a priori* y *a posteriori* que ningún presente habrá precedido ni seguido, y que no se pueden ordenar en una línea en torno a un punto. El himen tiene lugar en el *entre*; en el espaciamiento que nunca es un centro. Como continuidad y confusión del coito, señala Derrida, se une con aquello de lo que parece derivarse: pantalla protectora, cofre de la virginidad, velo muy fino e invisible, que se mantiene entre el interior y el exterior de la mujer. Con toda la indecidibilidad de su sentido, no es ni el deseo ni el placer sino entre los dos.

Lo que vale para “himen”, aclara Derrida, vale para todos los signos que, como “*fármakon*”, “suplemento”, “diferencia”, tienen un valor doble, contradictorio, que se basa siempre en su sintaxis, ya sea desde el interior, y articule y combine bajo el mismo yugo dos significaciones incompatibles, o desde el exterior, y dependa del código en que se hace trabajar a la palabra. Además de su función sintáctica, mediante la remarcación de su vacío semántico, el himen se pone a significar. Pero, ¿qué significa?, y trasponiendo la pregunta al “entre” de la dramaturgia: ¿qué significa, en un pensamiento de la huella, lo didascálico? Significa el mismo espaciamiento y la articulación, ya que tiene por sentido la posibilidad de la sintaxis a la vez que ordena el juego del sentido. Las didascalias plantean, por una parte, la ilusión de una posible concatenación en la búsqueda de una unidad temporal, causal o consecutiva; y, por otra y a la vez, significan la imposibilidad de que eso se efectúe. Ni puramente sintáctico, ni puramente semántico, lo didascálico señala la abertura articulada de esa oposición; y, como el himen, siempre está a punto de perderse. Dicho de otro modo, pese a que se intente leerlo en tanto discurso orgánico, consistente, estable, que mantiene la ilusión de la lectura como relación comunicativa (*corpus* controlado y controlable), siempre está en el límite, desgajado, penetrado, restante.

En los tres apartados dedicados a las didascalias de los dramaturgos mencionados al inicio se exponen distintos casos que registran el mecanismo de la huella antes que el ente, y delatan

que la significación se forma en el hueco de la *différance*, de la discontinuidad y de la discreción, de la desviación y de la reserva de lo que no aparece: ni la escena, ni la voz del dramaturgo en la palabra didascálica, ni la palabra didascálica en la escena. En tanto articulación-bisagra del sentido y la subjetividad, su función sintáctica consiste no solo en delimitar los fragmentos de escritura que interrumpen el cuerpo del texto dramático, sino también en la puesta en evidencia de que cuando algo se manifiesta como pliegue o “juntura” (Derrida 1998), lo que hay o aparece es una doble escena.

Y si de doble escena se trata –en términos teóricos y, concretamente, en términos teatrales–, conviene mirar la *juntura* en acto o en acción. Con este fin explicativo anticipamos algunos aspectos de *La estupidez* de Rafael Spregelburd (2016 a), obra dramática que retomamos en el apartado 6. En ella se dispone el texto en dos columnas para contar escenas simultáneas: una que el espectador ve y escucha, otra que no ve y prácticamente resulta inaudible. Además de las didascalias que especifican el sistema de estos textos dichos en simultáneo –cruzados, superpuestos, en contrapunto–, el diseño gráfico de columnas, notas a pie de página y cambios tipográficos comporta en sí un mecanismo didascálico. Resulta interesante contrastarlo con la manera en que se trabaja la simultaneidad de escenas en *Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun, donde el artificio que queda expuesto en la escritura es de carácter “teatral”, es decir, que el problema no es la escritura (y el lenguaje) –como sí lo constituye en la producción de Spregelburd– sino resolver en términos escénicos –y siempre a la vista del espectador– aquello que se quiere contar: un interrogatorio a destiempo representado en simultáneo, o un diálogo cruzado en distintos espacios y tiempos, por ejemplo.¹⁴¹

En cambio *La estupidez*, que detenta una absoluta desconfianza en el lenguaje para significar la experiencia, interrumpe el eje sintagmático y sucesivo de la escritura al diagramar un texto para ser leído de manera vertical y horizontal a la vez. El problema de la desconfianza en el lenguaje se puede advertir además en didascalias que analizamos en el apartado dedicado al autor, modalizadas por una voz que pone en duda lo que describe, contra todo intento por leerlas como indicación o aclaración. Pero lo más interesante de esa doble columna no es solo que permite ver a partir del plano gráfico un procedimiento que, se supone, se verá en escena en términos de acciones simultáneas, sino sobre todo –y esto es lo didascálico– que remite inmediatamente a la idea de traducción, a partir del sistema de disposición característico de los textos bilingües. Lo didascálico señala así la *différance* propia de la escritura, eso que solo se ve en la escritura y no se percibe en la palabra dicha. La modalidad se complejiza además porque muchas de esas réplicas simultáneas únicamente se leen, es decir, que no están escritas para que

¹⁴¹ En el apartado 5 se analiza este aspecto a la luz de lo que el propio Kartun concibe como la “máquina” teatral o la “magia del teatro”.

sean proferidas con un alcance que sobrepase los límites de la escena —el espectador, en principio, no las escucha. Eso se marca tipográficamente con un tamaño de letra menor al resto del texto: lo didascálico reside en esa marca tipográfica que significa el murmullo, lo inaudible, lo que queda fuera de la percepción y del sentido, en resumen, la pérdida, y lo diferencia del texto audible.

Zielinsky arrastra a Davis se encierran en el baño, y solo escuchamos fragmentos velados de la discusión. Lo que está en tipografía pequeña es realmente inaudible.

DENTRO DEL BAÑO

DAVIS —No, ¡contestame lo que te pregunto!

ZIELINSKY —No me amenaces.

DAVIS —No te amenazo. ¿Qué pasa, me tenés miedo?

ZIELINSKY —Vos hacé lo que quieras. Pero no me metas a mí en nada más.

DAVIS —Ah, ya veo por dónde viene el problema. El guardián de la ley

EN LA HABITACIÓN

SUSAN —¿Querés preguntarles? Yo te espero. Algo de narcóticos, parece.

WILCOX —No, ahora no.

SUSAN —Mejor vuelvo en otro momento, me parece más oportuno, ¿no?

WILCOX —Sí, lo que pasa es que estamos todos un poco alterados hoy porque...

tiene miedo de que alguien lo descubra. Sos increíble.

ZIELINSKY —Yo te aclaro una cosa. No pienso caer por tu culpa.

DAVIS —Yo sé perfectamente cómo manejarme con esto.

(Empujando a Wilcox.) En todo caso mejor vigilé a tu amigo, que no tiene idea de dónde está parado. *(Vuelve a cerrar la puerta del baño.)*

Bueno, en todo caso ya nos veremos por ahí. *(Intenta entrar al baño, pero es repelido por David.)*

SUSAN —¿Por dónde? ¿Vas a estar en este hotel?

Y aquí retomamos la pregunta que deja abierta Natacha Koss en su estudio preliminar a la obra, “Apología de la desmesura”, acerca de lo inaudible de la conversación “¿Por qué la escribe Spregelburd si el espectador no la escucha?, ¿para los actores? Pero entonces, ¿cómo analizamos un signo que no tiene significante, que no tiene manifestación material? Este signo pre-semiótico, ¿será tal vez la clave de la obra?” (2016: 23). Lo que sin duda se presenta es la compulsión de desplegar una didascalía donde está dicho por completo a través de la escritura y, entonces, no del todo perdido, lo que la misma escritura está pretendiendo tachar o volver ininteligible. Si para dar una respuesta a tal sospecha pensamos desde la perspectiva de Agamben acerca de lo semiótico y lo semántico, podríamos postular que lo semiótico –a punto de advenir semántico– permanece aquí demorado, no acaba de formularse, está en espera. Lo didascálico como “archiescritura”, “espaciamiento” [espacement] (intervalo, distancia, entre, fisura) y temporización [temporisation], (desvío, demora, retardo) (Derrida 1972), indica que no hay signo que sea traducible sino que el signo es ausencia pura. Y el tema no es ajeno al autor, pues además de que tradujo importantes firmas de la dramaturgia occidental y sigue de cerca las traducciones de sus propias obras, en más de una oportunidad ha señalado la proximidad entre la escritura teatral y la traducción. En la nota preliminar de la *Heptalogía de Hieronymus Bosch I*, Spregelburd afirma:

Traducir implica pasar un contenido que se expresan en un lenguaje determinado a otro. Siendo el lenguaje de origen y el de destino diferentes, existe en el corazón de cada uno de ellos operaciones técnicas y significantes completamente particulares. Escribir teatro es también traducir el lenguaje de las intuiciones, pulsiones, ideas, apariciones inesperadas, imágenes internas, etc., a un lenguaje que todavía no existe, pero que una vez terminada la pieza creará todas estas interrelaciones entre signos que constituyen lo que entendemos por lenguaje (2009: 9).

Si el lenguaje todavía no existe, lo didascálico indica ese acto en el que aquel está por hacerse. En la obra, además, aparece el problema de la traducción en términos concretos; se traduce el dialecto siciliano que forma parte del diálogo en notas a pie página, luego de que la didascalía anuncie: “Lino y Carlo hablarán todo el tiempo en dialecto siciliano, y tal vez en inglés entre ellos” (139). Por si no basta la escena que no se ve ni se escucha pero que algo de ella, un resto, no obstante, llega al espectador y que, en cambio, sí parece estar disponible para la lectura, aunque siempre marcado por la irreductibilidad de esa escritura al sentido y a la totalidad; por si tampoco es suficiente el diálogo en otra lengua que puede no entenderse en escena y se traduce en la escritura; se incluyen además escenas en lenguaje de señas:

ZIELINSKY — (*A Ivy, en lengua de señas.*)¹ ¿Robaron? ¿Sí? ¿O no?²
 IVY — (*Siempre en lengua de señas: esto es lo que el público vería si hablara semejante lenguaje “Yo + miedo + porque + pueden + venir + otra vez. Un hombre + una mujer. Bolso + cartel + casa + pato + plata + adentro + hay + los dos + buscaban”.*)³

1. En Lengua de Señas Argentina las frases deben reformularse de acuerdo a una gramática simplificada, y son las palabras de esta gramática las que se deben marcar con los labios, y verbalizar en voz alta, si el hablante no es mudo. Por eso señalo en el texto principal qué es lo que el espectador escucharía de boca de los personajes. Y en las notas a pie, su traducción más depurada.

2. ¿Robaron algo?

3. No sé, tengo mucho miedo de que vuelvan. Un hombre y una mujer. Buscaban el bolso. Con el dinero. De la casa Pato.

Lo que el público —que en su mayoría desconoce el lenguaje de señas— captura en su totalidad es solo lo que dice Zielinsky, una traducción confusa y errática: “Dice que no sabe. No, pará, dice que... No le entiendo bien. Un hombre, una mujer, la casa del pato. Buscaban un... ¿Cazaban patos? Davis, ¿esto así no es ‘pato’?” (2016 a: 198). A su vez, el espectador pierde o percibe menos que el lector, puesto que si bien advierte que Ivy dice algo y el otro interpreta a medias y lo comunica, no accede a esa “traducción depurada” que figura en las notas; pero también tiene algo más que el lector, significado por el énfasis gestual, la interpretación. Ambos, no obstante, se enfrentan al mismo problema: la imposibilidad de dominar el lenguaje y el sentido. Sin embargo, si contrastamos esta escena con los fragmentos inaudibles para el público de la escena simultánea antes citada —solo inteligible de manera completa para el lector—, notamos que el lenguaje de señas tiene un mayor grado de intelegibilidad para el espectador, al menos de manera parcial, mientras que la otra *resta* (se manifiesta) en la escritura, y *falta* por completo en términos escénicos. La única posibilidad de recuperar lo que allí acontece llega en “fragmentos velados de la discusión”.

Es evidente que en la presencia-ausencia de lo que (no) sube a escena, lo didascálico excede la didascalía, ese espacio textual limitado de la “acotación”. Este texto nos invita a repensar cuáles son los límites de lo didascálico y pone en evidencia que siempre es un campo por explorar. Aquí se experimenta, entre otros recursos, con la nota al pie como otra máscara didascálica en una proliferación de niveles de lectura, digresiones, desvíos y pérdidas. La radicalización del diferimiento propio de la escritura que se expresa en lo didascálico de todo texto teatral deviene así en un procedimiento específico en *La estupidez* al exponer y tematizar lo

que resta –la falta de centro y origen–, el suplemento, el excedente. Es en el “entre” didascálico, la huella, la *différance* de lo escrito para ser dicho y no ser dicho, (no) visto, (no) tocado, donde se abre el aparecer y la significación que dan lugar a las lecturas y los diversos modos de llevar un texto a escena. Por eso en este tramo de la investigación no podemos desatender –además de qué es lo que se lee y cómo se lee–, para quién se escriben las didascalias.

2. ¿Para quién se escriben las didascalias? Estados de la lectura

“Ante una manifestación que no sea sublime de la Belleza, cómodamente subimos por una escalera de sensaciones y nos sentamos ligeros en el tramo más alto para digerir nuestra gratificación: así es el placer de lo Bonito. Que arrastren nuestro cuerpo y nos lancen sin aliento a la cumbre de un escarpado promontorio: tal es el dolor de lo Bello”
“Asunción”, Samuel Beckett

Afirmábamos páginas atrás que en las didascalias se lee la huella de las múltiples subjetividades implicadas en los procesos de dramaturgia y puesta en escena. Asimismo las figuras de la lectura están presentes en la escritura, bajo formas cambiantes. En palabras de Blanchot, escribir asume “los caracteres de la exigencia de leer”, y el escritor “ya es la intimidad naciente del lector aún infinitamente futuro” (1992: 179). Lo didascálico expone de manera evidente no solo diversas prefiguraciones de la lectura sino también –y sobre todo– el carácter suplementario e indeterminado de la misma, pues cada una es, en su singularidad, una posibilidad entre otras de aquello que siempre está por hacerse. Cualquier intento por identificar un lector de teatro empírico, un sujeto previo a la lectura de didascalias, que represente tales o cuales características estables, o de sistematizar clases de lectores que se correspondan con las figuras de la lectura señaladas por distintas teorías¹⁴² y por la propia literatura, se toparía con el problema de que el lector de las didascalias migra de un estado efímero de lectura a otro. Nos preguntamos, en cambio, cuáles son los posibles actos de lectura o modos de lectura de lo didascálico que puede investir cualquier sujeto que lea un texto teatral, y de qué modo lo didascálico contiene esos potenciales estados de lectura que se articulan y cruzan según de qué clase de modulación y qué escena de lectura se trate. Como se ha demostrado en el capítulo I, ya desde su primera modalidad en el coro griego, lo didascálico inscribe el “entre” de la ficción y la no ficción, la escena y el espectador.

¹⁴² Como hemos anticipado en la Introducción, no estamos en el campo de los problemas de la lectura tal como los plantean las teorías semióticas sobre el lector, ni las categorías del “lector modelo” e “implícito” formuladas por Umberto Eco, ni tampoco –en otro sentido– la teoría de la recepción.

En el capítulo II revisamos los alcances y limitaciones de la tipología sistematizada por Golopentia y Martínez (2010) en el binomio “lectura literaria” (“subtexto dramático” equivalente a la descripción en la narrativa), y “lectura operativa” (“subtexto dramático efímero”, extradiegético, relacionado a los “propósitos-espectáculo”) respecto de la lectura de didascalias. Proponemos aquí una alternativa a dicha sistematización, donde es posible reconocer al menos dos grandes estados de lectura que se dan tanto en las escenas de lectura cuyos protagonistas experimentan lecturas especializadas, como en las que intervienen lecturas no-especializadas. Por una parte, la lectura contextual e integral –exégeta, social, cultural, codificada–, signada por los paradigmas de la historiografía literaria, la sociología, la filología y la lingüística, que entiende el teatro como un sistema de sentido, un discurso, una práctica cultural, e “interpreta” las didascalias bajo la consigna del “comentario”, las “indicaciones escénicas” o “acotación del autor”. Y, por otra, la lectura poética, que no opera por la *exégesis* sino por la *poiesis* y que responde a un pensamiento del acontecimiento, de la resistencia a la lectura, y entiende lo didascálico como digresión. Es importante insistir en que partimos de un umbral teórico que supone que el lector –no importa qué individuo, previamente sujetado al lenguaje– se desubjetiva/resubjetiva (reejecuta su condición subjetiva) en y por la lectura. Con la lectura de las didascalias/lo didascálico esa *condición subjetiva* se transforma en “lectura especializada”, “no especializada”, y así.

La lectura contextual e integral se corresponde en varios aspectos con una clase de lectura que Blanchot denomina “lectura no-literaria” en su ensayo *El espacio literario* (1992) y con la “lectura de placer” formulada por Barthes en *El placer del texto* (2015 [1978]). Una lectura no-literaria no implica leer los textos en su especificidad teatral y no en su carácter literario, sino inscribirlos en una red fuertemente tejida de significaciones determinadas, un conjunto de afirmaciones ya dichas (Blanchot 1992: 174). Una lectura de tal clase no rompe con la cultura sino que proviene de ella, y se constituye en una práctica confortable que contenta, colma, da euforia y placer; un placer “decible”, “puesto en letra” (Barthes 2015). Es posible toparse con estas operaciones en escenas de lectura más o menos previsibles y pasibles de ser agrupadas muy esquemáticamente del siguiente modo: *lecturas especializadas* que interpretan el texto teatral en su cercanía con la escena y *lecturas no-especializadas* que no leen el texto teatral en su vinculación con la escena sino en su aspecto literario. Las primeras pueden estar representadas por *la puesta en escena* –directores, intérpretes, diseñadores y demás integrantes de un montaje–; *la enseñanza de teatro* –docentes y estudiantes de teatro–; y *la investigación de teatro* –críticos y teóricos de teatro–, que o bien leen las didascalias como instrucciones para la puesta sin atender su carácter poético, o bien se enfocan en su carácter semiótico y filológico-documental. En cada

una de estas escenas encontramos la lectura fenomenologicista descrita en el capítulo II. Y las *no-especializadas*, se identifican en *la lectura escolar y académica* de textos teatrales desde una perspectiva historiográfica, biografista, cultural, que lee las didascalias como información contextual necesaria para completar el sentido del texto. En menor medida, se podría prever este estado en lectores que consumen teatro *fuera de los ámbitos de formación*, aunque son, se sabe, muy pocos.

Lecturas especializadas: es muy frecuente la escena de lectura en voz alta en una clase de teatro donde se asigna una voz que interprete cada personaje, pero ninguna para las didascalias que “naturalmente” se pasan por alto; así como, a la inversa, es usual que se mantengan largas discusiones acerca de cómo se debe definir un aspecto escénico –del espacio, de la acción– en función de una lectura más “correcta” de las didascalias y/o de “lo que quiso decir” un dramaturgo –y aquí volvemos a la ya mítica respuesta que da Beckett a los escenógrafos respecto de la “puerta imperceptiblemente entreabierta” de *Trío fantasma*. En términos generales, lo mismo ocurre con la crítica de teatro que busca la información necesaria para contextualizar y decodificar el sentido en las didascalias. Por mencionar un caso específico, una pieza como *Bajo un manto de estrellas* de Manuel Puig (1982) escrita para ser puesta en escena y, posiblemente, para ser publicada/leída, presenta didascalias tan narrativas como poéticas. Se fuga allí una suerte de narrador que, más que controlar la escena, genera efectos de sentido (irrealidad, alucinación) articulados por la fórmula “como si”. La ambivalencia de estas notas se desplaza desde una modalidad de comentario que aclara, explica, subtitula, en la forma tradicional de la “indicación”, a otra modalidad poética, digresiva, que preserva la ambigüedad de este texto notablemente estilizado. La certeza que acaso arroja su indeterminación es que el carácter tropológico que la constituye no puede ser atendido desde un abordaje semiótico y pragmático. Esto es claro con la lectura de Mora, que intenta “probar la centralidad de la acotación en la comprensión del texto total” (1988: 224). La fuerza pragmática de este “hablante básico”, según Mora, reside en su “confiabilidad” para distinguir entre la verdad y la mentira de cada situación. Pero tal presupuesto tambalea cuando se confronta con lo que acontece en estas didascalias: un trabajo de “experimentación” que emplea el disfraz, el cliché, el pastiche, la parodia, y nunca calza en ningún género o registro. No obstante, a pesar de esta clase de rupturas que ella misma detecta, insiste en que –“representando al autor”– “no cumplen su función de manera adecuada” sino que obstruyen “una buena comunicación” y dejan la impresión de “intrascendencia o de gratuita confusión” (231). Es que la clave está allí: gratuidad, ambigüedad, deriva.

Lecturas no-especializadas: la típica escena de lectura de teatro en la escuela contempla, por ejemplo, situaciones como: leer *La malasangre* de Griselda Gambaro junto con “El

matadero” de Echeverría para estudiar, en la currícula de literatura, el período histórico argentino de Rosas, sin atender la singularidad teatral –la hipótesis de representación. No es extraño que las didascalias sean consideradas en este contexto como algo marginal, que no debe ser leído; o se las conciba meramente como aquello que esclarece el contexto, y más todavía, como la intromisión del autor que se dirige a los lectores con su comentario aclaratorio.

Tanto en las escenas de *lectura especializada* (la puesta en escena, la enseñanza y la investigación de teatro) como de *lectura no-especializada* (la lectura escolar y académica y, en menor medida, la lectura por fuera de los ámbitos de formación), es posible toparse con eso que Steiner formuló en *Después de babel* ([1975] 1980) a propósito de un análisis del monólogo de Póstumo que cierra el segundo acto de *Cimbelino*, de Shakespeare: la ilusión de la lectura integral. Dentro de las interpretaciones que propone como ejercicios para entender y traducir los significados de un texto de manera integral, imagina esta lectura que privilegia el dominio de los elementos léxicos e históricos, los aspectos sintácticos del pasaje y la gramática de Shakespeare. Steiner aclara que se trata de una versión parcial de lo que Shakespeare escribió, porque la distancia entre el “manuscrito” del dramaturgo y los más antiguos textos impresos –el primero es de 1653–, sigue siendo materia de debate.¹⁴³ Además, advierte que en su estudio trabaja con la edición Arden realizada por J. M. Nosworthy y no con el Folio de 1623:

Su versión del parlamento de Póstumo se funda en una mezcla hecha de juicios personales, probabilidad textual y precedentes eruditos y editoriales. Es una revisión llamada a responder uniformemente a las necesidades y recursos del lector educado medio de la primera mitad del siglo XX (Steiner 1980: 14).

Observa que esta versión difiere del Folio en la puntuación, la división por líneas, la ortografía y la distribución de las mayúsculas. Como hemos demostrado en el capítulo I, las enmiendas y otro tipo de intervenciones, especialmente el agregado de didascalias, responden más que a la lógica de los propios textos, a una práctica ecdótica de raíz positivista. En su tarea interpretativa y creativa, señala Steiner, el editor sustituye lo que él y otros especialistas creen una “interpretación perversa”, e introduce “lo que con toda probabilidad quiere ser una enmienda” (1980: 14). Y la lectura integral no solo enfrenta esta distancia irreductible respecto del texto original, sino que su finalidad principal –dar cuenta del significado de las palabras más relevantes– encuentra el problema de lo que ese significado pudo haber sido en 1611, fecha probable de la obra. El significado que en aquel entonces era común y corriente pudo no haber sido, o haberlo sido solo en parte, el de Shakespeare (15). No obstante, la tarea principal del “lector integral” consiste en definir, “hasta donde se lo permitan sus fuerzas”, el conjunto de

¹⁴³ Hemos recuperado este problema en el apartado 1.4 del capítulo I.

“intenciones” que animan el monólogo de Póstumo: “primero dentro de la obra, luego en relación con lo que se sabe de las convenciones teatrales shakesperianas e isabelinas, y en tercer lugar, lo más difícil, su tarea consiste en ubicar ese monólogo en el contexto de las normas orales y escritas de la primera mitad del siglo XVII” (18).

Luego de detenerse en distintos aspectos del monólogo se pregunta: “¿En realidad ‘Póstumo piensa lo que dice?’”, “¿Cree en lo que está diciendo o sólo lo hace hasta cierto punto?” (18). Las respuestas, señala, se alojan en parte en la lectura que se haga del personaje, en su construcción semántica y la amalgama de señales verbales y gestuales que lo constituyen. En este punto Steiner advierte el inevitable fracaso de la lectura integral: cuando anota que quizá se debiera discernir en la retórica de Póstumo cierta “tendencia al exceso, hacia el discurso articulado que va más allá de los hechos” (18), comprende que ese exceso expone a la lectura frente al desamparo de lo ambiguo e indeterminado. De inmediato, el autor se arroja a la seguridad de la “convención” al indagar qué influencia tiene esta invectiva sobre la disposición escénica, considerando que tal vía permitirá establecer y reponer los pactos de lectura. Comenta que Granville-Barker suponía que el personaje debe decir el monólogo desde el fondo del escenario para adelantarse una vez que ha terminado; así Iachimo y Filario permanecerían al alcance de la voz. Si tal es el caso, conjetura, se trata de un soliloquio parcial, un enunciado que, al menos en parte, tiene por objeto la comunicación hacia el exterior, en este caso a Iachimo. Nuevamente se topa con el exceso poético y los límites de la lectura integral, y formula los siguientes interrogantes: “¿Esto podría dar cuenta de la condensada gramática, de la evidente ambigüedad del discurso a la mitad del monólogo? ¿O en verdad Póstumo está solo y únicamente se sirve de la convención del pensamiento en voz alta para que todo el público escuche el suyo?” (19). Agrega que es tal el efecto de ligereza y prosaísmo burlesco al final del pasaje, que la última línea con frecuencia ha sido considerada un añadido espurio. La deriva de interrogantes para explicar el “exabrupto” de Póstumo, incluye si quizá, en la frontera de las intenciones declaradas, él no cree –no puede creer– por completo las mentiras de Iachimo. Las herramientas de lectura empleadas en todas estas operaciones son las mismas, según el propio Steiner:

(...) el traductor/*interprète*, ya traduzca en dos lenguas o sólo en la suya, debe recurrir a léxicos, gramáticas históricas, glosarios de períodos, profesiones o medios sociales particulares, diccionarios de jergas y germanías, así como a manuales de terminología técnica. En cualquier caso, los instrumentos de acercamiento y penetración están constituidos por una compleja combinación de conocimientos, familiaridad e intuición recreativa. Y en todos los casos existen igualmente penumbras características y márgenes de error y fracaso. Algunos elementos eludirán

una comprensión o revitalización integral. La barrera del tiempo podrá revelarse mucho más refractaria que la de la diferencia lingüística (45).

De esto se deduce que el lector integral cree que puede resolver los problemas del sentido de un texto con la presencia de las didascalias. En el caso del monólogo de Póstumo, lo que le *falta* al lector integral es una didascalia sobre el lugar desde donde enuncia y qué distancia tiene el personaje con respecto a los demás personajes en escena, como si la didascalia pudiese ser una suerte de “tope” para la indeterminación. En su ausencia, trata de leer la hipótesis de representación, conjeturar, recuperar las convenciones pasadas, etc., pero sabe que inevitablemente ese conocimiento será parcial –y de este mismo modo trabaja un director teatral con un texto de Shakespeare, del teatro griego o del Siglo de Oro español. Pero el problema no es exclusivamente de índole filológica sino literaria, retórica. El lector integral busca incansablemente un origen que sabe inaccesible pero del que trata de recuperar sus rastros: la falta de didascalia como medio esclarecedor es su eslabón perdido. El caso es que está perdido porque nunca se escribió, y lo que hay –sin el contexto de producción, su vínculo inmediato con la escena– es el desamparo de la ambigüedad y la indeterminación de los textos.

Es cierto que las didascalias podrían, al menos parcialmente, desambiguar la escena si establecieran dónde y a qué distancia se ubica el personaje. Como quedó expuesto en el capítulo I de esta tesis, esas marcas de representación no se incluían como didascalias en el teatro isabelino porque la escritura estaba directamente ligada a la práctica; entonces al lector no le quedan más opciones que buscar marcas de la hipótesis de representación para esclarecer aquello que se resiste a la lectura. Algunas ediciones lo resuelven acotando y definiendo uno de los sentidos preferibles. La edición de *Obras Completas* de Aguilar (Shakespeare 2003), que sigue el texto de *The complete works of William Shakespeare (The Oxford Shakespeare)*, editado por W.J. Craig (London, 1913), y coteja con la de 1623 y los *in-quarto*, anota que Iachimo y Filario “salen” al final de la escena anterior; luego, al comienzo de la última escena correspondiente al mencionado monólogo, señala: “Otro aposento en la casa de Filario”.

Lo más natural a las escenas shakesperianas es que los personajes luego de una situación en la que se resuelve que deben dirigirse hacia otro lugar, efectivamente salgan de escena, y que el monólogo que sigue cuente únicamente con la presencia del personaje que habla. Supongamos que el monólogo tuviese lugar al comienzo de la escena y luego se desarrollara un diálogo con los personajes, entonces podría ser factible que estuviesen todos presentes durante el parlamento de Póstumo. Pero no es el caso; y eso presenta un panorama desolador: la ambigüedad, las contradicciones, la exteriorización de esas palabras de Póstumo son las propias de todo texto. En esta misma edición se marcan los “apartes”, que muy probablemente sean adiciones. Sin

embargo, si no contáramos con estas indicaciones, el “aparte” se advertiría de todos modos en el uso de la tercera persona para referirse a alguien que está muy próximo en la escena, y en el tipo de palabras que se dicen a continuación –palabras que evidentemente no pueden ser escuchadas por los demás personajes: injurias, burlas o comentarios que, de ser oídos, provocarían otras situaciones y reacciones. Es claro que esas palabras están dirigidas a una instancia de escucha de “entre” (ficción/no-ficción), similar a las intervenciones del coro griego; y en el caso de *Cimbelino*, que es una comedia, el efecto del “aparte”, por supuesto, es cómico. La escena segunda del Acto I se estructura de principio a fin con “apartes”. Citamos un fragmento:

Señor 1º- ¡Haceros frente! Tenéis suficientes tierras de vuestra pertenencia. Pero él ha aumentado vuestro haber. Os ha cedido algún terreno.
Señor 2º- (*Aparte.*) Tantas pulgadas como océanos tenéis. ¡Qué majaderos!
Cloten- Hubiera querido que no se nos escapase.
Señor 2º- (*Aparte.*) Y yo también, hasta que hubierais tomado sobre el terreno la medida de lo tonto que sois.
Cloten- ¡Y pensar que ella ha podido amar a ese mozo y rechazarme!
Señor 2º- (*Aparte.*) Si es un pecado hacer una buena elección, está condenada (Shakespeare 2003: 214-215).

En este fragmento rápidamente se advierte que sin que figure la didascalia “(*Aparte*)” es posible percibir la *parábasis* que indica la acción de atravesar, el tropo de la desviación, la transgresión; recordemos que el término se empleaba también para denominar cierto momento de la comedia griega donde los actores salían, el coro se adelantaba y dialogaba con el público. Esta reflexión no implica necesariamente que sea un error pensar que existe la posibilidad de que el monólogo de Póstumo esté pensado para que sea escuchado por los otros dos personajes, pero tampoco hay de dónde sujetarse para sostener que es una posibilidad preferible entre otras. El análisis requiere, por supuesto, mayor dedicación y profundidad; si reponemos aquí la discusión es sobre todo para identificar las operaciones de esta clase de lectura que solemos encontrar tan a menudo. Del personaje Póstumo Leonatus del final del Acto II, el lector integral pasa a analizar *Cimbelino* como un todo, luego el drama shakespeariano en su conjunto y de allí al contexto de referencias culturales y literarias al que este último remite, bajo el principio de la traducibilidad.

Esta pulsión contextualizadora en las escenas de lectura antes descritas, se ve asediada por otros estados de lectura, en los mismos ámbitos, asociados a la lectura poética y acontecimental que anticipamos como segunda modalidad y resulta afín a nuestro análisis. Dicha modalidad coincide en gran parte con lo que Blanchot define como “lectura literaria”. Con esta noción el autor intenta describir la experiencia que trasciende (interrumpe) la comprensión (1992: 176), la codificación que responde al orden cultural, y expone que la búsqueda de los eslabones perdidos

del sentido no puede sino fracasar. Sería la lectura que toma la obra por lo que es, sin reducirla a un código ni al nombre propio del autor, y sin sustituir tampoco esta presencia por la de un lector –persona que existe realmente, que tiene una historia, un oficio, una religión, “lecturas”, y que a partir de todo esto comenzaría un diálogo con la persona que ha escrito el libro. El libro literario, sostiene Blanchot: “no tiene garantías en el mundo, y cuando es leído aún no ha sido leído nunca, sólo alcanza su presencia de obra en el espacio abierto por esa lectura única que cada vez es la primera” (1992: 174). Este aspecto es especialmente relevante para comprender que, así como el dramaturgo no es una empiricidad que ingrese en el texto, tampoco lo es el lector; pues aunque hayamos distinguido algunas posibles escenas de lectura en el ámbito de la puesta en escena, la escuela, etc., siempre se trata de figuraciones, desubjetivaciones y resubjetivaciones.

Si una lectura contextualista puede colmar algunas ansiedades con el texto de placer, es posible entrever cierta coincidencia entre la “lectura literaria” blanchotiana y la “lectura de goce” propuesta por Barthes en *El placer del texto*. El “texto de goce” pone la lectura en estado de pérdida, desacomoda, hace vacilar los fundamentos históricos, culturales y psicológicos del lector, las congruencias de sus gustos, de sus valores y de sus recuerdos, en síntesis, pone en crisis su relación con el lenguaje. La deriva, la digresión, la desviación –lo “intratable” de los textos– adviene cada vez que no se respeta el todo. En la cita que Barthes recupera de Lacan para dar cuenta de la relación del goce con la palabra, reconocemos un tipo de articulación propio de lo didascálico como digresión: “Lo que hay que reconocer es que el goce como tal está interdicto a quién habla, o más aún, que no puede ser dicho sino entre líneas” (Barthes 2015: 31). No hay “zonas erógenas” en los textos sino que es la intermitencia, como bien lo ha dicho el psicoanálisis, la que es erótica: “la piel que centellea entre dos piezas, entre dos bordes; la puesta en escena de una aparición-desaparición”. Esta intermitencia explica ese modo siempre incompleto (no íntegro ni integral) de la lectura; en palabras de Barthes, cuando leemos “saltamos impunemente las descripciones, las explicaciones, las consideraciones, las conversaciones, respetando, por un lado, y precipitando, por otro” (18-19).

Con el escritor de goce (y su lector) comienza el texto insostenible, el texto imposible que está fuera del placer porque está fuera de la crítica (32). Las escenas de lectura en las que podemos identificar este estado de lectura son, nuevamente: *la puesta en escena, la investigación de teatro* y, en menor medida, *la enseñanza de teatro*, puesto que, en lugar de leer lo didascálico en términos de instrucción de puesta en escena, sacan provecho de su carácter retórico e indeterminado; y, por otro lado, *la lectura escolar y académica* de textos teatrales –y lectores que consumen teatro *fuera de los ámbitos de formación*, en menor medida–, que tratan lo didascálico

como digresión literaria, pero ya no en un carácter contextual, informativo, autoral, sino del mismo modo en que conciben la construcción ficcional de la voz narradora de cuentos o novelas.

La puesta en escena, la investigación de teatro, y la enseñanza de teatro: identificamos este estado con lecturas especializadas que leen lo escénico como inscripción y potencia, imágenes de deseo, pero no como instrucción ni mero ornamento; leen lo poético-acontecimental, el carácter retórico de las didascalias; y en la tarea del montaje, saben que lo que se debe traducir en términos escénicos es algo suplementario, restante, respecto del texto. La condición subjetiva de lectura que entiende que lo que importa leer en las didascalias de Sarah Kane (comentadas en el capítulo II) que repiten veintitrés veces una acción –Tinker arroja un chocolate y Robin se lo come, ahogado en lágrimas–, es la figura de la repetición, la concreción de la violencia u otros tópicos, y no la acción del personaje en términos pragmáticos. Y en el caso de que decida realizar esas acciones en el lugar/momento del texto donde aparece la didascalia, será porque musicalmente, visualmente, se corresponde con el sistema configurado en escena, con plena conciencia de que lo sintagmático de la escritura no puede reponer nunca la simultaneidad sino que siempre se trata de combinar y disponer todos los elementos en el espacio y el tiempo. Si consistiera en una indicación de acción con información meramente cuantificable, Kane hubiese escrito una sola didascalia similar a: “Robin eats it, sobbing. Tinker throws him another. Robin eats it. Tinker throws another at him, twenty-three times in a row”, en lugar de reiterar esas frases cada vez, dispuestas en verso.

Este estado lo encontramos también en el crítico que al leer, por ejemplo, *Bodas de Sangre*, suspende la “doxa del autor”, esa opinión que la cultura imprime sobre la dramaturgia de García Lorca, cuya tradición –como afirma Szuchmacher en el pasaje recuperado en el capítulo II de esta tesis– la circunscribe a un simple costumbrismo rural y, por el contrario, es capaz de advertir el gesto poético, estético, de las didascalias de esta obra que citábamos: “Habitación blanca (...) No habrá ni un gris, ni una sombra, ni siquiera lo preciso para la perspectiva”.

La lectura escolar y académica de textos teatrales: se puede registrar en la lectura descontextualizada de estudiantes de nivel primario y secundario que leen las didascalias como la voz de un narrador o rapsoda, incluso, como una voz próxima al coro griego; que encuentran semejanzas visuales entre las didascalias y los versos de un poema, por la disposición o rasgos tipográficos; en suma, que entienden que se trata de un problema poético, ficcional, un artificio de la escritura, y que no debe considerarse de carácter marginal ni secundario. O los estudiantes de nivel terciario y universitario que se preguntan si lo que interrumpe el caligrama de *Espantapájaros* de Oliverio Girondo con el paréntesis, es una indicación para la lectura o forma parte del poema: “(gutural, lo más guturalmente posible)”. Porque lo que reconocen es que hay

algo vinculado a la *performance* de la lectura en voz alta “¡como en el teatro!”—en un poema que propone una relación entre forma visual y ritmo o modo de leer—, de la misma manera que podría ser solo un verso más, con sus juegos retóricos e implicancias a nivel de la significación, y no estar indicando nada. Presente también en el gesto de docentes que distribuyen fragmentos de un texto teatral para que se lean en clase, y adjudican la interpretación de las didascalias a una voz específica, al igual que los diálogos; frecuente también en sesiones de teatro leído.

Lo que irrumpe en las lecturas de estas escenas es un impulso semejante al que Virginia Woolf describió como “lector común”. En su acepción cultural, sería un sujeto lector determinado por la cultura; y en su acepción antropológica, un sujeto desujetado por la lectura, cuyo modo contingente de relacionarse con los textos, lo afecta, perturba, conmueve. Recuperamos aquí el artículo de Dalmaroni (2013 c) “Algo más sobre el ‘lector común’” que retoma el ensayo de Virginia Woolf, *The Common Reader* (2002 [1925]; 2009) en el que la autora británica vuelve a una advertencia que hace Samuel Johnson acerca del “lector común”, más o menos para la misma época que Fielding designaba a ese anónimo y colectivo “common reader” como presidente del tribunal encargado de otorgar “los honores poéticos” o, como interpreta Woolf, de sancionar “el reconocimiento del gran hombre”. Mientras Johnson dice coincidir con el lector común, señala Dalmaroni, Woolf caracteriza a esa “gente anónima” como aquella que tiene una educación escasa y está mezquinamente dotada; cuya lectura no es sino “un entramado tambaleante y destartalado”. La descripción no está muy lejos de la “inculta intelectualidad” de la que se distancia el narrador de “Asunción” (1929) —primer relato de Samuel Beckett—; esa que se reúne en “ideas comunes, vulgares, rotundas y particulares”. El lector común, “apresurado, impreciso y superficial”, es el sujeto desubjetivado del acontecimiento, de la contingencia: ajenidad corriente pero siempre irreductible a lo compartido o lo comunicable; la resistencia a la lectura, lo por completo otro de la “acción comunicativa”, esa fuga de todos los contextos, ese resto que nos toma cuando —entre el texto y nosotros— la repetición de contraseñas culturales se ha vuelto imposible (Dalmaroni 2013 c: 2-3).

La invitación a pensar modos de leer antes que “tipos” de lectores, y mucho menos en términos de una dicotomía representada por la gente educada, dotada, y la gente no educada, no dotada, o —expresado en las sistematizaciones que presentamos aquí— especialistas en teatro y en teoría teatral, y no doctos en teatro, permite identificar que —como sugiere Dalmaroni— en el fondo casi todos somos “lectores comunes” cuando un texto nos afecta, nos desubjetiva, nos hace olvidar quién lo escribió y a qué estética contribuye, aunque sea por un instante acontecimental. No se trataría entonces de una condición o característica de ciertos grupos de lectores sino de eso de común que las lecturas producen en los textos y que los textos provocan.

Abandonar la búsqueda de un sentido preferible significa resignar la tarea de interpretar, traducir, de manera integral. Muy contrariamente a como se ha entendido siempre la didascalia –una aclaración proveedora de la información necesaria para comprender un texto y llevarlo a la escena– esta es una figura que nos enfrenta a la interrupción de toda lectura.

Hemos intentado esbozar, muy esquemáticamente, una posible sistematización de estados y escenas de lectura que se articulan –de manera dinámica y siempre singular– con el carácter indecible de las didascalias/lo didascálico. Los próximos y últimos apartados de este capítulo se ocupan de analizar este movimiento de la huella y la interrupción –restancia de los textos y las lecturas, diferimiento entre el texto y la puesta en escena, huella de los procesos de desubjetivación en la escritura y la lectura– en las modulaciones didascálicas de los autores propuestos y en la lectura efectuada por los propios dramaturgos y otras figuras aquí descritas como “lecturas especializadas”.

3. Modulaciones didascálicas en el teatro de Samuel Beckett

“(…) será el silencio, pero el que no dura, donde uno escucha, donde uno espera, que se rompa, que lo rompa la voz”
El innombrable, Samuel Beckett.

En apartados anteriores anticipamos la idea de que lo didascálico en la producción de Beckett especifica la figura del silencio, la interrupción, el límite entre el que habla y el que no habla. La mayoría de los comentaristas de su obra señalan que el dramaturgo concebía el silencio como lugar de la espera que condensa las discontinuidades de la subjetividad y todo lo que la constituye (el lenguaje, la acción, el espacio, el tiempo, las cosas). Así se lee en *El innombrable*:

(…) será el silencio, pero el que no dura, donde uno escucha, *donde uno espera*, que se rompa, que lo rompa la voz, quizá sea el único, no sé, no vale la pena, es todo lo que sé, *no soy yo*, es todo lo que sé, no es el mío, es el único que he tenido (...) sigue durando, sigo estando ahí, *me dejé ahí*, me espero ahí, no, uno no espera ahí, no escucha ahí, no sé, es un sueño, (...) seré yo, o voy a seguir soñando, soñando con un silencio, un silencio soñado, lleno de murmullos, no sé, son palabras, no despertarme nunca, son palabras, es lo único que hay, hay que seguir, es todo lo que sé, (...) entonces voy a seguir, *hay que decir palabras, mientras las haya*, hay que decirlas, (...) quizá me trajeron hasta *el umbral de mi historia*, delante de la puerta que se abre a mi historia, eso me sorprendería, que se abriera, voy a ser yo, va a ser el silencio en

el que estoy, no sé, no lo sabré nunca, en el silencio no se sabe, hay que seguir, no puedo seguir, voy a seguir (*El innombrable*, 2016: 155).¹⁴⁴

La insistencia del silencio en su producción, manifiesta el deseo de una voz “que lo rompa”, a la vez que el fracaso del lenguaje para dar cuenta de la experiencia. Escribir es para Beckett “seguir” en el silencio, a veces incluso desmejorarlo, fracasar una y otra vez: “La escritura me ha conducido al silencio” (Beckett en Juliet 2006: 49). En encuentros mantenidos con Duncan Scott entre 1976 y 1979, Beckett comenta algunas de sus ideas fundamentales sobre el silencio. El autor proponía hablar de lo que no se puede hablar (y resuena ese “...voy a tener que hablar de cosas de las que no puedo hablar” de *El innombrable*, 6) como “el niño que se halla ante el umbral del habla” y deja su “estado de silencio literal” por otro “estado de silencio figurativo”; la infancia que –según Agamben– indica el límite entre el que habla y el que no habla. También como el hombre en su segunda infancia, la vejez, que está en las fronteras que debe cruzar para alcanzar el escape real del silencio antes de la muerte, el estado eterno de total silencio (Knowlson 2017: 278-279). Y ese silencio que es de carácter retórico, convertido en figura por medio de la escritura didascálica, en muchas ocasiones se traduce en términos musicales o de diseño sonoro. Si bien en los textos escritos para ser dichos en escena es posible registrar los procesos de desubjetivación de los personajes, es la tercera persona (no-persona) de las didascalías la que expone con mayor fuerza la imposibilidad (y el deseo) de decir “Yo”. Esta imposibilidad se advierte en los dichos de sus criaturas, por ejemplo, en Boca, de *No yo*, que manifiesta un profundo rechazo a ceder la tercera persona y asumir, en cambio, la primera. Y no solo irrumpe en su producción teatral, donde por supuesto se extrema la tragedia de un cuerpo presente que no puede decir “Yo”, sino también en su narrativa: “¿Dónde ahora? ¿Cuándo ahora? ¿Quién ahora? Sin preguntármelo. Decir yo. Sin creerlo” (*El innombrable*, 5). En reiteradas oportunidades Beckett se ha mostrado preocupado por esta imposibilidad; así Lawrence E. Harvey recupera de sus conversaciones, el inmenso deseo de escribir “Yo” y la imposibilidad de hacerlo, que expresaba el dramaturgo (Knowlson 2017: 180).

Las variantes en las manifestaciones de este problema son una posible vía de lectura de la producción del autor, puesto que permiten entrever sus diversos trayectos, sistemas expresivos, géneros, soportes y formatos. Beckett explora esa imposibilidad a partir de un trabajo con la desintegración de la subjetividad y de la corporalidad de sus personajes, con la pérdida de la posibilidad de nombrar, la eliminación del cuerpo de la escena en algunos casos, o de la voz, en otros, con la composición de obras para ser solo vistas, o solo escuchadas –obras para teatro,

¹⁴⁴ El subrayado es nuestro. El texto fue publicado en francés en 1953 por Les éditions de Minuit, París, con el título *L'Innommable*.

radio, televisión. Según reflexiona Jenaro Talens, en el epílogo a *Teatro reunido*, *Film*¹⁴⁵ es simbólicamente una meditación sobre el nuevo lenguaje del que hablaba en *El innombrable*. Esa voz sin rostro y sin identidad –a fuerza de desdoblarse en tantas– ni siquiera encuentra en *Film* un pronombre personal. ¿Quién habla en un filme?, se pregunta Talens; probablemente el silencio de lo representado como forma de decirse sin las trampas ni la dominación del lenguaje verbal: “ya no puede ni siquiera hacerse la pregunta de quién habla cuando digo YO, de quién mira y ve en un film. El sujeto como centro-atributo y su problemática quedan eliminados al periclitarse el reinado absoluto del lenguaje predicativo” (Talens 2010: 563-564).

Seleccionamos solo algunos casos emblemáticos de los textos dramáticos del autor –y sería muy valioso para el caso examinar los cuadernos de dirección– que exponen los extremos de lo didascálico: *Esperando a Godot* (1948), *Fin de partida* (1956), *La última cinta de Krapp* (1958), *Acto sin palabras I y II* (1957; 1959), contrastados con algunas menciones acerca de otras producciones dramáticas, y para radio y televisión: *Comedia*, *No yo*, *Letra y música*, *Todos los que caen*, *Astracanada radiofónica I y II*, *Cascando*, *Trío fantasma*. Con “extremos de lo didascálico” nos referimos al movimiento de oscilación en el que basculan: las modulaciones de lo poético, la ambigüedad, la indeterminación; el carácter ficcional y no referencial; y el deseo de control del sentido en términos escénicos, las proyecciones de una posible puesta en escena o el registro de un montaje, en los textos escritos con posterioridad, especialmente en las producciones breves para radio y televisión, entre el 57 y el 76. En el recorrido de lecturas aquí propuesto es posible observar que a medida que Beckett adquiere más experiencia en dirección teatral, su escritura se concentra cada vez más en los objetos que circulan y la manera en la cual los movimientos de los actores se integran a ese diseño visual y sonoro que propone, al tiempo que retira la palabra de toda mimesis. No obstante, como señala Lucas Margarit, cada vez incorpora menos “objetos” en los textos, y los espacios ficcionales configurados por las didascalías son siempre más vacíos y cerrados (2003: 42, 48). A su vez, ese trayecto responde al compromiso que mantenía el autor con el principio del fracaso que supone escribir menos: “suprimir, en vez de añadir” (Knowlson 2017: 331).

Con frecuencia les acercaba los *Regiebuch* (cuadernos de dirección) a quienes dirigían una obra suya –eso comenta Walter Asmus cuando estaba montando *Vaivén*–; también modificaba los textos en base a la experiencia de funciones para una próxima producción. Duncan Scott, iluminador del Royal Court de Londres, comenta que en la producción de *Fin de partida* con el Taller Teatral de San Quintín, el autor redujo a dos los tres bostezos que estaban en el texto, probablemente al considerar que tres eran excesivos para el público: “La atención que ponía en

¹⁴⁵ Cortometraje de 22 minutos de 1965, con guion de Beckett, dirección de Alan Schneider e interpretación de Buster Keaton.

cada detalle de la representación se comprobaba en la atención a la iluminación, el sonido, el movimiento, el texto en todos sus aspectos (...) No dejaba nada librado al azar, al capricho del momento o la discreción del intérprete” (274-275). La escritura en términos de partitura musical y la dirección semejante a la de un director de orquesta, son algunas de las analogías frecuentes con las que se ha descrito la labor dramática y de puesta en escena beckettianas. A continuación nos detenemos en las implicancias dramáticas y escénicas de la interrupción didascálica que expresa esta idea de música y silencio, así como la “musicalidad” en términos específicamente textuales y su proyección a una concepción del movimiento.

3.1. Todo lo que queda es la música (silencio, balbuceo, movimiento)

“Todo lo que queda es la música” le dijo Beckett a Boleslaw Barlog, sentado en el piano de Boleslaw en el que solía tocar Hyden cuando iba de visita (Knowlson 2017: 284). La idea ya aparecía en “Asunción”, el primer relato de Samuel Beckett, que narra la vida de un hombre hastiado en medio de la “inculta intelectualidad”; un “ilusionista” capaz de apaciguar las almas con susurros, retirado en el silencio de la oscuridad; un artista angustiado ante la experiencia del acto creativo y la amenaza de la irrupción del sonido como figura de lo carnal; un “perro” rebelde que ansía lo más “real” e “inútil”: la divinidad. En el prólogo a la edición bilingüe inglés/español (2015) –primera traducción de la obra al español, a cargo de José Francisco Fernández– de la EUFyL, Lucas Margarit señala algunas claves fundamentales para pensar la obra temprana de Beckett y las resonancias posteriores de tales balbuceos que alcanzan la forma de la incomunicación y el solipsismo.¹⁴⁶

“Assumption” (1929) se publicó en el número 16-17 de la revista cultural de perfil internacional dirigida por Eugène Jolas, *transition* –receptáculo y difusora de las experimentaciones más novedosas en el terreno literario europeo–, junto a un ensayo de Beckett titulado “Dante... Bruno. Vico... Joyce”, donde el autor incorpora motivos que se reiteran en el relato y que serán líneas centrales de su poética, como la repetición o la concepción cíclica de la historia. En ensayos posteriores, Beckett retoma eso que en “Asunción” se expresa como la comodidad del artista frente a la fácil seducción de su público, dentro del “campo de lo posible”; y esto es, reflexiona Margarit, el ámbito del no fracaso (15). Tal clase de creación atada al sentido referencial y, por tanto, alejada de la poética beckettiana, coincide con ese fenomenologicismo que hemos descrito en los capítulos anteriores a propósito de la lectura de didascalías y, específicamente, con la de los escenógrafos que le consultaban a Beckett qué quería decir exactamente esa “puerta imperceptiblemente entreabierta” de *Trío fantasma*.

¹⁴⁶ Para un comentario completo acerca de la publicación bilingüe y los estudios que la acompañan, ver nuestra reseña “Asunción: más allá del blanco plano de la música” en Revista *Beckettiana* (Conde 2015).

Si en el ensayo *Proust* el poeta afirma que “el arte es contractivo”, reflexiona Margarit, es posible leer “Asunción” como la búsqueda de esa contracción primordial propia de todo acto creativo que intenta correrse de la mencionada comodidad. Tal “despojamiento” se vincula con dos procedimientos característicos del siglo XX: la depuración, operación que indica la crudeza de lo real, provoca o sugiere el avenimiento de la nada o la destrucción, y la sustracción que trabaja lo real como distancia (Badiou 2005: 75-77). La desabsolutización de lo referencial o incongruencia deíctica en la escritura de Beckett y, puntualmente, en las didascalias de sus obras dramáticas, produce extrañamiento, le otorga espesor a los objetos que sustrae de toda representación, y libera la palabra de la idea de “información”, volviéndola espectáculo en sí misma. Como señala Badiou a propósito de la obra *Blanco sobre blanco* de Malevich, Beckett expresa la separación mínima: un acto sustractivo que crea el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, allí donde no hay casi nada. Es esta diferencia mínima la que Margarit encuentra tanto en los textos que Beckett publica juntos en *transition* como también en un poema contemporáneo del autor titulado “Alba”: “antes de que amanezca estarás aquí/ y Dante y el Logos y todos los estratos y misterios/ y la luna rubricada/ más allá del blanco plano de la música/ que establecerás aquí antes del alba” (traducción de Margarit) (16).

El narrador de “Asunción” le teme, en el silencio blanco de su blanca habitación, más que a la irrupción del sonido, a su inminencia, porque está –como la Mujer que ingresa a la habitación, de manera casi teatral– desde siempre, poblada de susurros. A Godot también se le teme y se lo desea, se pena por (no)conocerlo y tal laguna inunda la existencia, que no es sino una espera. Este destino diferido que ya se leía en “Asunción”, cuyo protagonista queda transformado en su propia obra –el cuadro de la muerte del poeta junto a la mujer–, anuncia de algún modo la presencia de lo teatral y cinematográfico en Beckett, especialmente en la relevancia de ciertos elementos que serán algunos de los procedimientos y tópicos más notables de su obra dramática: la transposición transmedial,¹⁴⁷ la relación mente y cuerpo, silencio y grito, movimiento y quietud, la contradicción entre la palabra y la acción, el mutismo, el balbuceo y la verborragia, la irrupción e interrupción. Una clase de interrupción que se manifiesta cíclicamente tanto en el diálogo como en el monólogo beckettianos y que –en los términos teóricos postulados por Blanchot– pone en juego la extrañeza entre los interlocutores, todo lo que los separa, la fisura, el intervalo que funda la relación. Por otra parte, encontramos en sus textos una

¹⁴⁷ Se trata de una zona de pasaje y contacto entre distintas expresiones artísticas que, en la escritura de Beckett, está fuertemente anudada a la relevancia de la traducción y la auto-traducción de su obra, así como también a la adaptación de los propios textos a otros medios y formatos –el caso de *Eh, Joe y Qué Dónde*, para montajes televisivos. Si bien el tema excede los horizontes de nuestra investigación, conviene al menos señalar la trascendencia del problema en la producción del autor y plantear una posible línea de lectura de lo didascálico como una figura fundamental para estudiar los mecanismos de “entre”, inter (y trans) medialidad, en el trabajo de transposición y traducción del texto dramático.

interrupción que es lo desconocido en su distancia infinita: interrumpirse para escucharse, escucharse para hablar, hablar solo para interrumpirse y hacer posible la imposible interrupción (Blanchot 2008: 95). El susurro del protagonista de “Asunción” corta y apacigua la violencia de las discusiones intelectuales y luego se hunde en un silencio ahogado por una tormenta de sonido:

Al maldecir la corriente de susurros, él había subido el nivel de la inundación y sabía que llegaría el día en el que no podría seguir negándolo. Aun así permanecía en silencio, en silencio a la espera de escuchar el primer murmullo del torrente que debía destrozarlo. En ese momento la Mujer se le acercó... (2015: 32).¹⁴⁸

Incluso la voz curiosa e impertinente de esta mujer que ingresa de manera abrupta en la penumbra –como si fuese empujada al centro de la escena–, se interrumpe, continúa con su letanía, vacila, se detiene (32), perforando todo intento de orden simbólico. Este balbuceo de lo que en efecto es inenarrable, volverá en muchas piezas teatrales así como la ambigüedad e indeterminación que se condensan en la primera frase de este relato: “Podía haber gritado y podía no haberlo hecho” (29). La amenaza de inundación sonora se contiene hasta el final; por eso el protagonista escucha a la mujer pero nunca le habla. El discurso, señala O’Hara en el epílogo de esta edición, el torrente en “Asunción”, es la parte material que invade y mata al hombre espiritual. Algo que también se observa en su novela *Murphy* y en piezas teatrales como *No Yo*,¹⁴⁹ *Comedia*,¹⁵⁰ *Los días felices (LDF)*,¹⁵¹ entre otras, hasta expulsar el cuerpo de la escena por completo con *Aliento*.¹⁵²

Margarit destaca un movimiento pendular en el relato, del interior al exterior, de la mente al cuerpo, de la oscuridad a la luz, del susurro a la palabra articulada, que rememora la repetición del acto siempre atravesado por el dolor. En este sentido, la subjetividad que se construye por acción diferida a partir de una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos –quizá un destello de huella de *La última cinta de Krapp (LUCK)*–, se configura en la incesante muerte y resurrección del protagonista. Retomando una formulación de Foster (2001) acerca de las vanguardias, repetir un acontecimiento traumático –en las acciones, en los

¹⁴⁸ En la versión en inglés de la misma edición se lee: “By damning the stream of whispers he had raised the level of the flood, and he knew the day would come when it could no longer be denied. Still he was silent, in silence listening for the first murmur of the torrent that must destroy him. At this moment the Woman came to him...” (42).

¹⁴⁹ Escrita en inglés con el título *Not I* en 1972, estrenada en el Repertory Theatre of the Lincoln Center, Nueva York, con dirección de Alan Schneider e interpretación de Jessica Tandy y Henderson Forsythe, compartiendo programa con *Krapp’s Last Tape*. Fue publicada al año siguiente en Londres por Faber & Faber.

¹⁵⁰ Escrita en inglés a fines de 1962, con el título *Play*, publicada y estrenada en alemán en 1963.

¹⁵¹ Escrita en inglés con el título *Happy Days* en 1961, publicada ese año por Grove Press, Nueva York. Fue estrenada en el Cherry Lane Theatre de Nueva York en 1962, bajo la dirección de Alan Schneider e interpretada por Ruth White y John C. Becher.

¹⁵² Escrita en inglés en 1969 con el título *Breath*, a pedido de Kenneth Tynan; estrenada en el Den Theatre de Nueva York bajo la dirección de Jacques Levi y en Close Theatre Club de Glasgow de Inglaterra, dirigida por Geoffrey Gilham. Fue publicada al año siguiente por *Gambit*, vol. 4, n° 16 (1970).

sueños, en las imágenes– es un modo de integrarlo a la economía psíquica y al orden simbólico. Pero las repeticiones en Beckett más que tamizar el trauma, fijan de manera obsesiva el objeto de la melancolía puesto que el encuentro con lo real es siempre fallido y no puede ser representado sino únicamente repetido. La repetición será además un elemento estructural en el ritmo configurado por sus textos teatrales, tanto en el diálogo como en las didascalias que se analizan a continuación.

La didascalia inicial de *Fin de partida* es bastante extensa y descriptiva, y tiene sobre todo un carácter técnico. No obstante, si corremos la mirada de lo que allí se describe y prestamos atención a su forma, la repetición de acciones –además de plantear una imagen circular de la escena– modula la misma repetición en tanto recurso poético; es decir, que en lugar de nombrarlas con una acotación como “x repite estas acciones” –del mismo modo que leemos en el fragmento de Sarah Kane analizado en el capítulo II–, emplea las mismas palabras, con variaciones en cada motivo. Es evidente que este procedimiento no responde a una función comunicativa ni se trata solo de una indicación, sino que colabora a configurar el automatismo e interrumpir el diálogo labrando un ritmo –tal es el caso de las “pausas” y “bostezos”. Jean Martin, quien interpretaba a Clov en la primera producción francesa dirigida por Beckett, comenta que este les pedía una manera de hablar lenta y monótona para lograr el ritmo ralentizado de la obra. El hecho de que haya recortado los textos de *Esperando a Godot (EG)* y *Fin de partida (FP)*¹⁵³ en pos de una economía escénica para las sucesivas puestas, nos conduce a suponer que tal síntesis no buscaba acortar la duración del espectáculo sino lograr ese tipo de ejecución sin que resulte irrealizable o insoportable para el público. La obra debía sonar de una manera determinada; así recuerda el actor Horst Bollmann al Beckett director de la versión

¹⁵³ *Esperando a Godot (En attendant Godot)*, escrita en francés entre octubre de 1948 y enero de 1949, publicada por Les Éditions de Minuit, París, en 1952. Se estrenó al año siguiente en el Théâtre de Babylone de París con la dirección e interpretación de Roger Blin (Pozzo), junto a los actores Pierre Latour (Estragón), Lucien Raimbourg (Vladimir), Jean Martin (Lucky) y Serge Lecoq (el muchacho). Fue estrenada también en 1953 con el título *Warten auf Godot* en el Schlosspark Theater de Berlín bajo la dirección de Karl Heinz Stroux, con traducción al alemán de Elmar Tophoven en colaboración con Beckett. Se volvió a montar en el Teatro Schiller en 1965 con la dirección de Deryk Mendel y la asistencia de Beckett; y nuevamente en 1975 dirigida por Beckett, con los actores: Stefan Wigger, Horst Bollmann, Klaus Herm, Claus Raddatz, Torsten Sento. En 1954 el autor la tradujo al inglés bajo el título *Waiting for Godot* para la edición de The Grove Press, Londres, representada en 1955 en el Arts Theatre de Londres con la dirección de Peter Hall, interpretada por Paul Deneman (Vladimir), Peter Woodthorpe (Estragón), Timothy Bateson (Lucky), Peter Bull (Pozzo) y Michael Walker (el muchacho). El mismo año la dirigió Trino Martínez Trives en España. Luego hubo versiones cinematográficas. En 1956 se estrenó en Argentina, en la Casa de Mendoza de calle Florida, con la dirección de Jorge Petraglia, la traducción de Pablo Palant –revisada por el mismo Beckett–, y la interpretación de Roberto Villanueva (Estragón), Leal Rey (Vladimir), Jorge Petraglia (Pozzo); Lucio Nodier (Lucky) y Ricardo Petraglia (el Mensajero). El mismo director de la primera versión francesa de *Godot* estrenó *Fin de partida (Fin de partie)* en 1957, en el Royal Court Theatre de Londres, interpretando él mismo a Hamm, junto a Georges Adet (Nagg), Christine Tsingos (Nell) y Jean Martin (Clov), y en el Studio des Champs Élysées de París con los mismos actores (excepto el rol de Nell que lo interpretó Germaine de France). Fue publicada en francés el mismo año por Les Éditions de Minuit, y estrenada en Berlín con el título *Endspiel*. Al año siguiente Beckett la tradujo al inglés, fue publicada en Londres y Nueva York por Grove Press con el nombre *Endgame* y estrenada en España por Alberto González Vergel.

alemana de *FP*: “Es un músico, preocupado por los ritmos, la coreografía”, les mostraba que el sonido de los pasos podía usarse como una forma de percusión, agregar “otro lenguaje al de los diálogos”. Trabajaba sobre la interpretación exacta de las pausas largas –equivalentes a un compás–, los silencios, y la separación de palabras en sílabas. El mismo Beckett empleó la analogía para describir la obra: “una pieza de cámara en ocho movimientos” (Knowlson 2017: 257).

Alan Mandell, dirigido por Beckett en *EG* y *FP* con el Taller de San Quintín, recuerda: “(...) parecía dirigir con dos manos a la altura del pecho, como dejando entender el final de una pausa o silencio, levantaba el anular y el meñique de ambas manos. Para él eran estos los equivalentes a dinámicas musicales; un compás era una pausa; un silencio era un arresto” (Knowlson 2017: 257). Duncan Scott también describe los ensayos con Beckett como la interpretación frente a un compositor y director de orquesta. Asimismo Bud Thorpe comenta que luego de *Godot*, Beckett proponía “llenar los silencios con sonidos”; señala a propósito de *FP*:

Para cada silencio habrá sonidos, ya se trate de los pies que se arrastran, de los pasos, de la caída de las cosas (...) Si atiendes a las matemáticas, si sigues los sonidos, si sigues la repetición de los sonidos, si luego tomas la repetición de los sonidos de tus pasos con la repetición de sonidos que tú haces, y luego pones todo junto, entonces lo tendrás (Knowlson 2017: 268-269).

Otro aspecto insoslayable para comprender la concepción musical que tenía Beckett de sus producciones, es el trabajo de transposición transmedial. En las producciones para televisión *Eh, Joe*,¹⁵⁴ *Trio fantasma*,¹⁵⁵ y *...sólo nubes...*,¹⁵⁶ incluye música de Beethoven; asimismo en la obra para televisión *Nacht und Träume*,¹⁵⁷ homónima a la obra de Schubert pero escrita en inglés, recupera no solo elementos temáticos sino también procedimientos empleados por el compositor (la repetición, por ejemplo); también en *Quad* (1981) y *What were* (1983) se advierte la presencia de *Viaje de invierno* de Schubert (Cotroneo 2021 b). No obstante, lo que concierne específicamente a nuestra reflexión es el modo en que Beckett piensa musicalmente lo teatral o televisivo por medio de la escritura didascálica: música o silencio. La densificación de la

¹⁵⁴ Escrita en inglés con el título *Eh Joe* en 1965, estrenada en alemán (en versión de Elmar Tophoven) al año siguiente, en el SDR, bajo la dirección de Beckett; y en inglés para la BBC-2 también en 1966, co-dirigida por Beckett y Alan Gibson. La primera publicación es la versión francesa realizada por Beckett con el título *Dis, Joe*, en Arts, nº15, enero de 1966 y en Les Éditions de Minuit ese mismo año.

¹⁵⁵ Escrita en inglés con el título *Ghost trio* en 1975. Rodada al año siguiente y transmitida por la BBC en 1977, con dirección de Donald McWhinnie e interpretación de Billy Whitelaw y Ronald Pickup. Fue publicada por Grove Press en Nueva York en 1976.

¹⁵⁶ Escrita en inglés con el título *...but the clouds...* en 1976, estrenada con el título *Nur noch Gewölk* en la Süddeutscher Rundfunk bajo la dirección de Beckett y con la interpretación de Klaus Herm y Cornelia Boje. Publicada por Faber & Faber en Londres, en 1977.

¹⁵⁷ Escrita en inglés para la Süddeutscher Rundfunk en 1982, retransmitida en 1983 bajo la dirección de Beckett y con la interpretación de Helfrid Foron, Dirk Morgner y Stephan Pritz. Publicada por Faber & Faber en Londres, en 1984.

textualidad dramática beckettiana en las pausas y silencios se relaciona, según Carolina Brncic (2016), tanto con la ausencia, la negación y la discontinuidad en términos del sentido, como con el efecto “visual” del texto. La autora localiza este fenómeno especialmente en las didascalias y, si bien las piensa como “texto secundario”, señala la gran relevancia de estas notas –sobre todo en las obras enteramente didascálicas como *Acto sin palabras I y II*– para dar cuenta del silencio y de su funcionamiento disruptivo. Asimismo afirma que el espacio que se configura en las obras del dramaturgo es una suerte de “paréntesis”, una “caja”, un locus donde se alojan las palabras que perforan el silencio. Los “silencios” son el primer tipo de densificación dramática que reconoce, luego las “pausas”, y por último los “...” en el diálogo y en la textualidad monológica; a esto agrega las rayas y la gestualidad. Dichos elementos, además de formar parte de una idea sobre el diseño de movimiento y el ritmo dramático, son la marca de una clase de enunciación. El silencio genera un corte en términos musicales, y la pausa dentro del flujo del diálogo o como interrupción del mismo, densifica la continuidad vuelta en sí misma una marca gráfica del tiempo. Un claro ejemplo es *Comedia* donde las pausas son sustituidas por notas sobre los cambios de luz que también operan en tanto intervalo temporal. Los “...” que aparecen en el texto dicho de, por ejemplo *No yo* señalan el vacío y la autorreflexión propia del monólogo: una palabra en busca de un interlocutor, un espacio abierto y, a la vez, un universo cerrado que da cuenta siempre de la imposibilidad de la comunicación. Brncic observa el caso de los silencios y silencios largos en *EG*, de las pausas y puntos suspensivos en *FP*, los guiones largos y la gestualidad en las didascalias de *LDF* –que interrumpen el texto dicho por Winnie–; y, por último, la gestualidad en textos enteramente didascálicos que anotan acciones y movimientos, como en *Acto sin palabras I y II*, donde todo es silencio.

Esta densificación de la textualidad que la autora observa en las pausas y silencios también se registra en torno del ritmo. Nos detenemos entonces en el análisis de uno de los paradigmas en este sentido: *Esperando a Godot*. El texto lleva un ritmo muy marcado que se acelera con mayor vertiginosidad en el Acto II. Esto se evidencia, por ejemplo, por medio de la repetición cada vez más frecuente de la secuencia que funciona como *leitmotiv* en la estructura poética, con variaciones del motivo en cada ocurrencia:

Estragón. – (...) Vayámonos
Vladimir. –No podemos
Estragón. –¿Por qué?
Vladimir. –Esperamos a Godot.
Estragón. –Es cierto (Beckett 2003:10).¹⁵⁸

¹⁵⁸ Estragón. –Allons nous en.
Vladimir. –On ne peut pas.

El procedimiento de repetición, por un lado, y los de aceleración y acumulación, por otro, vacían de contenido la secuencia, convirtiéndola en puro sonido y, a su vez, remite al problema de lo mismo y lo incesante de la espera. En varias ocasiones predomina esta voz coral indiferenciada, es decir, que cualquiera puede proferir esos textos indistintamente alcanzando un lenguaje lírico. Beckett recupera esa clase de distanciamiento trágico con criaturas que parecen emerger del coro, de esa masa indiferenciada o colectividad humana que se pregunta por la vida y el destino, e irrumpe en el diálogo introduciendo la dimensión mítica. Muchos de sus diálogos son en realidad un gran discurso con una misma unidad semántica, como una suerte de monólogo fragmentado en hemistiquios y puesto en una multiplicidad de voces:

Vladimir. –Cuestión de temperamento.

Estragón. –De carácter.

Vladimir. –No se puede hacer nada.

Estragón. –Es inútil esforzarse.

Vladimir. –Uno sigue siendo lo que es.

Estragón. –Por mucho que se esfuerza.

Vladimir. –El fondo no cambia.

Estragón. –Nada que hacer (19-20).¹⁵⁹

O, por el contrario, un diálogo sintetizado en una sola voz: “Estragón. –Vayámonos. No podemos. Es cierto” (103). Como protagonistas, Vladimir y Estragón esperan algo; como coro, saben que esa espera es absurda. Esta escisión del ser toma en Beckett la forma estructural (y musical) de la tragedia: los “*estásimos*” o intervenciones corales en medio del diálogo y el “*éxodo*” del final, en el que ellos, a la manera del coro, anuncian su retiro y, en tanto personajes, permanecen inmóviles hasta que recomience la función. Los gestos que presuponen las didascalías expresan la rigidez y la imposibilidad en una relación directa con un pensamiento sobre la duración en tanto tópico y variable de la escena. En el teatro clásico, las máscaras producen un extrañamiento por la inmovilidad del rostro, la modificación de la voz, la suspensión del gesto, y por esa mezcla de humanidad e inhumanidad, realidad e irrealidad. En el

Estragón. –Pourquoi?

Vladimir. –On attend Godot.

Estragón. –C'est vrai (Beckett 1952: 20)

¹⁵⁹ Vladimir. –Question de tempérament.

Estragón. –De caractère.

Vladimir. –On n'y peut rien.

Estragón. –On a beau se démener.

Vladimir. –On reste ce qu'on est.

Estragón. –On a beau se tortiller.

Vladimir. –Le fond ne change pas.

Estragón. –Rien á faire (Beckett 1952: 33).

teatro de Beckett el extrañamiento es doble, puesto que la máscara no es de trapo estucado y yeso sino de carne, y eso se inscribe específicamente en las didascalias. Vladimir en dos ocasiones, tiene el deseo de reír y su rostro se contrae:

(Vladimir empieza a reír a carcajadas pero se reprime y se lleva la mano al pubis, el rostro crispado.)

Vladimir.—Ni siquiera se atreve uno a reír.

Estragón.—Hablas de una privación.

Vladimir.—Sólo sonreír. *(Su rostro se resquebraja en una sonrisa amplia que se estabiliza, subsiste un buen rato, después de pronto se extingue.)* No es lo mismo... (8).¹⁶⁰

Notamos entonces que, además de contribuir a la composición del ritmo, la escritura didascálica labra una poética de las imágenes a partir de una concepción sobre el cuerpo del actor y la visualidad. Los movimientos grotescos del clown —caídas, tambaleos, gestos coreografiados, pantomimas—, las acciones repetitivas, el contraste entre estatismo absoluto y corridas por todo el escenario, le otorgan especificidad al dinamismo de la escena. En otras palabras, la idea sobre el diseño de movimiento que se halla contenida en el texto, le da materialidad a la musicalidad que el mismo propone. Esto se observa en la secuencia discontinua al estilo del Vaudeville o el Music Hall, que se repite cuando se intercambian los sombreros con movimientos discontinuos (80). El “número” de las caídas es otro motivo similar: Pozzo cae al suelo y pide socorro (85). Después de una larga conversación, Vladimir intenta levantarlo y cae también. Lo mismo le sucede a Estragón —y el valor significativo de la caída se proyecta a toda la obra: la noche no cae, Estragón sueña que se cae. El movimiento encuentra su contrapunto en el estatismo de un devenir muñeco, que se manifiesta, por ejemplo, cuando esta pareja de comediantes permanece inmóvil, con “*los brazos colgantes, la cabeza sobre el pecho, las rodillas dobladas*” (17). La mirada plástica sobre los cuerpos y el movimiento tiene además una relación directa con la transposición de obras pictóricas a imágenes de la escena. Por mencionar un caso relativo a *Godot*, Marc Nixon, en *Samuel Beckett’s German Diaries 1936-1937* (2011), y Ruby Cohn (Knowlson 2017: 283), observan que el autor había visto la pintura *Dos hombres mirando la luna* (1819) de Caspar David Friedrich en una galería de arte durante su viaje a Alemania en 1937. El mismo Beckett comentaba, según se recupera en estos testimonios, que esta obra había sido el origen de *Godot*. En este sentido, no está demás mencionar que una de las notas que leemos en sus Cuadernos de puesta en escena describe a un Estragón inmóvil en una

¹⁶⁰ Vladimir part d’un bon rire qu’il réprime aussitôt, en portant sa main au pubis, le visage crispé.

Vladimir. —On n’ose même plus rire.

Estragón. —Tu parles d’une privation.

Vladimir. —Seulement sourire. *(Son visage se fend dans un sourire maximum qui se fige, dure un bon moment, puis subitement s’éteint.)* Ce n’est pas la même chose (16).

roca al reanudar la acción del intento por descalzarse; y esta imagen, que no aparecía en las didascalias del texto del 53, acaso retome algo de la imagen de Friedrich. En trabajos recientes Vanesa Cotroneo (2021 a y 2021 b) analiza las similitudes entre esta obra pictórica y ciertos pasajes de *Godot*, incluso, algunos aspectos visuales que son retomados por la puesta en escena de Beckett del 75. Asimismo Cotroneo recupera la *Carta alemana* de 1937 que Beckett le dirige al librero alemán Axel Kaun, el dramaturgo expresa los límites de la lengua en contraste con otras expresiones artísticas:

Desde luego, cada vez me cuesta más escribir en un inglés estándar. Me parece algo carente de sentido. Y mi propia lengua cada vez se me antoja más un velo que ha de rasgarse para acceder a las cosas –o a la Nada– que haya tras él. La gramática y el estilo (...) Mera máscara. (...) Abrir en ella [la lengua] un agujero tras otro hasta que lo que acecha detrás, sea algo, sea nada, comience a rezumar y a filtrarse. (...) ¿O acaso ha de ser la literatura la única de las artes que remolonee y se quede atrás, empantanda en los perezosos modelos de antaño, que hace tanto descartaron de plano la música y la pintura? ¿Es que hay algo tan sacrosanto que resulta paralizante en la naturaleza viciada de la palabra, algo que ya no se encuentra en los elementos propios de las demás artes? ¿Existe alguna razón por la cual la terrible materialidad de la superficie que encostra la palabra no se preste a su disolución, como en cambio se presta la superficie sonora, rasgada mediante pausas inmensas, por ejemplo en la Séptima Sinfonía de Beethoven, de modo que a lo largo de páginas enteras podamos percibir tan sólo una senca de sonidos en suspenso a alturas vertiginosas, que encadene insondables abismos de silencio? (Beckett 2004).

Otro procedimiento de este tenor visual se observa en las didascalias que anuncian la entrada de Lucky. El efecto es, en principio, la sorpresa ante la brutalidad de la imagen y, sobre todo, por el orden en que se van sumando elementos inesperados: “*primero sólo se ve a Lucky*”, cargado de bultos, “*seguido de la cuerda, lo bastante larga como para que pueda llegar al centro del escenario antes de que aparezca Pozzo*” con un látigo y gritando desde afuera (20). Habíamos anticipado además que otra singularidad de las didascalias consiste en presentar la contradicción entre lo que se dice inmediatamente antes y lo que se hace. Su efecto poético es, de nuevo, la interrupción del sentido que señala el fracaso del lenguaje para significar una experiencia siempre absurda. Así Vladimir y Estragón parecen sufrir una parálisis, una imposibilidad absoluta de ser. Mientras el cosmos sigue con sus ciclos naturales, se pone el sol y sale la luna, ellos se debaten entre irse y quedarse. Allí surge por tercera vez la idea de ahorcarse, nuevo fracaso y postergación:

Vladimir. –Nos ahorcaremos mañana. (*Pausa*) A menos que venga Godot.

Estragón. –¿Y si viene?

Vladimir. –Nos habremos salvado.

(...)

Estragón. –¿Qué? ¿Nos vamos?

(...)

Vladimir. –¿Qué? ¿Nos vamos?

Estragón. –Vamos.

(*No se mueven*) (109).¹⁶¹

Algo similar ocurre en *FP* con el anuncio de la partida de Clov (éste expresa palabras de despedida y lleva consigo el equipaje), sin embargo se señala en las didascalias que “*permanece inmóvil hasta el fin*” (2006: 82). La inmovilidad es, según el autor, la sensación de “inquietud”, “de moverse en la noche”, “de tener que continuar” frente al deseo de no moverse (Knowlson 2017: 182). Patrick Bowles conversa con Beckett acerca del misterioso punto donde uno parece estar *entre* los momentos de querer hacer algo y de hacerlo; ese “entre”, casi mágico, que va del estado catatónico o rígido al movimiento y habla lúcida, sin explicaciones. Beckett responde: “Es como si hubiera un pequeño animal dentro de nuestra cabeza para quien uno trató de encontrar una voz (...). Eso es lo *verdadero*. El resto es un juego” (150). Lo didascálico inscribe este “entre” de la voz en constante búsqueda, extraña a la del autor y de los personajes.

El movimiento y la quietud de la escena antes descritos, hacen sistema con ese balbuceo, esa búsqueda de la palabra, suspensión del habla, o tartamudeo que se articula a través de la repetición, proliferación o desviación: “Y cada vez que una lengua se ve sometida a tratos creadores semejantes, todo el lenguaje en su conjunto es llevado a su límite, música o silencio” (Deleuze 1996: 81). En este sentido, la irrupción en el diálogo, que se desarrolla en el no desarrollo, funciona como una “línea de fuga” que vuelve la lengua “convulsiva” (85).

3.2. Interrupción: autorreferencialidad de lo teatral

“(Estragón regresa al centro del escenario, mira hacia el fondo)/ Estragón. –Delicioso lugar. (*Se vuelve, avanza hasta la rampa, mira hacia el público.*) Semblantes alegres” (10). Más adelante, discutiendo acerca del lugar donde deben esperar a Godot, Estragón observa el espacio y expresa: “Creo que estuvimos aquí” (12); a Vladimir le resulta familiar “ese árbol”, “esa turba” (refiriéndose al público). Han estado allí ayer y estarán allí mañana o quizá nunca hayan estado en ese lugar en el que, sabemos, se desarrolla cada función. En esta ruptura del verosímil tan buscado por el naturalismo, es posible advertir una lúdica alusión a la paradoja del hecho teatral,

¹⁶¹ Vladimir. –On se pendra demain. (*Un temps.*) A moins que Godot ne vienne.

Estragón. –Et s’il vient.

Vladimir. –Nous serons sauvés.

(...)

Estragón. –Alors on y va?

(...)

Vladimir. –Alors on y va?

Estragón. –Allons y.

Ils ne bougent pas (162-163).

esto es, su repetición en cada ocasión, con diferentes circunstancias, contingencias y espectadores, pero en el que se intenta conservar *lo idéntico* del espectáculo, mientras que en los cuerpos de los actores y en los materiales de la escena actúa, inevitablemente, el paso del tiempo.

La fisura beckettiana que se abre tanto en la ficción de la escena como en la situación *real* del espectáculo, queda expresada en las didascalias. En este sentido, no es un detalle menor el hecho de que se hable al mismo tiempo del espacio en términos técnicos, es decir, teatrales (“escenario”, “rampa”, “público”, “lateral”) y como lugar ficcional donde se desarrolla la acción (“*Camino en el campo*”). Tal superposición se repite en otras didascalias: “((...)) *Sale la luna, al fondo, aparece en el cielo, se inmoviliza, baña el escenario con luz plateada*” (58). Por otra parte, las referencias al público son, además de un gesto de provocación característico de toda obra de vanguardia, una reflexión sobre lo escénico; entre otras cuestiones, porque el espectador está postulado allí por la hipótesis de representación: está presente en el texto pero es deliberadamente mudo y tratado como un elemento más de la escena; una suerte de Malone (sin nombre), que puede ser y no ser Malone, a lo lejos, en el límite de lo visible (nos referimos al Malone indescifrable para el narrador de *El innombrable*).

La insistencia en lo espectacular se hace cada vez más frecuente y evidente a medida que avanza la obra:

Vladimir. –Encantadora velada.
Estragón. –Inolvidable.
Vladimir. –Y aún no ha acabado.
Estragón. –Parece que no.
Vladimir. –Acaba de empezar.
Estragón. –Es terrible.
Vladimir. –Es como si estuviéramos en un espectáculo.
Estragón. –En el circo.
Vladimir. –En un music-hall.
Estragón. –En el circo (35).¹⁶²

Así Pozzo se prepara como un orador para dar un discurso, carraspea, ensaya un tono lírico –“Estoy preparado. ¿Me escuchan todos?” (30)–; necesita la indicación de algún director para accionar –no puede sentarse con “naturalidad” si no se lo piden–; declama, niega lo antedicho y

¹⁶² Vladimir. –Charmante soirée.
Estragón. –Inoubliable.
Vladimir. –Et ce n’est pas fini.
Estragón. –On dirait que non.
Vladimir. –Ça ne fait que commencer.
Estragón. –C’est terrible.
Vladimir. –On se croirait au spectacle.
Estragón. –Au cirque.
Vladimir. –Au music-hall.
Estragón. –Au cirque (56).

“*mira a su auditorio*”, Vladimir y Estragón, según anota la didascalía (38-39). La escena en que Pozzo busca su pipa es planteada en la didascalía como un número de boulevard; Vladimir y Estragón se disponen a disfrutar de la comedia, y cuando aquel sale de escena, le dice al otro: “Guárdame el sitio” (35), mientras Estragón comenta la secuencia, al modo del coro griego, pero retorciéndose de risa. Tal es el carácter teatral de estas figuras que en el Acto II Vladimir propone jugar a “Pozzo y a Lucky” (80).

Otras formas de interrupción ligadas a las ideas sobre la escena o la actuación en *EG*, giran en torno de la enunciación como acto, número de vaudeville, escena. Así Vladimir y Estragón cortan los discursos de Pozzo y el orador enfurece (44); en otras ocasiones actúan una parodia de interrupción del propio diálogo:

Vladimir, Estragón (*Se vuelven simultáneamente*).—Es...

Vladimir. —¡Oh, perdón!

Estragón. —Te escucho

Vladimir. —¡No, no!

Estragón. —¡Sí, sí!

Vladimir. —Te he cortado.

Estragón. —Al contrario (83).¹⁶³

“Al contrario”, la interrupción no detiene el devenir sino que lo provoca; por eso mismo emiten preguntas como respuesta a preguntas; o repiten frases “descontextualizadas” con cierto amaneramiento histriónico (31). Sin duda la interrupción más evidente es el pensamiento balbuceante y tartamudo de Lucky que, como anota la didascalía, “*declama con monotonía*” (46) y guarda —más allá de la anomalía en la sintaxis, la violación de las leyes conversacionales, los significantes inventados y los fonemas que remiten al sonido de un animal— una relación directa con el tema de la obra: “no se sabe por qué pero eso llegará”. Habla de un Dios personal de barba blanca que ama, con algunas excepciones —aquí resuena el tema del Evangelio que ya había aparecido, el salvado y el condenado, así como el muchacho que es acariciado por el amor de Godot y el hermano que sufre su brutalidad—, habla del tiempo en el tormento y de la destrucción, todo entre apreciaciones sobre la ciencia, el clima, el deporte, semejante a la palabrería del clown: el “segundo lenguaje de los que han enmudecido, un aglomerado de frases insolentes, conexiones aparentemente lógicas, (...) se ha rehecho como el lenguaje de la poesía, la cual niega al lenguaje” (Adorno 2003: 295); eso que Cerrato traduce como la “despalabra” en

¹⁶³ Vladimir, Estragón (*se retournant simultanément*). —Est ce...

Vladimir. —Oh, pardon!

Estragón. —Je t'écoute.

Vladimir. —Mais non!

Estragón. —Mais si!

Vladimir. —Je t'ai coupé.

Estragón. —Au contraire (127).

Beckett (“unwort”) (Cerrato 1999).

Este mecanismo denegatorio también resulta frecuente en las piezas de Ionesco (lo leemos en *Víctimas del deber*, *La cantante calva*, *Las sillas*, *El rey se muere*, y en algunas obras de Brecht como *En la jungla de las ciudades*). El ejemplo más claro lo ofrece el número de baile y el patético acto de pensar ejecutado por Lucky (41-42, 46-47). El público de *EG*, por identificación a nivel de la disposición espacial, desempeña en esta situación el rol de verdugo al igual que Pozzo, Vladimir y Estragón. La imagen de expectación se ve entonces duplicada: el espectador observa a Lucky, como lo hacen los otros personajes y, a su vez, observa a los otros en la acción de mirar un espectáculo. Más adelante Estragón sale de escena, regresa y cuenta que estuvo al borde del barranco (81). Luego Vladimir lo ratifica: “Es cierto, estamos sobre una plataforma. No hay duda, estamos servidos en bandeja” (82), imagen que sugiere la disposición de los actores respecto del público, pero que no hace sino enfrentarnos a la imagen del abismo que evoca el “vacío” de la platea. La didascalia anota: “*Estragón se precipita sobre el telón de fondo, choca y cae*”; luego, “*Vladimir lo levanta y lo lleva hacia la rampa. Gesto a público*” y dice: “Allí no hay nadie. Escapa por ahí”. El hecho de que en la didascalia no se lea “señala al frente”, es una evidencia de que se alude expresamente al público puesto que, más allá de volverse un tópico que hoy resulta un *clisé* teatral, trata la relación escena-espectador como parte constitutiva de la situación de la obra. Esta modulación didascálica denegatoria que hemos descrito en el capítulo I, también la podemos observar en *FP*. Clov observa con su catalejo, “*apunta hacia el público*”, según anota la didascalia y dice: “Veo... una multitud delirante” (34). Beckett asume ese gesto vanguardista de mostrar los hilos de la representación artística, o probablemente lo imita con distancia irónica respecto de las convenciones de ruptura de la cuarta pared en las que los actores se dirigen al público y promueven cierta interacción. Por el contrario, aquí se lo excluye en esa tercera persona o no-persona: se habla del espectador del mismo modo que se menciona el árbol o el telón, se lo señala, se lo llama “turba”, “multitud”, incluso, “nada”. *El innombrable*, a pesar de ser una obra narrativa, también configura este tipo de “espacialidad” teatral, siempre igual a sí misma, que no solo es atemporal sino que tampoco tiene claro los confines más allá de donde llega la luz. En ella parece regir un principio escénico y una poética del umbral:

¿Realmente no ha cambiado nada desde que estoy aquí? Francamente, con la mano en el corazón, esperen, que yo sepa, nada. Pero el lugar, ya lo dije, quizás sea enorme, como también podría tener apenas doce pies de diámetro. Si lo que interesa es poder reconocer *sus confines*, lo mismo da una cosa o la otra. Me gusta creer que *ocupo el centro*, pero nada es más incierto. En un sentido, mejor sería que estuviera *sentado en el borde, porque siempre miro en la misma dirección*. Pero ese no es el

caso, ciertamente. Porque entonces Malone, que da vueltas a mi alrededor, *se saldría de los límites* en cada revolución, lo que, claro está, es imposible. Pero, de hecho, ¿da vueltas realmente, o nada más me pasa por delante, en línea recta?... En fin, *entre el centro y el borde está el margen, y perfectamente yo podría estar sentado en algún lugar entre los dos* (9-10).¹⁶⁴

Y más adelante cuando el narrador se pregunta si acaso esperó en algún otro lado a que este lugar (donde está ahora) estuviese listo para recibirlo, o el lugar esperó a que él viniera a poblarlo, concluye que los comienzos coinciden, que ese lugar fue hecho para él y que él fue hecho para ese lugar, en el mismo instante (11). Esta suerte de presente escénico –experiencia del instante del acontecer– se remarca con la narración de un incidente que solo se produjo una vez, y cuya repetición se espera: dos formas oblongas como el hombre entraron en colisión y cayeron; la próxima vez que “entren en escena”, afirma el narrador, sabrá que van a chocarse, caer y desaparecer. Se pregunta entonces: “¿Por qué me he hecho representar entre los hombres, bajo la luz?” (12).

3.3. Discontinuidad del lenguaje, del sujeto, del mundo

¿Cómo acotar referencias temporales o espaciales de un discurrir circular, anacrónico y discontinuo? ¿Cómo anotar la espera de lo que no termina de (no) ocurrir? Las didascalias en Beckett registran esta imposibilidad y desestabilizan todo tipo de certeza por medio de la ironía o la ambigüedad. Así Hamm de *FP* “*parece dormir*”: ni vivo, ni muerto, ni dormido, ni despierto, permanece en ese umbral, al igual que la “puerta imperceptiblemente entreabierta” de *Trío fantasma* que hemos analizado para señalar de qué modo lo didascálico abre el espaciamiento de una significación que no se clausura, es decir, que no es saturable al nivel del significado. Contra toda interpretación estructuralista o hermenéutica, ese *resto*, o ese “residuo de indeterminación” (De Man 1990 b), se reactualiza en cada lectura y en cada puesta en escena.

En *EG* el lenguaje da cuenta de su falta constitutiva, de la brecha entre lo que nombra y un posible de real que no puede acoger: lo real mismo en su imposible simbolización. ¿Dónde están Vladimir y Estragón? ¿Quiénes son? ¿Qué vínculo tienen? En cuanto a la primera cuestión, el texto anota lo siguiente en su didascalia: “(*Camino en el campo, con árbol*)”. Un hombrecito, Estragón, permanece instalado en un lugar habitualmente de paso. La antítesis movimiento circular-estatismo se ve reforzada por la réplica del que llega a la escena, Vladimir: “Vaya, ya estás ahí otra vez” (5). Estragón está allí, estuvo allí y allí estará, de nuevo, preguntándose – como el narrador de *El innombrable*– si llegará el día en que otro pase delante del lugar donde él estuvo y está desde siempre (8). Se presentan algunos indicios que resultan inútiles cuando se

¹⁶⁴ El subrayado es nuestro.

intenta establecer algún anclaje referencial; pero no porque se expresen como metáforas de “no lugar”. Las didascalias sugieren un ambiente al aire libre; es “todo espacio posible” (Margarit 2003: 47) y, al mismo tiempo, es ese espacio y nada más. Más adelante Pozzo dice que están en sus propiedades (22) y pregunta si no están en un lugar llamado La Planche (98). Sin embargo no podemos confiar en su sentido de la orientación, pues vacila cuando habla de su profesión (33), denuncia los maltratos que recibe por parte de su criado y luego afirma: “No sé muy bien qué he dicho, pero pueden estar seguros de que ni una sola palabra era cierta” (35). Además, en el segundo encuentro con los protagonistas, él no recuerda haberlos visto antes y considera que al día siguiente tampoco recordará haberlos visto, advirtiendo: “No cuente conmigo para salir de dudas” (101). Muy excepcionalmente se da alguna referencia en la didascalia, por ejemplo, en la segunda entrada del muchacho, se anota: “*Por la derecha, el muchacho de la víspera*” (104), marcando un anclaje temporal con respecto al día anterior y con respecto a la identidad de ese muchacho (se trata del mismo muchacho y no de otro); o al comienzo del segundo acto: “*Al día siguiente. Misma hora. Mismo lugar*” (61).

La indeterminación de los sujetos, los objetos, el espacio y el tiempo, suele ser un problema para la interpretación y la puesta en escena de las obras de Beckett. El volumen *Recordando a Beckett* recoge diversos testimonios de actores desconcertados, angustiados, y ávidos de sentido, que siempre se enfrentan a la misma respuesta del dramaturgo: “No me preguntes sobre el significado de las cosas; es lo que es” (citado por Knowlson 2017: 242). “Sam no dijo prácticamente nada mientras la estábamos montando”, comenta el actor Jean Martin sobre la puesta de *EG* de Roger Blin; “si le pedías que explicara algo, solía contestar que no sabía qué explicaciones tenía que dar” (citado por Knowlson 2017: 156). Otro gesto de este tenor se advierte en la introducción que escribió para una transmisión radial de la misma obra:

No sé quién es Godot. Ni siquiera sé (por sobre todas las cosas no sé) si existe. (...) Todo lo que sé lo he mostrado. No es mucho, pero para mí es suficiente (...). En cuanto a encontrar en todo eso un sentido más amplio y más elevado para llevarse consigo la obra terminada, junto con el programa y el palito helado, no le veo el propósito. (...) Estragón, Vladimiro, Pozzo, Lucky (...) Puede que ellos les deban explicaciones. (...) La relación entre ellos y yo ha terminado (Beckett citado por Knowlson 2017: 168).

Michael Rudman comenta que Beckett se mostraba reticente a toda conversación acerca de “prácticas teatrales consensuadas”, tales como las de los actores que ahondan en las biografías de los personajes, o respecto de los trajes que deberían representar su historia, o las insinuaciones del tipo “la zanahoria de Vladimiro debería decirnos algo de Vladimiro” (citado por Knowlson 2017: 336-337). Así describe el propio dramaturgo una entrevista con Sir Ralph Richardson,

“que quería datos sobre Pozzo, su domicilio y su currículum vitae”: “Le dije que lo único que sé de Pozzo está en el texto, que si hubiese sabido más lo habría puesto en el texto”. Y ante la pregunta de Rick Cluchey (intérprete inglés de Clov), acerca de una posible relación entre el niño que aparece en el relato de Hamm y la juventud de Clov, Beckett contesta: “No sé si el pequeño es Clov de joven, Rick, simplemente no lo sé”. Al respecto, Gontarski reflexiona que la “impotencia autoral” de esta dramaturgia, “su autoridad disminuida”, crea un vacío ideológico y estético que vuelve fútil todo intento de ser colmado: “si un actor o un director llena ese espacio, Beckett se transforma en Ibsen” (citado por Knowlson 2017: 328-329).

Discontinuidad temporal. Ya en la primera didascalia de *EG*, el tiempo es presentado como ciclo y transición. “Anochecer”, lapso marcado por la negatividad y la indefinición, ni día ni noche, sino pérdida, inminencia y espera de algo más. Se elabora una suerte de “grado cero” de historicidad que sitúa al espectador en el aquí y ahora de la representación, o en eso que Bachelard llamó “el instante poético”: la verticalidad del paradigma –opuesta a la horizontalidad del sintagma– que detiene el presente entre “dos nada” (2002: 93-94). Cada alusión a las vivencias pasadas compartidas genera una sensación de continuidad respecto de su (no)historia y su actualización en el presente. Sin embargo, esto queda refutado permanentemente por irrupciones como:

Vladimir. –(...) Vaya, ya estás ahí otra vez.
Estragón. –¿Tú crees?
Vladimir. –Me alegra volver a verte. Creí que te habías ido para siempre.
Estragón. –Yo también (5).¹⁶⁵

Entonces podríamos inclinarnos hacia una concepción de tales existencias –que asisten a la propia ausencia– como la que formula Deleuze en *Crítica y clínica* a propósito de Bartleby: “Pura pasividad paciente, como diría Blanchot. Ser en tanto que ser y nada más” (Deleuze 1996: 102), seres instantáneos, “sin pasado ni futuro” (106), existencias discontinuas.

Sin descripción. En los textos aquí propuestos no hallamos una descripción de los personajes como se suele leer en el teatro naturalista. En contraste con las extensas notas de carácter narrativo-descriptivo empleadas por dicha poética, las didascalias de *EG* son mayormente breves –las más extensas corresponden a las entradas de Pozzo y Lucky o las demostraciones de este último–, y si esbozan un semblante lo hacen a partir de la inscripción de acciones y gestos. Muy pocas descripciones físicas aparecen en boca de los personajes y siempre

¹⁶⁵ Vladimir. –(...) Alors, te revoilà, toi.
Estragón. –Tu crois?
Vladimir. –Je suis content de te revoir. Je te croyais parti pour toujours.
Estragón. –Moi aussi (12).

contienen un valor dramático; por ejemplo, se puede conjeturar que Vladimir es más pesado que el otro porque discuten acerca de cuál de los dos debería ahorcarse primero para no cortar la rama pero no por una didascalia ni un diálogo que lo explicita (14). Casi excepcionalmente alguna didascalia incorpora una idea que se puede tomar en cuenta para la caracterización de estas figuras, por ejemplo: “Señala sus harapos” (9). A menudo eso se ha leído y llevado a la escena como mero indicador de una condición socio-económica desfavorable –se identifica a Godot con el Trabajo, y a Vladimir y Estragón con los desempleados, por mencionar una típica escena de lectura–; pero esos harapos y la escasez de alimentación sugieren, sobre todo, la degradación en la materia efectuada por el paso del tiempo, por un estado permanente de espera, así como un artificio que evoca lo incierto, aquello que no se conoce ni se puede tener, el pasado. Estos harapos son índice, según Estragón, de que en otro tiempo remoto ha sido poeta: “Vladimir. –Deberías haber sido poeta./ –Estragón. Lo he sido (*Señala sus harapos*) ¿No se nota?” (8-9). El pasaje no basta para delinear alguna biografía posible, sino que lo que en él resuena es el carácter escénico de la figura del actor que tiene lugar, aquí y ahora, a partir de una desubjetivación.

Las formas de designar(se) de los personajes apuntan a este desmontaje del nombre propio que Barthes le atribuye al teatro en general y al de Brecht en particular (1994), como se comentó páginas atrás. Las didascalias anotan: “Vladimir” y “Estragón”, pero este último es un nombre desconocido para el espectador puesto que solo Vladimir habla de sí mismo al comienzo de la obra en tercera persona nombrándose como “Vladimir”, mientras que entre ellos se dicen Gogo y Didi, y ante los demás personajes se presentan como Cátulo y Alberto. La impropiedad del nombre propio y la inconsistencia de la idea de “persona”, exaspera de este modo cualquier lógica sujeta al sentido y a la representación. Este gesto tan presente en el llamado teatro del absurdo (Esslin 1966) y teatro de la crueldad, es un modo de exponer los efectos de –y de desarticulación– los discursos totalistas y totalitarios que muy recientemente habían devastado las comunidades desde las que escriben Beckett, Ionesco, Artaud, Adamov, Genet.

Contextualización imposible. En “Godot adulto” de su libro *Escritos sobre el teatro*, Barthes sugiere que, hasta el año 1954, la ampliación del público de Godot se debe a que la pieza lleva en su seno las propiedades específicas de su tiempo (2009: 116). Luego comenta que la crítica, en el afán de tranquilizar/se, se esforzó por encontrar las claves de Godot: “Pozzo es el capitalismo, Godot es Dios, etc.” (115). Coincidimos con Barthes en que:

Todas estas alegorías pertenecen a un orden teológico que no es en absoluto el del teatro. El teatro es un acto inmediato: sólo cuenta lo que se dice y se ve en el espesor mismo de ese acto: lo demás es cosa de diarios íntimos. Y el lenguaje de *Godot* deja

toda alegoría entre la puerta del teatro; es un lenguaje suficiente, perfectamente pleno, de modo que no concede ningún lugar a la glosa simbólica (115).

En este fragmento el autor da con uno de los problemas fundamentales que se presenta en los modos de leer a Beckett. Ese nuevo público, mayoritariamente joven que tiende naturalmente a comprender sin demasiadas resistencias la expresión moderna (116), parece percibir en la obra un lenguaje, el mismo que despliega Adamov o Ionesco, una literalidad “plena y dura” que se vincula a la del cine. Peter Woodthorpe comenta que Beckett le había compartido su arrepentimiento de haberla llamado “Godot” porque en la versión inglesa todos entendían que se trataba de Dios y “no tenía nada que ver con Dios” (citado por Knowlson 2017: 165). Por el contrario, el sentido es un “aplazamiento” tan “ilimitado” (Deleuze 1996: 79) como el “destino diferido” de Vladimir y Estragón ante una inminencia imposible. Godot y la noche aparecen ligados en la clave de la espera que predomina en toda la pieza dramática: “¿No llegará nunca la noche?”, pregunta más de una vez Vladimir, “la noche galopa (...) y caerá sobre nosotros”, dice Pozzo (38, 39) (no está demás señalar que antes se había dicho que Godot vendría a caballo (18)). Estragón quiere recordar qué le pidieron a Godot y Vladimir afirma que fue una especie de súplica (15); ésta y otras alusiones dan lugar a leer allí la relación hombre-divinidad pero enseguida advertimos que se trata de una nueva máscara de Godot. Ellos esperan a un ser de carne y hueso, pues Estragón piensa que Pozzo es Godot cuando no lo reconoce, y desean ser bien atendidos en la casa de Godot: “En medio de esta inmensa confusión, una sola cosa está clara: estamos esperando a Godot” (89).

La confusión proviene de la permanencia de *lo mismo* en la incesante interrupción. En el capítulo “A rose is a rose” de *La conversación infinita*, Blanchot recuerda que Alain decía que los verdaderos pensamientos no se desarrollan: “Aprender a no desarrollar es aprender a desenmascarar la coacción cultural y social que se expresa, de un modo autoritario aunque directo, a través de las reglas del ‘desarrollo’” (Blanchot 2008: 435). Los verdaderos pensamientos preguntan, y preguntar es “pensar interrumpiéndose” (436-7). Recuperamos esta tesis para situar *Godot* en una clase de habla que no se desarrolla sino que mantiene la diferencia en la interrogación. De manera cercana a ese verso de Gertrude Stein que evoca Blanchot, “A rose is a rose is a rose is a rose” (440-441), ¿Qué/quién es Godot? (se) preguntan la obra y el espectador, y ambos contestan mientras profieren la pregunta: Godot es Godot es Godot es Godot. Lo que se desenmascara aquí es lo enigmático y precario de todo teatro (todo sujeto, todo lenguaje); la discontinuidad entre palabras y mundo, texto y escena. Así el muchacho que viene de parte de Godot busca a Alberto. Vladimir dice “soy yo”. Podemos pensar entonces que Godot no quiere verlos a ellos en realidad y que la espera es completamente absurda. Otra posibilidad

es que no haya estabilidad en la referencia, esto es, una sostenida correspondencia entre el nombre y la cosa, el nombre y el sujeto. Más allá de una posible confusión, se sienten atados a Godot (19); lo mismo le sucede a Pozzo: “No consigo... (*Duda*)... marcharme”; “Así es la vida”, agrega Estragón (52).

Cesura. Fragmento. Detención. Esta entrada del muchacho, que se reitera más adelante, la llegada de la noche siguiente y las dos entradas de Pozzo y Lucky, constituyen la estructura de la obra. La primera entrada del muchacho se anuncia con la didascalía “*Voz entre bastidores*”, antes de la exclamación “¡señor!”, y otra didascalía que señala que entra un muchacho, temerosamente. En su segunda aparición, Estragón expresa: “vuelta a empezar” (54). La noche también marca un quiebre, una detención y nueva inflexión que, no obstante, nos vuelve a enfrentar a *lo mismo*. “La detención de la intermitencia no detiene el devenir, sino que, por el contrario, lo provoca en la ruptura que le pertenece” (Blanchot 2008: 391). La experiencia discontinua se expresa además a través de una gramática paratáctica (tal como la que se ha descrito en el apartado 1.2). Veamos dos ejemplos:

I- Vladimir. –Debimos pensar un poco.
Estragón. –Justo al empezar.
Vladimir. –Un osario, un osario.
Estragón. –Basta con no mirar.
Vladimir. –Atrae la mirada.
Estragón. –Es cierto.
Vladimir. –A pesar de que uno tenga.
Estragón. –¿Cómo?
Vladimir. –A pesar de que uno tenga. (71);¹⁶⁶

II- Pozzo. –¿Es suficiente? Desde luego. Pero soy desprendido. Es mi modo de ser.
Hoy. Peor para mí (40).¹⁶⁷

Toda cesura se liga de algún modo al problema del tiempo –además de aportar a la composición del ritmo de la pieza–, que resulta fundamental en *EG*. Cuando Vladimir expresa “Todo está muerto y enterrado” (59), se refiere al pasado que se les presenta como inaccesible, y más adelante expresa: “El tiempo se ha detenido” (37). Una detención, un umbral, y un devenir circular. La secuencia de Pozzo y Lucky se repite en el Acto II con algunas variaciones: Pozzo

¹⁶⁶ Vladimir. –On a dû penser un peu.
Estragón. –Tout á fait au commencement.
Vladimir. –Un charnier, un charnier.
Estragón. –Il n’y a qu’á ne pas regarder.
Vladimir. –Ça tire l’œil.
Estragón. –C’est vrai.
Vladimir. –Malgré qu’on en ait.
Estragón. –Comment?
Vladimir. –Malgré qu’on en ait (108-109).

¹⁶⁷ Pozzo. –Est ce suffisant? Sans doute. Mais je suis large. C’est ma nature. Aujourd’hui. Tant pis pour moi (63-63)

“se ha vuelto ciego” (85), anota la didascalia, con un carácter narrativo modulado por el verbo compuesto que implica el pasado, a diferencia de la mayor parte de las didascalias que están en presente. Así manifiesta Pozzo: “Un buen día me desperté ciego como el destino”, “los ciegos no tenemos noción del tiempo”, “Tampoco ven las cosas del tiempo” (97). De nuevo la palabra cobra un espesor “objetual” en la pérdida de su reloj, sin dejar de tener cierta trascendencia de índole metafísica (51).

Beckett juega con este imposible teatral que oscila entre una temporalidad destructora y una creadora: mientras que en el lugar de la espera nada cambia de un día para otro –a excepción del árbol que se cubre de hojas–, todo lo que ingresa en el tiempo vuelve en eterno retorno y, a la vez, se transforma (la acción del tiempo sobre los cuerpos). Esta pérdida de los sentidos y de la capacidad de comunicarse hace avanzar la comedia. Vladimir le pide a Pozzo que Lucky cante o piense, como al día anterior, pero el amo contesta que no será posible ya que el pobre Lucky es mudo (102). Una variable que inevitablemente arrastra consigo la inestabilidad del ser: el dúo que vive la espera perpetua no reconoce a Pozzo y a Lucky, víctimas de la descomposición, y por ello duda también de su propia existencia (los otros tampoco los recuerdan): “Esperar es experimentar la acción del tiempo, el cual se halla en cambio constante. Y ya que nunca ocurre nada realmente, este cambio es, en sí mismo, una ilusión (...) Cuanto más cambian las cosas, más idénticas permanecen” (Esslin 1966: 38). La primera vez que aparecen amo y criado en escena, se instala la idea de que se trata del primer encuentro con los hombrecitos, sin embargo, Vladimir dice que ya los habían conocido anteriormente aunque fingió no conocerlos, mientras que su amigo los olvidó por completo (54). A nivel de la estructura, este posible encuentro previo que no vemos/leemos, y los que acontecen en escena, funcionan como anticipo de que volverá *a ocurrir a ocurrir...* Margarit señala que el paralelo de los dos actos confirmaría, por un lado, la noción de dualidad que recorre la obra y, por otro, la presencia de la repetición (2003: 59).

Espaciamento. El telón que cierra el Acto I y abre el II funciona deícticamente como intervalo y aquí, como sostiene Blanchot, el intervalo se convierte en una relación (2008: 438). Además, es un elemento que tiene relevancia en cierta idea sobre lo escenográfico, es decir, que cobra densidad significativa más allá del uso habitual que se le da en cualquier espectáculo (ya hemos señalado la insistencia denegatoria en el hecho teatral). El concepto del espacio representado está presente en las didascalias a través de la sinécdoque de un árbol tan real y tan ficcional como el escenario que allí se describe de manera fragmentaria (“rampa”, “telón”). Cuando comienza el Acto II vemos lo mismo con una variación inscrita en la didascalia: “*el árbol está cubierto de hojas*” (61) (sauce llorón, arbolito o arbusto según los hombrecitos). Vladimir se asombra por tal fenómeno que denuncia el paso del tiempo y, a su vez, un devenir

imposible, desmesurado, atroz –y es probable que el espectador se identifique con su asombro puesto que, según nuestra experiencia del tiempo y de los ciclos vitales, un árbol no puede cubrirse de hojas de un día para el otro. Beckett le comentó a Roger Blin acerca de esa didascalía que señala la aparición de hojas en el árbol: “No son para mostrar esperanza o inspiración, sino sólo para registrar el paso del tiempo” (en Bair, Deidre, *Samuel Beckett: A biography* citado por Margarit 2003: 59).

Si bien en *FP* hay una mayor complejidad del pensamiento sobre la visualidad de la escena, en sus didascalías persiste la falta de referencias específicas junto a la idea de un entorno cerrado del que no se puede salir; y con frecuencia parecen querer colocar los cuerpos y los objetos en el espacio de ficción como si se tratase de una instalación. Al comienzo, una didascalía de puesta en escena, muy extensa, anota:

Interior desamueblado.

Luz grisácea.

A la derecha y a la izquierda, en las paredes, hacia el fondo, dos ventanas pequeñas y altas con cortinas corridas.

Puerta en el proscenio, a la derecha. Colgado en la pared, cerca de la puerta, un cuadro vuelto del revés.

En el proscenio, a la izquierda, dos cubos de la basura, uno junto a otro, cubiertos por una sábana vieja. En el centro, cubierto por una sábana vieja, sentado en una silla de ruedas, Hamm.

Inmóvil, junto a la silla, Clov le observa (...) (9).¹⁶⁸

En las reescrituras que hace Beckett de esta pieza, por ejemplo, en 1975 para el Schiller Theater de Berlín, se evidencia además cierta conciencia del dramaturgo respecto del espacio escénico, que deja su marca específicamente en las didascalías. Con “espacio escénico” no nos referimos al espacio imaginario de la escena ni a una presuposición sobre la puesta en escena (especialmente, la escenografía), sino a la relación de ese espacio de ficción con el espacio de no-ficción, la totalidad del espacio en términos físicos (Szuchmacher 2015). Esta conciencia del dramaturgo se expresa en la hipótesis de representación que contiene una idea respecto del teatro a la italiana para el que la obra se pensó y escribió, basada en lo escénico material y sus condiciones de producción: su caja, sus laterales, su proscenio, su perspectiva, su frontalidad respecto de la mirada del público, etcétera. Muchas de estas marcas pueden leerse en *The*

¹⁶⁸ *Intérieur sans meubles.*

Lumière grisâtre.

Aux murs de droite et de gauche, vers le fond, deux petites fenêtres haut perchées, rideaux fermés.

Porte à l'avant-scène à droite. Accroché au mur, près de la porte, un tableau retourné.

A l'avant-scène à gauche, recouvertes d'un vieux drap, deux poubelles l'une contre l'autre.

Au centre, recouvert d'un vieux drap, assis dans un fauteuil à roulettes, Hamm.

Immobile à côté du fauteuil, Clov le regarde (...) (Beckett 1957: 13).

Theatrical Notebooks of Samuel Beckett, un facsímil del Cuaderno de producción o de puesta en escena de Beckett, con transcripción y traducción de McMillan y Knoulson, publicado en 1992, en inglés y en alemán. Margarit comenta que los detalles de movimiento que el autor agrega –por mencionar un caso, escribe hacia dónde deben moverse los personajes y cuántos pasos deben dar–, es un tipo de precisión que le permite remarcar, sin embargo, la vaguedad del espacio representado (47-48). Asimismo, el hermetismo de ese espacio representado parece predeterminar una suspensión del acto de durar de los personajes: la existencia se presenta como un “estar ahí”, repitiendo las mismas acciones todos los días, pero con la conciencia clara de una progresiva degradación (Clov aún camina, Hamm está sentado en su silla de ruedas, sus padres, en la última etapa de sus vidas, sin piernas y en tachos de basura). Y en ese “estar ahí” hay un olvido sistemático respecto del pasado más inmediato. Así, en *EG*, Estragón ha olvidado varias cosas del día anterior pero podemos confiar parcialmente en Vladimir puesto que recuerda lo que hemos visto/leído, y hace un esfuerzo por no caer en el absurdo.

El tema de la memoria es, en este sentido, una variante del problema de la referencia. Estragón recuerda de repente algo que había olvidado, su desgracia, y Vladimir reflexiona: “La memoria nos juega esas malas pasadas” (56). Vladimir se desespera porque Estragón no recuerda el árbol del día anterior ni reconoce a Pozzo y su criado, mientras el otro se desespera ante la permanencia de lo mismo: “¡Reconoces! ¿Qué hay que reconocer? ¡He arrastrado mi perra vida por el fango! ¡Y quieres que distinga sus matices! (*Mira a su alrededor.*) ¡Mira esta basura! ¡Nunca he salido de ella! (66). Los zapatos de Estragón podrían ser, según Vladimir, una prueba fehaciente de que han estado allí el día anterior, pero inmediatamente el otro lo convence de que son argumentos falsos (74). Cuando encuentran el sombrero de Lucky, se alegra porque indudablemente indica que están en el mismo lugar (79). Las didascalias no aportan tampoco ninguna información que saque al lector del desconcierto, sino que insisten en la falta de congruencia y el vacío referencial. Por mencionar un caso, ante la discusión del color de los zapatos de Estragón en la que se intenta dilucidar si esos que están allí son los mismos que se había quitado la noche anterior, la didascalia solo menciona “zapatos” y no refiere nada respecto del color, del tamaño, ni de su dueño (74).

El “hay” de las cosas. El sombrero, los zapatos, todos los objetos que figuran en escena, están dotados de valor dramático, temporal, ontológico –no funcionan como símbolo ni como elemento de caracterización de los personajes–, y son más animados que los mismos sujetos: “Sólo el árbol vive” (107). “Esta vivificación de los objetos es evidentemente hostil, pues ocurre sin la intervención del hombre” (Barthes 2009: 310). Una escena ejemplar de tal fenómeno es la de Lucky y su sombrero; este elemento le concede vida al muñeco aplastado por la materia –a

ese hombre máquina que llora en un tiempo preestablecido, que piensa y baila solo si le colocan su sombrero—. Los objetos son lo real, aquello que el hombre no alcanza —el reloj de Pozzo conserva la dimensión temporal que se les escapa—, abrigan sentimientos, respuestas que los sujetos no hallan en su interior. Vladimir, en uno de sus primeros soliloquios, manifiesta la extrañeza del ser y, después de quitarse el sombrero, pasar la mano por su interior y encasquetárselo de nuevo, explora en el hueco aquello que no es capaz de articular a través del lenguaje; entonces se asombra por la reflexión caída del objeto: “¿Cómo decirlo? Aliviado y al mismo tiempo... (*Busca*)... aterrado (...) (*Se vuelve a quitar el sombrero y mira el interior*) ¡Vaya! (*Golpea la copa como para hacer que algo caiga del interior*)”. Sin embargo, la incertidumbre que los asedia tampoco es resuelta por las cosas materiales puesto que son incapaces de colmar ese abismo: “Restablecer el silencio, éste es el papel de los objetos” (*Molloy*, Beckett 1970: 15).

Desde el punto de vista de la puesta en escena, este tratamiento de los objetos y los cuerpos en la escritura pueden resultar una clave para elaborar un registro de actuación, un tipo de visualidad, medir las distancias en el espacio, el tiempo que debería durar cada cosa. Lo que solemos encontrar en el teatro más tradicional es un intento de dominar los objetos en función de la actuación, los diálogos, la acción. Pero Beckett propone que el objeto es *lo que hay*, la existencia a través de la cual el tiempo y la historia penetran en sus mundos narrativos y escénicos. A la vez, como la cosa es *lo que no se puede tener*, pone en evidencia lo *inapropiable* del sujeto, ese no poder tenerse a sí mismo ni a los otros. Esta preocupación también aparece en *El innombrable*: “¿Y los objetos, qué actitud adoptar con los objetos? (...) Si un objeto se presenta, por una razón u otra, tenerlo en cuenta. Donde hay personas, dicen, hay cosas. ¿O sea que al admitir una hace falta admitir las otras? (...) Personas con cosas, personas sin cosas, cosas sin personas (...)” (6).

Lucas Margarit analiza los objetos en el teatro de Samuel Beckett como “vestigios de la ruina” (2019). Inicialmente señala que la presencia de las cosas y la relación que las personas establecen con ellas en las obras del dramaturgo irlandés, devienen en una zona de significación que nos permitiría reconocer, por un lado, una teoría del conocimiento fallido y, por otro, una representación del paso del tiempo como degradación. Habría en las cosas una memoria discontinua, una historia que no se cuenta o se relata fragmentariamente a partir de la presencia de lo corroído y de lo deteriorado. Según Margarit, Beckett retoma la perspectiva filosófica del pensador Geulincx, especialmente la idea de “quietismo”, para la conformación de sus

personajes, lo que sucede con el cuerpo y el mundo material próximo y en interacción.¹⁶⁹ El mismo dramaturgo en su ensayo *Proust* anota: “Hábito es, entonces, el nombre genérico de los incontables acuerdos contraídos entre los incontables sujetos que constituyen al individuo y sus incontables objetos correlativos” (Beckett citado por Margarit 2019: 3). En este sentido, es posible analizar el vínculo de Estragón con la bota en *EG*, expresado en la didascalía: “(*Estragón, sentado en el suelo, intenta descalzarse. Se esfuerza haciéndolo con ambas manos, fatigosamente. Se detiene, agotado, descansa, jadea, vuelve a empezar. Repite los mismos gestos*)” (5). La repetición de un gesto, un hábito, observa Margarit, también se observa en las didascalías de *Los días felices*, cuando Winnie saca minuciosamente de su bolso una serie de objetos: “Pausa. Winnie se pone el sombrero apresuradamente, busca el espejo. Willie pasa la hoja. Winnie coge el espejo, arregla el sombrero, deja el espejo y se vuelve hacia la bolsa. El periódico desaparece. Winnie revuelve la bolsa, saca una lupa, se vuelve al frente y busca el cepillo de dientes”¹⁷⁰ (Beckett 1989: 148-149).

Todos los objetos que aparecen en *EG* son desechos, afirma Margarit, los restos de una sociedad industrial que devino en sociedad residual. Y si hablamos de residuos, no podemos dejar de mencionar *Aliento*, cuyas didascalías proponen una “Luz débil sobre escena cubierta de basuras diversas” (Beckett 2010: 415). Algo similar sucede con *FP*, por medio de un empleo no convencional de ciertos objetos que los carga de historia, y los coloca al mismo nivel de presencia y acción que el sujeto. En otras palabras, en el teatro de Beckett difícilmente hallemos referencias a una trascendencia del sujeto a través del objeto, sino que el sujeto toma contacto con el objeto a través de la repetición del hábito, y la cosa se convierte en el residuo de la experiencia de la historia. Los objetos entran entonces en el campo de lo que no se puede discernir: volvemos al caso de Estragón, incapaz de averiguar de qué bota se trata; a la voz de *El Innombrable* que cree reconocer a Malone por su sombrero (“Ese sombrero sin ala no deja lugar a dudas”), y luego se pregunta si no será más bien Molloy con el sombrero de Malone (“Pero es más razonable suponer que es Malone, con su propio sombrero. Ajá, ahí está el primer objeto, el sombrero de Malone” (7)).

En *EG* lo real tampoco tiene asidero. Volviendo a la afirmación barthesiana ya citada: “[Godot] lleva en su seno las propiedades específicas de su tiempo”, cabe preguntarse de qué tiempo y qué real se trata. En *El siglo*, Badiou distingue la finalidad ideal y la discontinuidad

¹⁶⁹ Margarit advierte además otras relaciones con la teoría cartesiana, el ocasionalismo, la obra de Tomás de Kempis y el personaje del Purgatorio dantesco, Belacqua, para leer esta línea del cuerpo inmovilizado que impulsa al sujeto a tomar conciencia de sí mismo y crea realidades internas, cada vez más distantes del propio cuerpo y de la realidad externa.

¹⁷⁰ Traducción de la primera publicación en inglés en la que se lee: “Pause. WINNIE puts on hat hurriedly, looks for mirror. WILLIE turns page. WINNIE takes up mirror, inspects hat, lays down mirror, turns towards bag. Papers disappears. WINNIE rummages in bag, brings out magnifyin-glass, turns back front, looks for toothbrush”.

negativa. La primera manifiesta que el siglo XX es lo real de aquello cuyo imaginario fue el siglo XIX o lo real de aquello de lo cual el siglo anterior fue lo simbólico. Y la segunda, que el siglo XX renuncia a todo lo que el siglo XIX prometía en una especie de pesadilla, la barbarie de una civilización hundida (2005: 35). El siglo XX “ha sido el de una poética de la espera, una poética del umbral” (39), sostiene el autor, y tiene por figura al centinela, especialmente la intensidad de su acecho. Lo poético como tal consiste en ocupar el umbral; solo podemos preservar lo real si somos indiferentes a lo que ocurre o no ocurre, reflexiona Badiou (40). Dos centinelas con bombín esperan, acechan sobre una plataforma y a menudo patean la piedra rota del umbral: ruptura en la cual se origina la mirada hacia atrás, la obsesión por las huellas, y hacia adelante, una promesa que no puede cumplirse. Beckett ocupa el umbral del texto dramático, lo didascálico, a tal extremo, que escribe “actos sin palabras”.

3.4. El “sin” de las palabras

Con *Acto sin palabras I* se expresa el extremo de lo didascálico, ya que puede leerse como una única y extensa didascalía; y es “ante lo extremo” (Agamben 2000) que se habla/escrbe, o como dirá el propio Beckett: “Solamente en el extremo podemos llegar a enfrentarnos con el auténtico problema” a propósito de *Acto sin palabras I*¹⁷¹ y agrega: “Cuando las palabras nos fallan se puede recurrir al silencio. El bailarín hace la mímica” (citado por Knowlson 2017: 149). En este argumento sobre un “mudo clown blanco”, hecho a pedido de Deryc Mendel, el texto se abisma tal y como lo hace en *FP*, con la repetición de didascalías para describir la reiteración de acciones. Pero el “sin” no se limita exclusivamente a la ausencia de diálogos o palabras dichas sino que domina toda la pieza. Así el comienzo anota: “PERSONAJE: Un hombre”; no especifica nada más que un “Ademán característico: dobla y desdobla su pañuelo” (Beckett 2010: 293); y la “ESCENA” se describe en términos próximos al espacio despojada de Godot (“Desierto”). Sigue un comentario vago acerca de un aspecto técnico (“Iluminación deslumbrante”) que, si bien desliza cierto pensamiento de lo escénico, no deja de significar un vacío (¿deslumbrantemente blanco, frío, cálido? ¿Una escena completamente iluminada? ¿sectorizada?).

Lo que se enuncia como “ACCIÓN” registra una típica entrada de los personajes en el teatro del absurdo: el hombre que es arrojado a escena desde el interior. La serie de movimientos consiste principalmente en la interacción del personaje con distintos objetos, a diferencia de las otras obras dramáticas analizadas en las que hay dos o más personajes, o un personaje que

¹⁷¹ Escrita en francés en 1956, con el título *Actes sans paroles I* y música de John Beckett, publicada en 1957 por Éditions de Minuit, París, traducida al inglés por el autor para publicar en Nueva York, Grove Press, al año siguiente, y estrenada en el Royal Court Theatre londinense y en el Studio des Champs Élysées de París (1957).

interactúa con otras instancias de la propia existencia, como Krapp y sus voces en las grabaciones del pasado y del presente. Nuevamente prima la figura de la interrupción, el contraste movimiento/inmovilidad, la mirada a público, las caídas, el “acto de pensar” y, sobre todo, el silencio.

Si esta pieza breve se estructura en “Personaje”, “Escenario” y “Acción”, en una prosa de brevísimos y paratácticos párrafos que se disponen casi como si fuesen versos, *Acto sin palabras II*¹⁷² se organiza en un párrafo de apertura donde se describe la escena en términos técnicos, el carácter de los personajes (A y B), y una indicación sobre la relación acción-duración. Dicho “Argumento”, junto a un gráfico final que señala las tres posiciones que toman los elementos de la escena (montón de ropa, aguijón que entra y sale, A y B), constituyen la totalidad de la obra, en párrafos más extensos que en *ASP I*. A diferencia de los argumentos medievales que anteceden las obras (comentados en el capítulo I), este no es un anticipo que desarrolla una línea narrativa y temática, sino que representa directamente el núcleo dramático de acciones y movimientos mudos, extenuantes enumeraciones sin más nexos que la pura sintaxis coordinada por “,” en la mayor parte del texto, y –lo más curioso– el “Tiempo vacío de acción” (300).¹⁷³ Las didascalias no solo expresan la ausencia de palabras sino, incluso, la ausencia de lo que se supone no puede faltar en ningún hecho teatral: la acción. Como puede observarse, esta etapa de la producción de Beckett manifiesta uno de los problemas centrales que hemos analizado respecto de la presencia/ausencia de lo didascálico en tanto “entre” de la dramaturgia y la puesta en escena. Nos centraremos ahora en las distintas modulaciones de la voz en *La última cinta de Krapp (LUCK)*¹⁷⁴, de la que los dos *ASP* resultan una huella insoslayable.

Desubjetivación y diferimiento. Las puestas en escena que se han realizado de *LUCK* van desde una perspectiva realista, entre las que podemos mencionar la exitosa puesta de Ian Rickson protagonizada por Harold Pinter (2006), a otras más concentradas en el aspecto plástico, visual y de movimiento, como la puesta de Robert Wilson (2009) en el rol de director, actor y realizador de la adaptación del texto. En esta última se advierte la relevancia de la voz –el mismo Wilson a menudo comenta que la escucha de las grabaciones de Gertrude Stein ha sido de gran influencia en sus obras–, el trabajo con la luz, el movimiento, las líneas del espacio y la reflexión sobre el tiempo del espectáculo. La distancia en la expresión a partir de la coreografía no mimética y la actuación desafectada, ingresan al sistema de un ambiente amplio y una visualidad metálica, con

¹⁷² Escrita en francés en 1956, con el título *Actes sans paroles II*, traducida por Beckett al inglés y publicada en *New Departures* vol I (verano 1959). Fue estrenada en el Institute of Contemporary Arts en 1960.

¹⁷³ Nótese que en el texto en francés no figura esta expresión sino sólo “Un temps” (Beckett 1966: 99), que ya se lee unas cuantas veces en los párrafos previos.

¹⁷⁴ Escrita en inglés en 1958, con el título *Krapp's Last Tape*, publicada por Evergreen Review (verano 1958). Fue traducida al francés por Pierre Leyris en colaboración con Beckett para publicar en *Les Lettres Nouvelle*, n° 36, diciembre de 1959 y estrenada en París al año siguiente con dirección de Roger Blin.

ciertas connotaciones burócratas, sin rastros del sujeto.

Se sabe que el monólogo fue escrito para que lo interpretara el actor Patrick Magee y que su génesis tuvo que ver con la escucha de una voz ajena que revisitaba la propia voz (siempre muda) de la escritura de Beckett: Magee leía las narraciones de *Molloy* (1951) y “De una obra abandonada” (1957) en el Tercer Programa radial de la BBC de 1957. Allí el dramaturgo comenzó a gestar esta idea para su obra teatral que finalmente monta Donald McWhinnie en el escenario del Royal Court Theatre de Londres. Por eso consideramos fundamental atender al momento del paso de la narración a la escritura dramática, de la escritura a la puesta en voz, y cómo tales diferimientos se ven complejizados en el período de ensayos; las huellas y los procesos de subjetivación y desubjetivación que se modulan en las distintas voces presentes en la pieza.

La última cinta que Krapp escucha y graba es un relato fragmentario de sí mismo, la grabación de un diario personal en un magnetófono. Una biografía apócrifa que se cataloga, se ficha, con la pretensión de registrar en libros lo supernumerario de la experiencia. Lo que vemos en escena son esos fragmentos de ser que empiezan a reunirse y agolparse de manera contigua (no continua). Las acciones concretas están muy detalladas en didascalias notablemente extensas. La primera de ellas describe el espacio, el aspecto del protagonista y sus primeras acciones. Krapp busca lo que quiere escuchar en su archivo; a veces siente cierto extrañamiento frente algunas palabras que lee y entonces examina su significado en la cinta y en el diccionario, interrumpiendo la escucha una y otra vez. Avanza, retrocede y vuelve a escuchar una voz que alterna entre la tercera y la primera persona: un Krapp de distintos tiempos. Entonces el problema de la subjetividad se entrecruza con el diferimiento temporal, central en la obra. Así oye la cinta: “... de vuelta al año transcurrido, con lo que, así lo espero, es quizás un destello de mi vieja mirada futura” (Beckett 2010: 306). Esta frase de Krapp retiene toda la obra, pues, quien dice “mi” no es “yo”, sino un “yo” sido mañana, un montaje de tiempos afín al que Marx condensa en la noción de “presente-futuro” cuando define la tragedia como el nombre literario del acontecimiento, aquello de lo cual puede decirse sin titubeos que efectivamente ocurre (Dalmaroni 2009). Y lo trágico del acontecimiento presente es que la vieja cinta le revela una pérdida (en algún momento fue feliz) y una frustración (futura) respecto de aquello que lo ha guiado toda su vida.

Para complejizar aún más la amalgama de dimensiones temporales, aparece el tiempo onírico en el modo de una interrupción efectuada por la pesadilla de la caída al abismo, presente también en *EG*. Dice Krapp: “(Jadeante.) Me quedé dormido y me caí del banco” (310). Lo que relata es la experiencia de haber escuchado a uno de los Krapps del pasado en un progresivo proceso de desubjetivación que se deriva –como en *Godot*– de la desesperación por la

permanencia de lo mismo. El texto dicho en escena, la voz humana de Krapp, se articula en lo que lee de su archivo y lo que graba. Por lo tanto, el soporte escrito y la cinta son puntos de partida para la puesta en voz que señalan la distancia entre el espacio de la ficción (la escena) y el de la no-ficción (del espectador) (Szuchmacher 2015: 50). La voz joven de Krapp que corre en el magnetófono (dice tener 39 años), manifiesta una dificultad para construir el propio relato: su vacilación, su decir entrecortado, interrumpido, se intenta transcribir, o mejor, “hace de” transcripción, empleando la repetición de grafías (“trres”). Tal tartamudeo o suspensión se enfatiza en las didascalias que describen el modo de la enunciación. Dice Krapp: “Me gusta levantarme para cambiar de sitio, y luego volver aquí... (*vacila*)... conmigo” (304). Y entonces se complica sustancialmente el juego deíctico, pues el “conmigo” pierde referencialidad negando al presente Krapp que está allí consigo y con el Krapp pasado, distorsionado por el tiempo y diferido por el artefacto. Margarit señala que ciertas referencias en el teatro de Beckett, sobre todo a través de las didascalias, remiten a un momento en la historia que intenta mantenerse lo más alejado posible de las marcas de delimitación y reconocimiento temporales; pese a ello, observa, en *Krapp*, la técnica del magnetófono y los carretes remiten a la década de los años 50; lo singular es entonces que el objeto contiene ciertas marcas de tiempo que el mismo texto intenta desdibujar.

En las didascalias se describe, como en *FP*, un espacio interior separado –interrumpido, diferido– de un exterior, siempre degradado, que ingresa solo a partir de algunos dichos. Este hiato se manifiesta en didascalias que proponen una imagen cada vez más inundada de oscuridad, vacío, silencio. Margarit relaciona el espacio cerrado e iluminado fragmentariamente –algunas zonas se describen en penumbras y otras a oscuras–, con la experiencia fragmentaria expresada por las cintas que el protagonista graba y escucha. Lo que queda fuera del alcance de los ojos de los espectadores equivaldría de este modo a los silencios. Krapp solo posee su voz, entonces graba y algo acontece, algo peligra en esa interrupción que todo recuerdo supone.

La cantidad de didascalias aumenta en la producción de Beckett no solo en una relación proporcional a las interrupciones de los distintos niveles que hemos analizado sino también en la proximidad con un montaje escénico. Así se registran más didascalias en *LUCK* que en *EG* o *FP*. Muchas de ellas marcan la disposición de la escenografía respecto del espectador, la iluminación, entre otras cuestiones ligadas a lo escénico. Se sabe que Beckett había empezado a trabajar sobre una puesta de la obra; y no es menos interesante el concomitante y posterior trabajo de reescritura, ya que se observa una clara impronta de intervención dramática como huella del paso previo por la escena. No obstante, además de las anotaciones técnicas, triunfan nuevamente la ambigüedad y la indeterminación, donde lo didascálico acontece a un nivel más poético que

escénico, por ejemplo, respecto del momento del día que se instala –como en *EG*– en el pliegue de la tarde y la noche: “*Al finalizar la tarde, en el futuro*”. Margarit señala que dicha referencia al ocaso en un espacio cerrado donde no podemos determinar con certeza el momento del día, puede además funcionar como una metáfora del declinar de la vida de Krapp, que se reitera en la canción que entona. Esta modulación poética que hemos descrito en el capítulo I, en el teatro de Beckett a menudo se articula con las modulaciones denegatorias y de puesta en escena (nunca con didascalias de carácter narrativo).

Esta clase de indeterminación poética ha dado lugar a interpretaciones que el autor rechazó de tajo. El actor canadiense Hume Cronyn, que interpretó a Krapp bajo la dirección de Alan Schneider, cuenta que Beckett se opuso a que dijera en escena “coño” y “qué bichos peludos” donde las didascalias anotan: “*Krapp maldice*” y “*Krapp maldice en voz más alta*”. En la puesta interpretada por Harold Pinter muchas resoluciones se distancian de la propuesta del texto: Krapp está en silla de ruedas, se muestra un espacio por detrás de lo que figura a la vista de los espectadores –esto es posible debido a que se trata de una función realizada para la versión filmica de la BBC en el Royal Court Theatre de Londres–, se da luz donde se pide oscuridad, no están las secuencias de los plátanos, por mencionar algunos aspectos. Se apuesta especialmente a la degradación del ambiente que, más que un “cuchitril” (como señala la didascalia), consiste en una amplia sala de estar venida a menos con ciertas connotaciones de un pasado próspero y un devenir miserable que –en otra clase de marcas– está muy presente en la obra. La degradación también se vuelve física en la puesta de Rickson: inmovilidad o movilidad diferida en un cuerpo prolongado por el artefacto (la silla de ruedas), como la voz de Krapp en las cintas, que a su vez dialoga con otras obras de Beckett donde proliferan parálisis, ceguera, pérdida de audición. Pinter entonces ya estaba enfermo y no podía realizar las acciones que indica el texto, probablemente entre otras cuestiones estéticas, eso haya motivado la decisión de que su Krapp se desplace en una silla de ruedas eléctrica. El actor conocía muy bien la poética de Beckett y había visto la primera versión de 1958 interpretada por Magee. Sin embargo su actuación se distanció notablemente de aquella propuesta, sobre todo en el plano físico y vocal. Entonces, ¿qué es lo que se pierde o reactualiza de lo didascálico en ese subterfugio de la puesta en escena? ¿En qué modulación de la didascalia se reconoce, por un lado la puesta de Rickson y, por otro, la de Wilson? Esta última, estrenada en Italia, tiende evidentemente hacia la composición plástica, física, mucho más cercana a la propuesta de Beckett y a la interpretación de Magee.

El análisis de la hipótesis de representación –específicamente de las marcas de las condiciones de producción, a veces explícitas y otras más veladas– y del diferimiento de lo didascálico se vuelve de este modo fundamental para tratar de comprender la lectura que los

directores y demás integrantes del proyecto creativo hacen de la obra. A pesar de las decisiones, discusiones y acuerdos poéticos o estéticos sobre el material suele quedar un resto que se manifiesta de algún modo y perdura frente a los peores embates de los sistemas de producción teatral, las modas, las malas interpretaciones o las novedosas reescrituras. Es decir, algo del texto siempre lucha por subir a escena: “eso que el pasado deja siempre fuera de sí para constituirse como tal (y que, por tanto, lejos de haber pasado, acontece en su estar ocurriendo; o, para retomar una paráfrasis lacaniana conocida, *eso que no termina de no ocurrir*)”; por tanto, lo restante está siempre “entre el vacío de su presente y el porvenir de su inminencia” (Dalmaroni 2009: 21).

Los sucesos en *LUCK* están generalmente fuera de escena o en un espacio liminar: en el pasado, a través del relato (evocados por la cinta), o bien en la oscuridad, expresados a través del sonido y del paso del tiempo en las inscripciones didascálicas:

(Krapp desconecta el aparato, se ensimisma, mira su reloj, se levanta, va al fondo de la escena, en la oscuridad. Diez segundos. Ruido de descorchar una botella. Diez segundos. Segundo descorche. Diez segundos. Tercer descorche. Diez segundos. Breve raptó de canto tembloroso. (...) Acceso de tos. Vuelve al espacio iluminado, se sienta, se limpia los labios, conecta al aparato, adopta de nuevo su postura de escucha) (305-306).¹⁷⁵

Junto a estas interrupciones se establecen continuidades entre los varios Krapps a partir de la acción de los plátanos que se repite, la referencia al “nuevo alumbrado” de la mesa en la cinta del pasado que coincide con la iluminación presente, para poner en evidencia que desde hace treinta años nada ha cambiado y, al mismo tiempo, que su cuerpo se ha deteriorado. Intenta reproducir la descripción de la voz grabada y convertirla en experiencia, imitarse/lo: “Cierro los ojos y lo intento, me las imagino./ *(Pausa. Krapp cierra los ojos un momento.)*” (304); o recordar, reconocerse y distanciarse: “¡Que yo haya sido ese cretino! ¡Qué voz! ¡Jesús! ¡Y qué aspiraciones!” (305). Se alza entonces la pregunta de cómo religar estos fragmentos de ser; en la voz de Krapp: “Nada que decir; ni pío. ¿Qué representa hoy un año?” (309). “Aquí termino esta cinta. Caja... *(pausa)*... tres, bobina... *(pausa)*... cinco. *(Pausa.)* Quizá mis mejores años han pasado”, se oye en la última cinta que escucha Krapp, “Cuando existía alguna posibilidad de ser feliz. Pero ya no querría vivirlos otra vez. Y menos ahora que tengo este fuego en mí”. La cinta es un archivo que “arde de memoria”, caracterizado por su condición siempre horadada y restante (Didi-Huberman 2012). Desde esta perspectiva, la voz de Krapp y la obra misma –sobre todo en su carácter didascálico, donde tiene efectivamente lugar por presencia o ausencia en

¹⁷⁵ [KRAPP switches off, broods, looks at his watch, gets up, goes backstage into darkness. Ten seconds. Pop of cork. Ten seconds. Second cork. Ten seconds. Third cork. Ten seconds. Brief burst of quavering song.] (...) [Fit of coughing. He comes back into light, sits down, wipes his mouth, switches on, resumes his listening posture.] (Beckett 1984: 58-59).

escena– señalan la imposibilidad de traducirse, la distancia infinita entre la puesta en escena y el texto teatral. En este sentido no es posible desestimar la conocida práctica de autotraducción –del inglés al francés y del francés al inglés– ejercida por el propio autor: “Beckett se traduce a sí mismo, o quizá entrevera las versiones mientras compone”, sostiene Steiner al definir esta práctica como “extraterritorialización” (1980: 544). Desde una retórica musical, Deleuze afirma que escribir en francés consistió para el dramaturgo irlandés en un modo de “minorar” la lengua materna. Los mismos problemas de traducción entre dos lenguas proliferan, aunque disimulados o relegados por la tradición, en el interior de una sola lengua. Como se ha intentado exponer aquí, Beckett tematiza y vuelve procedimiento ese diferimiento propio de toda lengua, el hiato que existe entre ella y el mundo, entre lo escrito para ser leído y lo escrito para ser dicho o puesto en acto, específicamente en la escritura didascálica.

Transition: devenires del silencio. El actor Jean Martin recuerda que si bien Beckett asistía a todos los ensayos de la primera versión de *EG*, el dramaturgo no sabía nada de teatro entonces (citado por Knowlson 2017: 156). En una dirección semejante, el actor Martin Held comenta que, como Beckett no era director, en lugar de guiarlo en el trabajo de interpretación, se ocupaba de detallarle todo lo que recordaba de lo que se había hecho en la producción anterior que había dirigido en 1969 para la Schiller-Theater de Berlín, filmada por la Westdeutscher Rundfunk (citado por Knowlson 2017: 236). Rick Cluchey, por su parte, habla de la singularidad inusitada de este dramaturgo con respecto a la dirección de sus obras, pues sería uno de los pocos casos donde la obra gana en perfección, musicalidad, movimiento, forma y estilo, bajo la dirección del autor; agrega que las obras de Beckett dirigidas por otros a menudo resultan desprolijas, chatas y pesadas, demasiado realistas, poco poéticas (255).

Lo cierto es que Beckett por 1977 dirige *LUCK* con la Akademie der Künste, *FP* en Londres en 1980 y supervisa *EG*, cuatro años después, también en Londres. A medida que adquiere experiencia escénica, su escritura se concentra cada vez más en los objetos que circulan y la manera en la cual los movimientos de los actores se integran a ese diseño visual y sonoro que propone, mientras retira la palabra de toda mimesis. Esto se radicaliza en *Acto sin palabras II*, cuyos personajes ya no se vinculan por medio del diálogo sino de las acciones físicas. Al indagar acerca de las modulaciones de las didascalias en la producción posterior del autor donde vuelve a aparecer la palabra dicha, es posible advertir un trayecto en el que el silencio deviene música. Nos referimos a textos pensados como puro sonido, en esta etapa cada vez más audiovisual, cinética y no verbal. En *Todos los que caen*,¹⁷⁶ no hay notas de carácter poético que

¹⁷⁶ Escrita en inglés en 1956, con el título *All That Fall*, publicada en Grove Press, Nueva York, y en Gran Bretaña, Faber & Faber, en 1957, estrenada en la BBC-3 el mismo año e interpretada nuevamente por Magee entre otros

inscriban ese lugar del silencio beckettiano ya analizado, sino que estas describen un diseño sonoro. En una dirección muy próxima podemos leer *Pavesas*¹⁷⁷ y *Letra y música*¹⁷⁸ que, además de la temática de la obra relativa a la dimensión musical, se compone de didascalias que remiten a sonidos y/o acciones que producen sonido: “Música: (*Pequeña orquesta afinando quedamente*)” (Beckett 2010: 366). Algo similar encontramos en *Astracanada radiofónica I y II*¹⁷⁹ y *Cascando*¹⁸⁰, donde Voz y Música también son nombradas como entidades, con sus intervenciones y silencios.

Con *Comedia* se advierte cierto retorno a la acción; sus didascalias son mayormente técnicas y están concentradas en una propuesta de tipo visual, esta vez acompañada con la palabra dicha. Tal es el principio visual de la pieza, que más tarde el propio Beckett participa de una versión filmica de la misma. Al final del texto se incorporan notas relativas a la iluminación, los objetos, modos y tiempos de articulación, que podemos considerar más como un *Regiebuch* (cuaderno de notas de dirección) y un archivo sobre las puestas que se han hecho de la obra – menciona cómo se resolvió un aspecto en el montaje de Londres y cómo en la de París, por ejemplo–, que didascalias típicamente beckettianas. Sin embargo, si bien las didascalias entre réplicas anotan este sistema complejo de luz y movimiento con un carácter mucho más técnico que las obras aquí analizadas, reconocemos en ellas el tema de la fragmentación del cuerpo que ya estaba en *FP* y que anticipa algo de lo que propone en *No Yo* (1976). Con esto intentamos sugerir que no es posible desatender la relación con lo escénico que mantienen textos como *Comedia* y otros, pero que no obstante, tal fragmentación propuesta en sus didascalias trasciende una indicación de puesta en escena. Se trata de un tópico tan relevante a nivel poético y dramático como la ceguera o la parálisis en otros de sus textos –el protagonista de su novela *Murphy* inmoviliza su cuerpo con bufandas hasta quedar sin sentidos, por mencionar un caso entre otros. En *No Yo* el cuerpo es tapado por materia inerte hasta quedar inmovilizado; esto no responde únicamente a un recurso visual sino a una situación dramática, más allá de las resoluciones que cada director encuentre para llevarlo a escena. Ya en el 69, la materia ocupaba

actores, dirigida por Donal McWhinnie, y por la ORTF con dirección de Alain Trutat y actuación de Roger Blin, Jean Martin y otros.

¹⁷⁷ Escrita en inglés en 1959, con el título *Embers*, publicada en *Evergreen Review* (nov./dic. 1959) y estrenada en la BBC-3 el mismo año.

¹⁷⁸ Escrita en inglés hacia finales de 1961, con el título *Words and Music* y música de su sobrino John Beckett, publicada en *Evergreen Review* (nov./dic. 1962), emitida en radio por la BBC-3 el mismo año e interpretada nuevamente por Magee junto a Felix Felton, dirigida por Michael Bakewell.

¹⁷⁹ Escritas en francés en 1961, con los títulos *Esquisse radiophonique* y *Pochade radiophonique*, respectivamente, y traducidas al inglés por el autor en 1976. La I fue publicada por primera vez en la revista *Minuit* (1961), la II en el 76 por la misma revista. Esta última fue estrenada el mismo año en la BBC con dirección de Martin Esslin e interpretación de Harold Pinter, Billie Whitelaw y Patrick Magee.

¹⁸⁰ Escrita en francés en 1963, con el título *Cascando* y música de Marcel Mihalic, publicada en *Dramatische Dichtungen*, y en inglés en *Evergreen Review* (mayo/junio 1963). Fue emitida en radio por la ORTF con dirección y actuación de Roger Blin, junto a Jean Martin, el mismo año, y por la BBC-3 en 1964, interpretada por Magee y Denis Hawthorne, dirigida por Donal McWhinnie.

la escena de *Aliento*, y los vestigios de lo humano se limitaban a producciones sonoras en *off* (lamentos, respiraciones, el grito de un bebé recién nacido), según se anota en sus didascalias. Nuevamente se trata de un texto enteramente didascálico, pero más técnico y menos ambiguo que *ASP I y II*.

El juego de espacios internos e ideales, acentuado por la materia que prolonga o incapacita al cuerpo, se extrema en *Los días felices* con una Winnie enterrada hasta la cintura en el primer acto, y hasta el cuello, en el segundo acto. También en *Comedia*, las didascalias presentan tres cabezas que aparecen desde tres urnas grises, en un espacio vacío, oscuro, iluminado parcial e intermitentemente. Y en *No Yo* se presenta solo una boca rodeada de penumbra; su primera didascalia anota: “Escena parcialmente en sombra, salvo sobre Boca, al fondo a la derecha del público, unos tres metros por encima del nivel del escenario, débilmente iluminada de cerca y abajo, el resto de la cara en la sombra. Micrófono invisible” (Beckett 2010: 418). Margarit analiza la configuración de este espacio de ficción a partir del concepto de “espacio ideal”, que se separa en forma categórica del mundo empírico: por una parte se postula el “espacio interior”, reformulado a partir de una operación mental, y por otra el “espacio exterior”, que se ausenta o no puede ser del todo percibido por los sentidos. A la vez, señala Margarit, ese espacio interior en la puesta en escena deviene una negación de sí mismo, en cuanto demarcación de los límites de lo representado, que subraya el artificio (2003: 51).

En sus piezas breves (*Nana*¹⁸¹ y *Pasos*¹⁸²), el espacio ficcional es cada vez más indeterminado y la voz que enuncia generalmente está en *off*. *Aliento*, una obra que se propone para ser realizada en 30 segundos, muestra el mundo lleno de basura, dispuesto a recibir un nacimiento: el sonido de un lamento y la luz nacen, se incrementan y finalmente se extinguen. Las didascalias señalan la sincronización del sonido respecto de la luz, y la intensidad de la misma, pero no se trata meramente de una instrucción para la puesta en escena, ya que la luz tenue como concepto sugiere una visión borrosa del mundo –como reflexiona Margarit– una figura, quizá, de la imposibilidad de percibir durante el tiempo que dura la existencia (2003: 68). Este proceso de inmovilización y desaparición del cuerpo cumple un desarrollo paralelo al vaciamiento del espacio, la desarticulación temporal y el despojamiento del lenguaje en sus diferentes niveles de sentido (72).

La voz reemplaza al cuerpo, en contraste con *ASP I y II*, donde la acción se manifiesta a través del movimiento corporal. La ausencia total del cuerpo del actor radicaliza de este modo el diferimiento de la escritura beckettiana. Si no retira el cuerpo, sustrae la voz, el movimiento, los

¹⁸¹ Escrita en inglés con el título *Rockaby* en 1981, publicada por Faber & Faber, Londres al año siguiente y estrenada en el Center for Theatre Research de Nueva York bajo la dirección de Alan Schneider en 1981.

¹⁸² Escrita en inglés con el título *Footfalls* en 1975, publicada por Grove Press en Nueva York al año siguiente y estrenada en el Royal Court Theatre de Londres bajo la dirección de Beckett en 1976.

objetos: una experimentación continua que enfatiza, además, “un esquema poético donde el vacío y el silencio dan otro sentido a la presencia del cuerpo en el mundo” (Margarit 2003: 86). La poética de Beckett se va aproximando cada vez más a la del guion cinematográfico –aunque no sin dejar de presentarse también como una rareza dentro del género. *Eh, Joe*, para televisión, *Film*, *Trío fantasma*, *...Sólo nubes...*, son algunos textos paradigmáticos que muestran la escritura orientada más hacia una realización específica que para la lectura. Es sabido que, en líneas generales, los guiones no encuentran más lectores que el equipo de producción de un rodaje. No obstante, el autor publica los textos y se fugan en ellos algunas constantes beckettianas de lo didascálico: la puerta “*imperceptiblemente entreabierto*” (Beckett 2010: 43,) de *Trío Fantasma*; la “*expresión solo describable como correspondiente a la agonía de ser percibido. Indiferencia del mono, mirando rostro de su dueña*” (514), de *Film*, o en el mismo texto la “*Habitación pequeña escasamente amueblada. En el suelo, uno junto a otro, un gato grande y un perro pequeño. Calidad irreal. Inmóviles hasta expulsión. Gato mayor que perro*” (519).

En el “Epílogo” a *Teatro reunido*, Talens señala que la propuesta beckettiana de lectura de sus textos queda sometida a un significado limitado por el mito del autor como fuente y origen del sentido, en contradicción con una escritura explícitamente basada en la borradura del autor o la impersonalidad. Este eje de la escritura beckettiana y la paradoja de la mitificación de una propuesta textual a partir de la figura del autor (especialmente por el férreo control sobre la estructura formal), a la vez que la puesta en cuestión del sujeto, quizás ayude a explicar el progresivo interés de Beckett en los medios audiovisuales (Talens 2010: 555, 557). Varios de los testimonios que reúne la publicación *Recordando...* que fuimos recuperando a lo largo del apartado, manifiestan que el trabajo actoral bajo la dirección del propio autor parecía limitarse al papel de médium para dar salida, no a la voz de Beckett, sino a la voz que él oía cuando escribía (558). Esa voz o reflexión tiende, según Talens, a un carácter casi siempre visual. Su narrativa fue dando progresivamente paso al teatro y este le dio sentido a aquella, del mismo modo que la obra teatral fue buscando la eliminación de cuánto implicase relación verbal con la llamada “realidad exterior”, bien mediante la pura acción muda (*ASP I y II*), bien transformando las palabras en un murmullo sin significado por la imposibilidad de referir lo que oímos a un mundo con sentido (caso de *Vaivén*¹⁸³).

Asimismo se reduce la presencia de la materialidad en la escena: es el caso de *LUCK*, y de su producción radiofónica, especialmente *Letra y música*, donde palabras y sonidos tienen igual

¹⁸³ Escrita en inglés con el título *Come and Go*, en 1965. Publicada en su versión francesa escrita por el autor con el título *Va-et-vient*, París, Les Éditions de Minuit, 1967. Estrenada en su versión alemana (por Elmar Tophoven) con el título *Kommen und Gehen* en el Schiller Theater Werkstatt de Berlín en 1966 dirigida por Deryk Mendel, junto a *Acto sin palabras I y II* y *Todos los que caen*.

importancia; o *Cascando*, que repite el procedimiento técnico del magnetófono de *Krapp*, pero dentro de una construcción puramente auditiva; o *Pavesas y Todos los que caen. Film*, observa Talens, aúna ambas tentativas: una especie de “Acto sin palabras III” (salvo un “¡Ssssh!”, el filme es mudo). La eliminación del referente es propia de la especificidad del icono filmico: “el referente es el propio icono, un signo sin más realidad que el hecho mismo de ser un signo. (...) Quiero con esto decir que, en *Film*, uno de los elementos claves a la hora de hacer funcionar significativamente su discurso es el hecho mismo de tratarse de un film” (563). Concluye que los guiones para cine y televisión y sus realizaciones en este último medio son el corolario natural del proceso de desintegración de las tipologías genéricas iniciado en la segunda mitad de los años 50. Tras el éxito internacional de sus dos primeros estrenos teatrales, *EG* y *FP*, Beckett irá disolviendo paulatinamente los límites que separan el teatro del relato, así como las nociones convencionales de duración y de espectáculo. Siguiendo ese proceso que, según Talens, culmina con el paso de Beckett a la realización cinematográfica, es posible afirmar que la pregnancia visual, el silencio, la ausencia de lo corporal y del mundo referencial, estaban ya en la huella didascálica de sus textos para teatro y radio, y alcanzan su punto de más clara definición con la escritura del guión de *Film*.

4. Modulaciones didascálicas en el teatro de Manuel Puig

“Sin yo haberlo buscado”

Manuel Puig

El teatro, manifestación del cruce entre géneros, formatos y poéticas, por excelencia, es un resto que parece estar desde siempre en la escritura de Manuel Puig. Leeremos las didascalias en guiones y textos dramáticos como huella que condensa esos desplazamientos entre cine, teatro y literatura –que también observamos a propósito de Beckett–; juntura que expone la inminencia de la pérdida y la transformación, así como el cruce de materialidades, medios expresivos y modos de representar que atraviesan toda la producción de Puig: un problema de traducción-transposición inscripto en una voz que goza simultáneamente de su consistencia y de su caída.

“...Y así fue que empecé a escribir teatro”. El teatro de Puig ha sido acompañado por un fiel partenaire: el exilio, que inicia en 1974. Paralelamente el sistema teatral argentino atravesaba un período de crisis por el impacto del contexto socio-político represivo. Dentro de las producciones de la época, bastante ceñidas a la escenificación de la violencia, existen algunas más poéticas y creativas que otras, o permeables a nuevas formas provenientes del contacto con

las vanguardias. El neogrotesco, cuya rearticulación de textualidades previas no estaba exenta de rupturas, el realismo reflexivo de Halac, Cossa, Somigliana, Rozenmacher, el absurdismo de Pavlovsky y Gambaro, la crueldad y distanciamiento experimental de Monti, produjeron un gran cambio en el campo teatral respecto del realismo mensajista de entonces, acentuando a la vez la crítica al régimen dictatorial que desde fines de la década del 60 cercenaba las intervenciones de intelectuales en el ámbito público. En 1981 “Teatro Abierto” intentó resquebrajar el discurso autoritario a través de la presentación de veintiún espectáculos de autores nacionales. Puig no participó de estas experiencias, su teatro fue del exilio y, siguiendo a Dubatti, “exiliado”, pues no tuvo recepción inmediata en su país y fue apenas reconocido por la crítica posteriormente, frente a la vasta recepción que obtuvo en los escenarios extranjeros. La ausencia de su nombre en los principales libros de historia teatral del período, también da cuenta de este “olvido” (2011: 13).

Si bien Puig escribió comedias musicales y obras de teatro entre 1974 y 1988, en los guiones cinematográficos previos y contemporáneos a esas fechas, así como en su narrativa, también se puede leer la huella de cierto impulso teatral. No registra una escena primera de deslumbramiento por el teatro, como le sucede a Barthes con Brecht, sino que pasa del cine a la literatura y de la literatura al teatro de manera inadvertida, sin proponérselo, siguiendo la lógica del “accidente de las treinta páginas de banalidades” que “sucedió un día de marzo de 1962” (Puig 1985: 4). Este mito que él mismo forja acerca de su entrada a la literatura con *La traición de Rita Hayworth* (TRH, 1968), gira en torno del registro por escrito de la voz de la tía para introducir, en off, la escena de un guion que “inevitablemente se volvió novela” (6). En este trayecto descubre que ha compuesto una suerte de monólogo interior, mucho más literario que cinematográfico. Así como por el azar de un recuerdo involuntario la literatura viene al encuentro de Puig, lo teatral parece estar desde siempre como un resto que se manifiesta y lucha por subir a escena. Ya en sus primeros guiones (publicados en Amícola comp. 1996) se advierten, además de una notable profusión de didascalias, las distintas modalidades de estas inscripciones propias del texto dramático que el autor explora. Es a partir del análisis de los mecanismos de escritura y los procesos de desobjetivación que se juegan en las didascalias donde es posible pensar, por mencionar un caso paradigmático, esa voz en tercera persona que irrumpe entre (y articula) las cartas, fragmentos de periódico y otros registros, en la novela *Boquitas pintadas* (1969). Proponemos entonces que lo didascálico es la figura ambigua por excelencia que condensa tanto los desplazamientos entre literatura, cine, y teatro, como la ambivalencia que identifica la escritura de Puig. Además –y no menos relevante– porque allí se expone el problema de la traducción-transposición que atraviesa la producción del autor; esto es, donde la inminencia de la pérdida –lo no dicho en escena ni ante la cámara– y la transformación

o el cruce de materialidades, medios expresivos y modos de representar, se vuelven procedimiento.

No sería novedoso pensar la potencialidad teatral de ciertos procedimientos de la narrativa de Puig. Es cierto que su producción dramática coincide con una etapa creativa en la que el diálogo resulta un recurso predominante, junto a la representación de espacios interiores pequeños, tiempos breves, y pocos personajes. Estos rasgos que suelen identificarse con el género dramático y que están presentes especialmente en las novelas publicadas entre 1976 y 1988, son los que frecuentemente se declaran como el motor principal que ha conducido a distintos artistas –y al propio Puig– a realizar transposiciones teatrales y cinematográficas de su narrativa. Pero más que seguir ese trayecto o el de la identificación del primer contacto con lo teatral a partir del ejercicio de “adaptación” –el mito que Puig creó acerca de su inicio en la dramaturgia–, nos interesa delinear el relato de una erótica teatral desde la perspectiva del acontecimiento de su escritura: el teatro no como una zona especialmente erógena para el autor, sino aquello que viene a su encuentro por el goce que promete su intermitencia, en tanto lugar de cruce entre géneros, formatos y poéticas. Puig registra lo que escucha, recuerda, observa fotos, ve películas, lee, escucha radioteatro y, entonces, escribe, transcribe, diagrama (Ver Rasic 2017); pero no captura con la misma intensidad la integridad de un registro o medio expresivo, y salta impunemente las descripciones o explicaciones. Así sus textos dramáticos y, especialmente, la ambivalencia de sus didascalias, o bien siguen la tradición de la dramaturgia, porque así lo ha leído –de manera asistemática– y se le impone, o bien la desarticulan al incorporar elementos provenientes de la narrativa y del guion cinematográfico, sin mayores sobresaltos ni advertencias.

Como propone Giordano respecto de la historia de los comienzos de Puig en la literatura, antes que pensar la historia de una “entrada a” la dramaturgia, de una “integración” de lo teatral en lo literario o viceversa, ensayaremos una lectura sensible a “las transformaciones que se producen a partir del intervalo (...) entre el lugar de salida de Puig (lo que está fuera de la literatura) y el lugar de llegada (su lugar en el interior de la literatura)” (1996: 4); un “devenir no literario de la literatura” (6), no teatral del teatro, no cinematográfico del cine o, mejor, no previsto por los usos convencionales. La escritura de Puig experimenta un estado de pérdida a la vez que hace vacilar ciertas congruencias culturales e institucionalizadas de la lectura, en eso que se cuele de otra parte y por azar.

Goldchuk señala que “El desencuentro” (título original del proyecto) deviene en *TRH*, y la voz monologada del protocapítulo inicial que se publica como “Pájaros en la cabeza”, luego desaparece o se disemina en una constelación de voces (2004: 7, 9). A la voz de la tía que “sólo

tenía banalidades para contar”, afirma Puig, “No hubo modo de hacerla callar (1985: 4). Es preciso atender que esta voz alienada que luego calla, se dispersa, reaparece junto a otras voces en la novela *Cae la noche tropical* (1988) y describe un mecanismo de producción, “invade la voz administrada de las acotaciones de los guiones” (Goldchluk 1996: 470). Si lo literario se inaugura en la fuga didascálica, en el intervalo donde irrumpe esa voz fuera de control, es precisamente gracias a su carácter suplementario, prescindible y, por ello mismo, estructural.

Una pieza como *Bajo un manto de estrellas* (BME, 1982) (como se anticipó en el apartado 2) es un caso paradigmático de la gratuidad y la ambigüedad de lo didascálico. No se modula allí “la voz del autor” sino una tercera persona en grado cero y en constante diferimiento, articulada por el complejo temporal que va de la escritura a la escena, y/o de la escena a la escritura. El espesor teórico del trabajo de subtitulado, traducción (Ver Cabrera 2016) y transposición en Puig, gravita justamente en una lógica de este tenor: una deriva sin origen, entre la excedencia, el suplemento y la transformación. En toda su producción se manifiesta la huella de eso que resulta intraducible de una lengua a otra, de un sistema o medio expresivo a otro. Si no está la puesta –y es poco frecuente encontrarse con obras publicadas que nunca se montaron, como el caso de los musicales *Amor del bueno* (1974) y *Muy señor mío* (1975)–, el texto sigue ahí para leerlo con todas las señales de la presunción de la materialidad del hecho escénico (Szuchmacher 2015). Lo didascálico es el palimpsesto de estos movimientos en la escritura de Puig que, siempre a punto de perderse, dramatiza el riesgo de lo escrito. No constituye un archivo acabado sino un permanente estado de archivación (Derrida 2013): escribe, corrige y transforma, entre pretextos y obras publicadas, textos literarios y realizaciones escénicas o cinematográficas.

4.1. Intermitencias de un amor del bueno

Como se observó más arriba, la producción dramática de Puig tuvo lugar por fuera del sistema teatral argentino contemporáneo. Dubatti encuentra, no obstante, algunas coincidencias entre *Visita* de Ricardo Monti, “extraña pieza” estrenada en 1977 (2011: 13), y *Bajo un manto de estrellas* (1983). Ciertamente ambas tienen en común lo que Monteleone (1987) destaca acerca de *Visita*: la familia como espacio simbólico polisémico, espacios cerrados como sitio imaginario que concentra el mundo exterior que se condena, juegos rituales y máscaras. Pero la coincidencia probablemente se deba más a una experiencia común de época, entre otros aspectos que sin duda sería interesante indagar, que a la participación directa de Puig en las discusiones teatrales del momento. Antes de su exilio en México, Nueva York y Río de Janeiro, Puig había viajado para estudiar y trabajar en cine (Roma, Londres, París); y se formó en idiomas (inglés, francés, italiano y alemán). Si bien no hay un destino sino un tránsito constante, quizás el teatro –además

del cine— sea el sitio huésped que aloja su escritura: las producciones dramáticas y cinematográficas, en español y en otras lenguas, superan en cantidad a las narrativas, entre 1974 y 1988. Ante este dato objetivo se alza la siguiente pregunta: ¿Cómo hacer contacto directo con un público nuevo? ¿Cómo hacerse un lugar? No hay textualidad más recortada a una recepción — ampliada por la repercusión— que la pensada para un espectáculo a estrenar en una sala concreta por una compañía. Desde México escribió las dos comedias musicales mencionadas, *Amor del bueno* y *Muy señor mío*, y los guiones publicados *La cara del villano* y *Recuerdo de Tijuana* (1980), entre otros. Como señala Goldchuk, el hecho de que en estas producciones aparezcan figuras populares de México y su cancionero, habla de la necesidad del encuentro directo con el público local que dan el teatro y el cine (2003: 35-36). Habla de la urgencia por verle el rostro a unos cuantos Valentines intermitentemente iluminados por la pantalla o la escena; del deseo, incluso, de ser él mismo un espectador fascinado por sus propias historias, que viven y se transforman más allá de su escritura. Y el extrañamiento es mayor frente a la experiencia escénica que ante la expectación bidimensional, puesto que implica la visión directa de cuerpos en acción. Ahora bien, este “sin mediaciones” que se suele destacar respecto de las voces que pueblan las novelas de Puig, así como la incorporación de registros y soportes, en el teatro toma una forma concreta. Una afirmación de tal clase no supone que en la dramaturgia de Puig no haya ambigüedades —de hecho, en ella predominan universos oníricos, irreales, estilizados—, sino que cuando un texto adquiere la materialidad del espectáculo, se toman decisiones que frecuentemente lo vuelven más “pesado” que en el cine y la literatura —sucede con la palabra dicha, por ejemplo—, o tienden a marcar una de sus varias lecturas posibles. El teatro es el más riesgoso e incierto de los medios que explora Puig, pues en escena siempre aparece algo, se pierde o sale de lo previsto: otredad potencialmente seductora para un creador que cuidaba minuciosamente lo que producía, a la vez que buscaba una salida respecto de la persecución ejercida por el Estado militarizado —su novela *The Buenos Aires Affair* había sido secuestrada; y se ve impedido de participar u obtener algún reconocimiento en el filme de Torre Nilsson (1973) para quien Puig escribe el guion de *Boquitas Pintadas*. No es casual que durante el exilio, entonces, lo teatral suba a escena en su escritura.

La primera obra escrita sin antecedente literario y vinculada a un montaje concreto es *BME*, estrenada en su versión brasileña con el título de *Quero...* (trad. De Leyla Ribeiro) en 1982, en el Teatro Ipanema de Río de Janeiro, bajo la dirección de Iván de Albuquerque. Su tercera creación dramática, *El misterio del ramo de rosas (MRR)*, se estrenó en el Donmar Warehouse de Londres en 1987. El mismo año sube a escena *Gardel, uma lembrança* en el Teatro de Galería, Río de Janeiro. Puig publicó en vida *BME* y *El beso de la mujer araña (BMA)*

(Seix Barral, Barcelona, 1983), y la traducción inglesa de *MRR* (trad. Alian Baker, Faber and Faber, London, 1988). *Triste golondrina macho* (*TGM*, 1985) fue publicada en Italia en 1988; pero su estreno tuvo que esperar al espectáculo de Alicia Durán en la Sala Alternativa del Teatro Argentino y la Comedia de la Provincia de La Plata, en 2011. Se volvió a montar en el Teatro Regio (2013) con la dirección de Guillermo Arengo y Blas Arrese Igor, y producción del Complejo Teatral de Buenos Aires. Sin embargo, la primera obra escrita por Puig que subió efectivamente a escena fue la versión de su cuarta novela (*BMA*, 1976), en la sala Escalante de la Diputación de Valencia, bajo la dirección de José Luis García Sánchez, en 1981. Antes de que lo hiciera el propio autor, dos compañías la habían traspuesto al teatro –una versión italiana, con autorización de Puig, y otra peruana, sin su autorización. La versión de Puig dio lugar a numerosos montajes en diversos países; y también se estrenaron transposiciones musicales en Nueva York (1990) y en Londres (1992). El relato del autor sobre la iniciativa de escribir la versión teatral a causa del disgusto provocado por las otras transposiciones, y lo que se le revela cuando ve el espectáculo, aporta algunos matices valiosos a nuestra reflexión:

(...) Pepe [Martín] (...) me habló de la posibilidad de adaptarla al teatro y yo puse el grito en el cielo. En el ínterin, un ex director de teatro de Italia me pidió lo mismo (...). Yo recibí el libreto, la adaptación, y no me gustó. (...) Entonces hice la adaptación (...). Me di cuenta al verle en escena que ya no era yo solo, que no estaba sólo el texto allí, que había dos actores, un director, además del texto, y que las cosas que faltaban –que yo sentía como mutilaciones– estaban, a veces, más que compensadas por una mirada, un silencio, una actitud... Crecía de otra manera la historia y así fue que empecé a escribir teatro (...) (Puig en Capellán 1995: 165).

La disconformidad con las versiones de otros se expresa como el móvil manifiesto para la práctica de transposición que ya había explorado con *La cara del villano* (*CV*), versión cinematográfica del cuento “El impostor” de Silvina Ocampo, y con *El lugar sin límites* (*LSL*) de José Donoso. Advierte que el rodaje de Ripstein (1984) no se ciñe a su guion, y publica *CV* para dar a conocer la escritura original:

(...) fue un disgusto para mí ver en la pantalla mi nombre como único responsable del guion del *Otro* (título definitivo de *El impostor*), cuando habían sido introducidas, sin la menor consulta, modificaciones que desvirtuaban mi texto totalmente. [...] Pero ahora el lector puede juzgar mi trabajo directamente (Puig 1985: 7).

En otros casos, como *LSL*, Puig pide que retiren su nombre de los créditos. También se manifestó insatisfecho con los desplazamientos de la película respecto del guion *Pubis angelical*, basado en la novela homónima de 1979. Este impulso de presencia y control por parte del autor,

no es sino la contracara de la conciencia de que “no estaba sólo el texto allí” (Puig en Capellán 1995: 165). El temor a la disolución del nombre –que su firma quede asociada a algo ajeno–, y a que devenga –junto con su producción– ininteligible, o una absoluta confianza en la escritura ante la sospecha/seducción que le provoca la imagen viva, quedan expuestos en una anécdota que comenta acerca de *Il sospetto* de Maselli. Luego de la confusión que le deja la película, cuyo hilo narrativo no logra seguir, consigue el guion suponiendo que “escritas, esas mismas tiradas de diálogo serían más inteligibles” o se resolverían en la “relectura”; mientras que la proyección: “No se puede detener” (Puig 1985: 6).

En más de una intervención recordó que el caso de *BMA* fue “excepcional”, porque la novela transcurría en una celda, y esa unidad de espacio ya era teatral: “Entonces, sin yo haberlo buscado, había en la idea original una potencialidad teatral” (Puig en Capellán 1995: 165). Tal mecanismo de huella ya estaba presente en el mediometraje *Muestras gratis de Hollywood cosméticos* (1974), que toma como punto de partida un capítulo de *TRH* –novela nacida de un impulso de guion– y cierra la cinta de Moebius al ser pensada para cine. No obstante, lo que el trabajo de transposición realizado por el autor u otros dramaturgos y guionistas pone de manifiesto, es que este no es tan directo ni sencillo, sino que frecuentemente la estructura dialógica de la narrativa de Puig, la ausencia de narrador, el espacio y tiempo acotados, y la poca cantidad de personajes, no son más que un atractivo señuelo. La progresión dramática, el trabajo con la ambigüedad, los no dichos, y otros aspectos asociados a la hibridez de registros y desplazamientos antes descritos, requieren una cuidadosa elaboración de procedimientos análogos en términos escénicos.¹⁸⁴

Una de las claves para ver ese lugar complejo del texto pensado para la escena en la producción de Puig, donde efectivamente la escritura se desubjetiva y las subjetividades e intervenciones se multiplican, es lo didascálico: lo que no hay en sus novelas, una voz que organice, controle, indique coordenadas espacio-temporales, se anota en las didascalias. La escritura en tercera persona es la que, según ha insistido el autor, no le sale o le resulta inadecuada. En las novelas –como sucede en el teatro previo al empleo más prolífico de didascalias, el del Siglo de Oro, por ejemplo (Ver capítulo I)– la información de la situación, los estados, acciones, son dichos por los personajes o se desprenden de las pausas, articulaciones del diálogo, etc. En *BMA* (novela), las líneas de puntos que segmentan y coordinan los fragmentos de texto indican silencios, el paso del tiempo, entre otros aspectos, de manera similar a la técnica de fundido de imágenes y ennegrecimiento de la pantalla en cine. Pero también es posible ver en

¹⁸⁴ Para ampliar, ver Conde 2020 d, con inclusión de entrevista a Pablo Messiez (Conde 2020 e), director de *Cae la noche tropical (CNT)* en la versión teatral que él mismo elaboró junto a Santiago Loza para el Teatro San Martín de Bs.As. en 2018.

esta elipsis –presente en otras novelas como en *CNT*– un clásico recurso teatral: el tan conocido *in medias res* que ya leemos en *Edipo rey* de Sófocles.

Otro procedimiento que puede pensarse como didascálico en la novela es el uso de varias formas tipográficas para distinguir la palabra dicha de la soñada o murmurada, los documentos, informes, diálogos telefónicos. Así, mientras que la voz narradora se ausenta, leemos allí la huella de lo didascálico, diseminado, borrado como palabra; esto es: la organización de los tiempos del diálogo, la reflexión sobre la representación y cómo dar a “ver”. Sería interesante además contrastar las marcas materiales que figuran en *BMA* (novela) con una suerte de notas didascálicas de los pretextos –apuntes metaescriturarios y listas prerredaccionales, disponibles en ARCAS¹⁸⁵–, que no toman la forma de la palabra dicha sino de la glosa y el borrador, pero que tienen algún tipo de impacto productivo en el texto publicado. Ahora bien, cuando Puig escribe teatro o versiona sus novelas, junto a las mencionadas modalidades poéticas, da paso también a las didascalías tradicionales cuya inscripción explícita aquello que no resultaba necesario aclarar en su narrativa y que justamente por ello, entre otras singularidades, se la ha considerado experimental. Pareciera que sus novelas recuperan algo de la experiencia teatral, antes que de la tradición dramática: “la singular estructura dramática que Puig descubre “dentro” de la novela” (Dubatti 2011:11).

Por un lado, recapitulando, observamos la huella de lo teatral y lo didascálico en sus novelas –la reflexión sobre el dar a ver y escuchar–, que no se presenta como didascalía-voz narradora o comentario, y que se anuncia además en los manuscritos prerredaccionales y redaccionales por medio de notas y recordatorios para el proceso de composición o corrección. Y, por otro, la presencia textual de esa voz en las didascalías de sus obras teatrales, musicales, y guiones. Escritura que, a la vez, no será dicha en escena, apenas leída, y por eso insiste en inscribirse: “En términos de recompensas: un libro, incluso un manuscrito, se llega a leer, pero si una obra de teatro o una película no es producida, es como si no hubiera pasado nada” (Puig 1985: 5). En lo más íntimo del lamento y del goce, el autor sabe que lo didascálico es lo éxtimo del borrador u “otro del texto” (Lois 2001: 18).

4.2. “Una cortina irreal pero no traslúcida cae”

Goldchluk (1998) señala algo a propósito de las didascalías de la comedia musical *Muy señor mío* que sugiere la irrupción de lo poético ya en la primera obra escrita para la escena, en lugar de didascalías del tipo instructivo. Estas definen al personaje de Chicharrona, caracterizado por su teatralidad desde la imitación y el travestismo, como “(...) una mujer ultrarreceptiva, que a

¹⁸⁵ <http://arcas.fahce.unlp.edu.ar/greenstone3/colecciones/collection/puig/browse/CL1#CL1.2,CL1.2.14>

cada estímulo responde de manera acorde, es decir que si se la trata como bella se sentirá bella y actuará como bella, si se la trata como comedia y será el principal resorte cómico del personaje” (Puig citado por Goldchluk 1998: 5). La autora señala que el procedimiento de la parodia está presente “tanto en la modificación de las letras de las canciones que intervienen en la trama, como en las acotaciones escénicas, donde se indica que la música debe detenerse a destiempo, o acelerarse cuando la historia lo requiere” (5).

Si bien las didascalias que se registran en los pretextos y en la versión publicada de *BMA* para teatro son más tradicionales –en términos teatrales– que las de la pieza antes descrita –es decir, que plantean una idea acerca de la materialidad de la escena–, conviven con modulaciones narrativas y poéticas, más destinadas a la lectura que a una mesa de trabajo del equipo del espectáculo; o bien lo técnico, una modulación de puesta en escena, es llevado a las orillas del relato: “(...) *Oscuridad total. De pronto caen luces blancas sobre las cabezas de dos hombres (...)*” (Puig 2011: 21). Aunque aquí se esté sugiriendo el modo en que debería verse, no dice “se ilumina”, “se encienden cenitales a cuchilla” sino un narrativo “De pronto caen”. Pero un realizador atento a los procedimientos, comprenderá que más que una indicación de luz que hay que respetar o no, lo que sí conviene atender en, por ejemplo, “*La luz blanca que sólo iluminaba las cabezas pasa a iluminar la figura entera de ambos; por primera vez se ve la celda*” (22), es que allí se recupera un mecanismo central de la novela: la configuración de la intriga, ese ir revelando la situación de a poco, en este caso, para el espectador. El director puede encontrar distintas resoluciones, ya sea con la luz u otro recurso de la escena, para materializarla.

Otras didascalias señalan aspectos de carácter, estados de los personajes, y acciones pensadas para la escena: “*Sin humor*” (24), “*Acumulando rabia*” (25). Todo eso que no se describe en la novela se explicita en estas didascalias-comentario; varias agregadas en lapicera sobre un dactiloescrito (pretexto redaccional completo en ARCAS). El procedimiento se reitera en el guion de Schreder para la película dirigida por Héctor Babenco que Puig corrige el mismo año (redaccionales, 1980), pero con algunas inscripciones más técnicas del tipo: *Fade up*. Este gesto se esclarece si se considera que Puig lo modificó durante el rodaje y en contacto directo con la producción. No menos interesante es la mezcla de tramos en español y en inglés, en la versión del guion propuesta por Puig –que no había sido aceptada– posteriormente (1983).

La concomitancia cronológica de la producción de las versiones se evidencia en el cruce o la irrupción de formas no esperadas para un género y otro. Una anotación característica del guion de cine en la versión para teatro se observa, por ejemplo, en: “*Día, Valentín acostado (...)*” (38); “*Luz correspondiente a día (...)*” (42). A la vez, encontramos notas que expresan la búsqueda de palabras para aproximarse a lo que se “ve”: “*menos comunicativo aun que de costumbre,*

sombrío”; “ácido, nada sentimental” (27); “resignándose, en tono de madre de clase media” (38). Otras rarezas para la tradición dramática son, por ejemplo, didascalias que explican el modo en que se articula algo que ya se presentó en el texto, cuando lo más frecuente es que se indique inmediatamente antes: “(...) *A continuación se oye una conversación, grabada como también lo fue la Voz del Guardia, mientras en escena queda Valentín (...)*” (44), “*Llegado este momento Molina ya ha entrado de vuelta a la celda, va sacando los víveres (...)*” (56). La ambivalencia queda clara en el hecho de que los nombres de los personajes antes de la réplica aparecen en la versión publicada (quizá por el peso de la tradición dramática, expresado también en “(...) *cae el telón*” (69)) pero no en el redaccional completo que aún sigue la lógica de la novela, donde esas “didascalias” están ausentes. Esto se confirma al contrastarlo con los prerredaccionales de *Triste golondrina macho*, escrita como texto dramático, en cuyas páginas nombra a los personajes antes de cada réplica. Las didascalias de este último texto, más que indicar aspectos de puesta en escena, activan la imaginación poética y la experiencia de lectura ante el relato popular:

Modesta pero acogedora cabaña, con profusión de detalles femeninos. Podría ser la casa de la abuela de Caperucita Roja. Estamos a comienzos del siglo XIX, en tierras frías (...) Escenario, iluminación y actuación deberían crear una atmósfera de cuento de hadas (Puig 2011: 157).

Además de la evidente indeterminación y digresión poética, en el marco de la extrañeza general de la obra, resulta curioso que entre el acto I y II se señale que permanece todo igual para retomar ahí mismo la acción. Se identifica aquí la visión de un espectador que observa el final del acto y vuelve a encontrar la escena cuando se abre el telón, luego de un intervalo, antes que una convención dramática: “*El mismo escenario. Los tres personajes están en la misma posición, es decir la Hermana Menor desmayada (...)*” (179). Pero hay todavía una nota más singular donde podemos leer una reflexión sobre los procedimientos de representación: “(...) *y una cortina irreal pero no traslúcida cae, ocultando de la vista del Pastor de Cabras -y del público- la acción que sigue (...)*” (189). Aquí repone un recurso muy empleado en comedias y tragedias clásicas –la cortina que oculta una escena para los personajes pero que el espectador ve o conoce–, y a la vez lo desarticula al aclarar que esa cortina inexistente no solo se interpone ante los ojos de los personajes sino también del público; es decir, al poner en entredicho los bordes de la ficción con esta figura imposible que está más próxima al conocido verso de Juan Gelman sobre la poesía, “un árbol sin hojas que da sombra”, que a una dirección escénica. Es plausible, entonces, representarnos un Puig no capturado por el Teatro (con mayúscula), ni en un contacto tan estrecho con la realización escénica y la práctica dramática, sino que mantiene una

relación amorosa intermitente con el poder de lo teatral para crear realidades imaginarias. Arrese Igor comenta que en la puesta de 2013 radicalizaron tal estilización, y que fue preciso atender a los dos posibles finales que proponen sus didascalias, pues: “como creadores, la indeterminación de su escritura, el malentendido, lo que no está regado de luz, nos viene bárbaro para tejer pliegues de sentidos” (en Conde 2020c).

Leer los prerredaccionales de *BME*, es prácticamente leer una novela. Además de que en el dactiloescrito completo las didascalias son numerosas y notablemente narrativas, es la zona del texto que más se modifica (en lapicera) y llega a la versión publicada. Basta citar la primera de ellas para advertir, como ya observamos, la futilidad de las lecturas pragmáticas:

Amplio recinto que reúne sala de estar y comedor en una lujosa casa de campo. El estilo es post-art-nouveau y pre-art-déco. Corre el año 1948. Es de tarde, la luz solar todavía no ha empezado a declinar. Los dueños de casa se encuentran sentados en la sala, la edad es indeterminada, se diría que unos cincuenta años. Son elegantes, mas de una manera extremadamente sobria y opaca, como si se los viera a través de un velo gris. Llama la atención especialmente que ella no se haya teñido las canas. (...) Nada es realista, todo es estilizado (Puig 2011: 73).

En este texto la voz también bascula entre una que conoce a los personajes (“*paulatinamente recupera la flema y el aire de superioridad que le son habituales y, tras los cuales, oculta siempre sus verdaderos sentimientos*” (73)), y otra que vacila o no está del todo segura respecto de lo que se debería encuadrar. Esta última parece ubicarse en el sitio de un espectador, testigo de cómo se compone la escena, y no en una visión demiúrgica o en la figura del director: “*Se acerca a la Dueña, tal vez fingiendo reconocerla*” (79). Tal punto de vista puede tener su correlato en el rol que toma Puig dentro de la actividad cinematográfica, no identificado con la “autoridad” del director-realizador, sino la de un guionista que imagina (Goldchluk 1996: 474). Por otra parte, si bien la didascalia inicial de *MRR* es similar a las de *BME* y *TGM*, en ella sí se tiende a modular la aclaración de una manera más didáctica que en las otras dos, posiblemente por tratarse de una estética próxima al drama moderno realista –con cierto aire expresionista, según Dubatti (2011: 13). Así, se describe una suerte de guion de luces que distingue el carácter espectral de las escenas de alucinación, del regreso a la realidad. Cuando la Enfermera sale del armario representando la visión de la Paciente, que proyecta en ella la imagen de su hermana, se anota la “*luz espectral*” y la “*luz realista*”.

Las numerosas didascalias del musical *Un espía en mi corazón*, escrita en 1988 para un proyecto pensado con el grupo Caviar y la diseñadora de vestuario y artista plástica argentina Renata Schussheim, funcionan como una suerte de bisagra entre los universos y citas superpuestas –esto es, apropiación de géneros populares del espectáculo argentino,

procedimientos del melodrama, radioteatro, sainete, revista porteña, comedia blanca del cine nacional. Algunas sugieren modos, tonos y registros para ciertas réplicas, como lo haría Libertad Lamarque, Carlos Gardel, Mirtha Legrand. La clave está en el “como si”, “tipo”, “a lo”: “*interrumpe, con voz nasal tipo “Niña de Haedo”*” (Puig 2011: 199-200); “VOZ DE LOCUTOR: (*el de la radio El Mundo de los 40 era arquetípico*)” (201); “Van surgiendo perfiles de un tétrico laboratorio a lo Dr. Frankenstein” (202). De nuevo se advierte esa mirada del espectador que cuenta lo que recuerda, ve o imagina (y aquí resuena el conocido inicio de *BMA*: “A ella se le ve que algo raro tiene”): “(…) *La dueña está como pegada a la máquina de coser. Aparenta unos treinta y cinco años (...). Se la ve melancólica*” (204). Los datos mínimos para situar la acción presente son siempre excedidos por una modalidad poética afectiva. Esto es claro con la mención “un abuelo”, en una didascalia (199), y la referencia “abuelito”, en otra (200); o con la abundancia de expresiones hiperbólicas (“*Grandote, bigotazos*” (208); “*por todas partes*” (210)). A la vez se anota algo de la posible materialidad de la escena en términos más técnicos (“proscenio”, “decorado”, “sombras”, etc.), donde se pueden leer incluso marcas del sistema teatral contemporáneo: “(*Comienzan proyecciones de incendios, estilizados motivos arquitectónicos nazimperiales*)” (199). La incorporación de proyecciones cinematográficas o de diapositivas ya era conocida para el teatro argentino de entonces, aunque probablemente a Puig le haya resultado más familiar el empleo que se hacía de la misma en el teatro y la comedia musical norteamericanos. En palabras de Szuchmacher acerca de estas cuestiones: “Dime con quién hablas y te diré qué didascalias escribes”.

Las didascalias de los guiones de Puig también dan cuenta de un impulso narrativo aunque suelen enfocarse más en situar la acción, describir *flashback* y cómo se articulan las escenas, las voces en *off*, superposiciones de imágenes, el carácter o estado de un personaje. No obstante es interesante atender guiones de los años 60, cuya escritura está más cerca de la novela, o el relato breve, y del teatro, que del guion cinematográfico. *Verano entre paredes* (Puig en Amícola comp. 1996 [1959]) se destaca por sus didascalias extensísimas y sumamente narrativas, entre réplicas, en las que no faltan figuras poéticas y verbos en pasado. Frente al típico presente en grado cero o el uso potencial de las didascalias, aquí nos topamos con una combinación –no teatral ni cinematográfica– del pretérito imperfecto, perfecto simple y compuesto. A la vez, incorpora las didascalias tradicionales de la dramaturgia al interior de la réplica –entre paréntesis, luego del nombre o de la frase, en presente–. Tampoco en *La tajada* (Puig 1996 en Amícola comp. [1960]) se leen notas técnicas –a excepción de un clásico “Noche”–; sino el relato de quien enuncia a medida que el ojo registra lo que acontece, antes que el de quien indica cómo debe componerse una escena, tal como se lee en esa tercera persona de *Boquitas pintadas*

(novela). Las didascalias del guion filmado con Raúl De la Torre en 1982, *Pubis angelical*, además de presentar ambigüedades poéticas, sugieren lo que podría verse y oírse. Esto probablemente se deba a que el autor lo escribió a pedido de una producción específica: huella o germen del diálogo entre escritura y realización. Sin embargo, las digresiones narrativas predominan sobre cualquier carácter técnico: “MARIDO (*la ama pero sabe que tiene que obedecer*)” (Puig 2004: 54).

Este brevísimo muestreo acaso arroja una sospecha sobre las diversas direcciones que toman las distintas versiones de sus materiales literarios, que sería relevante estudiar desde los saberes específicos de la puesta en escena y la realización cinematográfica. Lo que sin duda queda expuesto con tal repertorio de casos es que la figura de lo didascálico, en la producción de Puig, condensa tanto lo poético como lo explicativo y controlador de una inscripción que se sabe perdida. En líneas generales no se escriben ni se publican guiones después de rodar la película – tampoco se suelen publicar guiones que nunca se filmaron –, sencillamente porque no se vuelve a ese texto, además de que la película no se transforma con las sucesivas proyecciones. He aquí una de las grandes diferencias respecto del texto teatral, que siempre es posible material de interpretación para otra realización, y frecuentemente se reescribe en el proceso de ensayos, o luego de estrenada la obra, en versiones especialmente preparadas para una edición. Si bien los guiones de Puig, y sobre todo sus didascalias, postulan algo que se va a realizar en otros medios no lingüísticos, notamos que no lo formulan en el lenguaje específico de este tipo de escritura dirigida a lecturas especializadas, sino una más próxima al “lector común”, de goce, de teatro y de literatura (descrito en el apartado 2 de este capítulo). Una vez más el autor ejerce algún tipo de desvío en un género o práctica, donde lo que importa –siempre– es la composición de la voz/las voces.

Las modulaciones de las didascalias que hemos descrito destacan eso que resta pero que de algún modo se manifiesta: tanto el deseo de control sobre la creación, de la presencia – intermitente pero constante – de una instancia de narración, como la conservación o difusión de su valor literario más allá de la realización teatral o cinematográfica. Aquí apenas se enuncia el carácter singular de esta zona de la escritura del autor donde se observa la huella de lo teatral: eso que siempre está por hacerse y se mantiene en el terreno tan incierto como poético de la transposición/traducción. Perogrullo: una lectura sobre esta escritura no puede sino evocar diversas voces, géneros y formatos. Para estudiar el tema se trabajó con archivos –manuscritos, registros audiovisuales de puestas, fotografías–, se entrevistó y conversó con figuras relevantes para el caso (Rubén Szuchmacher, Daniel Link, Graciela Goldchluk, Pablo Messiez, Blas Arrese Igor). De contagios y afecciones sabe el amor: un procedimiento de composición, una poética de

la expectación, modos de hacer y de dar a ver, escuchar y leer, que Puig no buscó... porque estaban desde siempre.

5. Modulaciones didascálicas en el teatro de Mauricio Kartun

“Si fuese posible imaginar una estética del placer textual sería necesario incluir en ella *la escritura en altavoz*. Esta escritura vocal (que no es la palabra) no es practicada, pero es sin duda la que recomendaba Artaud y la que solicita Sollers. Hablemos de ella como si existiese”

El placer del texto, Roland Barthes

Con el teatro del dramaturgo y director argentino Mauricio Kartun adviene la voz, el tono de lo didascálico. No son pocos ni excepcionales las didascalias poéticas en su dramaturgia que nos invitan a elevar la voz o ensayar un registro, en la lectura. Algunas de sus modulaciones se presentan con un carácter narrativo y otras están más vinculadas a lo teatral en términos materiales y escénicos. Para establecer estas distinciones –no exentas de cruces y superposiciones– será importante atender a las notables distancias entre las didascalias de los textos que escribe para dirigir y las de los textos que fueron dirigidos por otros. Observaremos a continuación que los textos que escribe para dirigir él mismo, exponen con mayor énfasis didascalias que se confunden con el registro de los diálogos, su retórica y artificios, a la vez que disminuyen en volumen respecto de las obras que fueron dirigidas por otros. El propio autor concibe la voz, la lectura, en el acto de escritura: “el teatro se escribe leyéndolo en voz alta. El soporte del texto es la voz. Su organicidad es sonora. Hasta que no suena no es” (Kartun en Dubatti 2014: 66). Aquí reside una de las diferencias más evidentes respecto de las didascalias en la obra de Spregelburd, cuyo rasgo más característico no es el “tono” ni el registro sino la manifestación del diferimiento entre la escritura (la huella) y la escena.

Kartun, dramaturgo y director, escribe antes de los procesos creativos de puesta en escena, reescribe a partir de los ensayos, publica después de sus estrenos e, incluso, reedita nuevas versiones de los textos. Desde *La Madonita*, primera obra que escribe y dirige, Kartun efectúa una reescritura de un texto dramático pre-escénico, anterior al trabajo de puesta en escena, a un texto post-escénico que se modifica a partir de la incorporación de las modificaciones surgidas de los procesos de escenificación de las obras que dirige (Dubatti 2014: 65). El proceso de reescritura lo ha llevado a escribir al menos unas 30 versiones de los textos antes y durante la puesta en escena; no siempre se trata de grandes cambios estructurales sino de un pulido gradual que avanza desde lo general a lo particular, sobre cada escena, cada texto y, finalmente, sobre

cada palabra. Escribir y poner luego en crisis el material, explica, pues: “escribir es corregir” (66). Es preciso discernir, entonces, las didascalias de las obras que no dirige, leídas por otros,¹⁸⁶ de las que escribe en las obras que él mismo pone en escena –la lectura que hace de su obra el propio autor. En este complejo de escrituras y diferimientos de la lectura, resulta de especial relevancia atender el trabajo de dramaturgia sobre versiones de obras ajenas y en otras lenguas.¹⁸⁷

Sacco y Vanzetti (1991) –como *Salto al cielo* (1990), *Corrupción en el palacio de justicia* (1992), *Volpone* (1994), y *El pato salvaje* (1998)–, se distingue del resto de su producción en cuanto a los métodos de composición, puesto que, en palabras suyas, consiste en un “sistema solicitado”, un “trabajo de oficio”. La dramaturgia de adaptación y versión por encargo no estaría ligada a una búsqueda inicial de patrones vagos, de imágenes no intelectualizadas y relacionadas por azar, que identifica el resto de sus piezas teatrales, sino que se trataría de otro tipo de escritura. En una entrevista para edición de *Sacco y Vanzetti* (2014, EME), el autor comentó que:

En líneas generales y salvo algunas excepciones de lo que se trata en ese adaptar es precisamente eso: producir el “ad aptus” el volver algo apto para algo. Y como lo que suele resultar inepto en viejos materiales son sus convenciones, su manera de vincularse con el público, hay que meter mano a eso sutilmente, intentando sostener la poética del autor, de no traicionarla ni sobreimprimirla pero hacerla funcional (en Conde 2014c: 146).

A la vez, hay una distancia de procedimientos entre *Volpone*, *Corrupción...* o *El pato*, donde Kartun intenta “pasar desapercibido tras el autor”, ser “respetuoso y anónimo”, un “adaptador”, y *Salto al cielo*,¹⁸⁸ donde con la excusa de versionar *Las aves* de Aristófanes compuso una obra nueva e independiente respecto de su poética y su sentido al original; especialmente con *Sacco y Vanzetti (SV)* pues, “aunque existen modelos narrativos anteriores sobre ese caso histórico –algunas novelas o la película– de lo que se trató fue de desmarcarse de

¹⁸⁶ Entre los títulos más destacados se pueden mencionar: *Civilización... ¿o barbarie?* En colaboración con Humberto Riva (1973), *Gente muy así* (1976), *El hambre da para todo* (1978), *Chau Misterix* (1980), *La casita de los viejos* (1982), *Cumbia morena cumbia* (1983), *Pericones* (1987), *El partener* (1988), *Salto al cielo* (1990), *Sacco y Vanzetti* (1991), *Lejos de aquí*. En colaboración con Roberto Cossa (1993), *La comedia es finita*. En colaboración con Claudio Gallardou (1994), *La leyenda de Robin Hood*. En colaboración con Tito Loréfice (1996), *Como un puñal en las carnes* y *Desde la lona* (1997), *Rápido Nocturno, aire de foxtrot* (1998), *Perras*. En colaboración con Enrique Federman, Néstor Caniglia y Claudio Martínez Bel (2002).

¹⁸⁷ Entre las obras que se encuentran dentro de su producción como versionista podemos mencionar: *Corrupción en el Palacio de Justicia*. Versión de la pieza de Ugo Betti (1993), *Volpone*. Versión libre de la pieza de Ben Jonson. En colaboración con David Amitín (1995), *El pato salvaje*. Versión de la pieza de Henrik Ibsen. En colaboración con David Amitín (1997), *Los pequeños burgueses*. Versión de la obra de Máximo Gorki (2001), *El zoo de Cristal*. Versión de la obra de Tennessee Williams (2002), *Romeo y Julieta*. Versión de la obra de William Shakespeare (2003), *Recordando con Ira* (2013), y una versión para técnicas circenses y títeres del cuento de Horacio Quiroga Juan Darién, un encargo de la Universidad Nacional de San Martín.

¹⁸⁸ Editado por Girol Books de Canadá (1993).

esos relatos y producir el propio basado, como aquellos, en material documental y creando una estética diferente y personal”, ser “autor” con la propia “poética”. Si bien nunca abandonó este tipo de ejercicios sobre textos ajenos, se registra un antes y un después en su dramaturgia con la decisión de dirigir las propias obras, a partir de *La Madonnita*.¹⁸⁹ Comentamos aquí algunos casos de la etapa previa de su dramaturgia con el fin de sistematizar las distintas modulaciones didascálicas en su producción. De las obras que no dirigió nos interesa especialmente detenernos en *Pericones* y *El partener*.

Pericones. Esta obra, estrenada en 1987 bajo la dirección de Jaime Kogan en el teatro San Martín, significó la consagración de Kartun en el campo teatral y en el circuito oficial.¹⁹⁰ No obstante, el autor no quedó conforme con la puesta, porque le resultó de una espectacularidad legítima pero innecesaria, con respecto a la imagen austera, bárbara y salvaje que tenía del material. Esta disconformidad que recuerda a la experimentada por Manuel Puig en relación con las transposiciones de sus novelas o los rodajes de sus guiones, se expresa también en el deseo de publicar el texto pre-escénico, sin las modificaciones que incorporó a pedido de Kogan para la puesta –una veintena de las cuarenta que le había solicitado–; pero finalmente se topó con la negativa de la dirección de publicaciones de la Colección Obras Representadas del Teatro San Martín.

La primera y extensa didascalia, de carácter notablemente metafórico, señala a la vez ciertas cuestiones técnicas. Si bien la abundancia de gestos, acciones, marcas temporales, evidencia que se trata de un texto destinado a la lectura de otros que lo llevarán a escena, varias didascalías no funcionan como indicaciones. Un caso claro en este sentido es la descripción puramente narrativa de las acciones de la perra Gladys que, por supuesto, no puede tomarse como una instrucción para un intérprete si se trata de una propuesta realista.

La necesidad de control a través de la escritura de didascalías se observa sobre todo en la cantidad de notas que interrumpen el diálogo. Muy próximo a lo que observamos en las didascalías de Manuel Puig, este Kartun que se inició en dramaturgia para mejorar los diálogos de su narrativa, parecería olvidar por momentos el carácter técnico que incorpora en las didascalías y escribe en cambio notas que bien podrían formar parte de cualquier otro tipo de ficción. Encontramos expresiones cargadas de subjetividad como: “*llueven sobre el corsario*

¹⁸⁹ *La Madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *Salomé de chacra* (2011), *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014), *Salvajada* (2015), *La suerte de la fea* (2016), *La vis cómica* (2019).

¹⁹⁰ Con iluminación de Ernesto Diz, escenografía de Tito Egurza, música de Sergio Aschero, coreografía de Miguel Ángel Elías; Interpretada por: Fabián Arenillas, Antonio Bax, Lindor Bressan, Néstor Bugallo, Carlos Bustingorri, Anibal Dainotto, Jorge Diez, Marcelo Dorto, Pablo Dupuy, Adrián Esquivel, David Feiman, José Toti Glusman, Luján La Veglia, Adelma Lago, Gaby Meyer, Mariano Sánchez, Miguel Angel Santin, Carlos Sturze, Ale Zanga, Mima Araujo, Pedro Cano, Roberto Castro, Lidia Catalano, Ernesto Claudio, Alfonso De Grazia, Marcela Ferradás, Roberto Mosca, Elbio Nessier, Derli Prada, Horacio Roca, Rodolfo Rodas, Rafael Rodríguez, Andres Turnes, Antonio Ugo, Leopoldo Verona.

golpes y patadas” (Kartun 2016: 90), “*un silencio heroico*” (91); a la vez que la evocación de imágenes a partir de una idea de realización escénica: “*La duquesa, emocionada hasta las lágrimas, se pone de pie sobre la mesa, henchida de orgullo. Una teta se asoma por el vestido desgarrado. El pañuelo rojo, como un gorro frigio, sugiere ‘La Libertad’ de Delacroix, conduciendo al pueblo*” (90). Tal es la hibridez de las didascalias que explora incluso algo que reaparecerá en la mayoría de sus piezas, la autorreferencialidad de lo teatral. Así, Gabino, en su agonía, le pide letra a un apuntador imaginario: “¡Letra! ¡Letra... estoy sin letra... pie, apuntador! (...) Mi apuntador ha muerto... estoy sin letra. (*Levanta la vista al cielo, pidiendo con un hilo de voz*) ¡Apagón!” (91). Como se observó a propósito de Beckett, hay una convivencia, en la misma frase, de la ficción y la no-ficción: si se habla de “apuntador” y “apagón”, empiricidades de lo no ficcional en el teatro, el arriba de la escena debería ser la parrilla del escenario, las luces, sin embargo, aquí es el “cielo”; resuena además, si se efectúa una lectura transversal de su obra, la idea del gran teatro del mundo de la que nos ocupamos más adelante. El cruce de modulaciones escénicas y literarias se identifica en muchas y extensas didascalias como:

La escena en penumbra. La luz baja de un farol de mano semioculto en un rollo de sogas, deja ver apenas algunas sombras que se mueven por la escena. Al foro una extraña forma abovedada, iluminada por dentro con un fugaz racimo de luces titilantes. Ruido de tachos, voces y pasos. La lluvia arrecia por momentos sobre el Río de La Plata, con un ruido triste de papel ajado. Cada tanto, un trueno lejano. El horizonte oculto tras la borda del foro se ilumina leve con el relampaguear remoto. Junto a la borda del proscenio, dos figuras borrosas bajo un paraguas. Hace frío. Amanece. Se escucha un quejido sordo y sostenido. Un pedo (99).

Una muestra más de tal hibridez es que al final de la obra se anota “Fin”, como en un cuento, en lugar del clásico “Telón” o “Apagón”, pero unas líneas atrás se señala: “*antes del apagón total*”.

El partener. En esta obra corta de 1988, estrenada en el Teatro Lorange con dirección de Omar Grasso,¹⁹¹ predomina el carácter literario de las didascalias y se ensaya algo que se instalará con más fuerza en su obra posterior: el origen incierto de la voz que se configura allí, muy próxima al registro de los personajes y su universo. La primera y extensa didascalia es una muestra de este fenómeno: “*Una pieza pequeña y sucia, en los fondos de un restorán. Cama alta de hierro, colcha de mondongo gris. Olor a la cueva del oso. Dan ganas de abrir la única ventanita del cuarto: una banderola alta, sobre la pared lateral. Es mediodía, y el oso duerme con ronquidos como vómitos (...)*” (Kartun 2016: 117). ¿Quién habla aquí?; ¿a quiénes incluye o excluye ese “dan ganas de”, ¿a un amplificado “todo el mundo”? Ya se anticipa aquí algo de lo

¹⁹¹ Interpretada por Franklin Caicedo/Lito Cruz (Pacheco), Juana Hidalgo (Nydia), Mario Segade (Nico).

que se desarrolla en piezas futuras: un proceso de literalización de la metáfora, una suerte de exaltación de la performatividad del lenguaje. En este fragmento pasa del “olor a la cueva del oso”, la habitación de Pacheco, a llamarlo directamente “oso” (“el oso duerme”).

Menos significativas son las referencias a la escena, pero algo más peculiar –que también aparece en textos teatrales de Puig– son las didascalias que narran una coreografía, de un modo en absoluto técnico. Es posible advertir allí un dramaturgo que no piensa en cómo se las arreglará el director para montar la acción, sino en los efectos poéticos de ese baile lingüístico. El intento de controlar lo que potencialmente ocurre, sobre todo “se escucha”, en escena, no obstante, persiste. Son muchas las didascalias y muchas de ellas señalan “pausas” en el diálogo. A diferencia del literario “fin”, aquí aparece “La luz baja”.

Las didascalias –ese acto fallido, chiste, sueño del texto teatral– viene a decir algo singular de los procesos de escritura. Aquí parece revelar un trayecto de tanteo similar al observado a propósito de las didascalias en la producción de Puig; como si la escritura didascálica recuperara un poco de la tradición dramática, explorara algo propio y novedoso, trajera otro poco del terreno conocido de la narrativa, tomara progresivamente más contacto con la práctica teatral y así.

5.1 Ventriloquia: Obras por encargo sobre materiales ajenos y dirigidas por otros

“Mi trabajo en esta obra es eso que los autores llamamos una dramaturgia. Una reelaboración de materiales ajenos –habitualmente de ficción– para darles una nueva teatralidad, o sencillamente para encontrársela cuando –como en este– se procesan ingredientes documentales. De allí el subtítulo” (Kartun 2001: 3). Estas palabras de Mauricio Kartun a propósito de *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso* (1991), no solo condensan la figura de la huella –tan irreductible a “lo que queda de...” como a un telos intuitivo– de los procesos de lectura, escritura, puesta en escena, reescritura y reestreno en esta pieza teatral, sino en toda dramaturgia próxima a una producción teatral. Distinguimos tres manifestaciones (tener lugar) de la huella: **a-** La escritura sobre materiales ajenos –el trabajo de archivo y las relaciones hipertextuales o de transposición de medios y formatos–; **b-** La escritura para una producción donde es posible advertir de qué modo el diálogo con la escena deja marcas en el texto, cómo el texto, a la vez, contiene una idea de lo escénico: la huella ya está ahí y por esta razón también retorna en forma de procedimientos en obras posteriores del autor; y **c-** La reescritura para un reestreno en el Teatro Cervantes (2014) y la reedición del texto a cargo de EME el mismo año, en tanto imagen y potencia de la multiplicación de reescrituras, subjetividades que intervienen en un montaje, transformaciones en puestas previas y futuras.

Es claro que en estos devenires no es posible rastrear un origen: los efectos de huella y

différance de ese “abrirse-paso” demuestran que no hay una presencia –una voz, un sujeto, un texto primero, una verdad– que garantice un sentido original ni su transformación en otro ente presente. Tal mecanismo, propio de la dramaturgia, se expone de manera más evidente y radical en un material de estas características donde se puede leer el deseo y las proyecciones del autor, del director, del equipo de producción, de la multiplicidad de voces, decisiones y anacronismos. Como el “texto inconsciente”, el de Kartun –siguiendo al Derrida de *Freud y la escena de la escritura*– está constituido por “archivos que son ya desde siempre transcripciones”, “reproducciones”, “depósitos de un sentido que no ha estado nunca presente, cuyo presente significado es siempre reconstituido con retardo, a destiempo, suplementariamente” (Derrida 1989, ed. digital).

Grabado y tachado nuevamente. *SV* se gestó como un texto de “oficio”, pues llegó a Kartun en calidad de trabajo por encargo. La obra fue estrenada el 2 de agosto de 1991 en el Teatro Metropolitano de Buenos Aires bajo la dirección de Jaime Kogan, con otra temporada durante el año siguiente.¹⁹² *Pericones* corresponde a la misma etapa de escritura; ambas son obras políticas y “contraculturales”; sin embargo, según sostiene Kartun, mientras esta resulta más “corrosiva”, *SV* tiende a una naturaleza “idealista”. *Salto al cielo (SC)* (1990), comedia basada en *Las aves* de Aristófanes, en la que aparecen procedimientos cercanos al género de la farsa refuncionalizados por Kartun, es también contemporánea y mantiene una relación de identidad con *SV*; ambas encuentran su punto de intensidad en el tema de la utopía a partir del trabajo de materiales ajenos. Otro elemento fundamental que las hermana es que han sido escritas por encargo, en este caso, a pedido del Teatro Nacional Cervantes para ser llevada a la escena por Villanueva Cosse; aunque finalmente se estrenó en 1991 en el Teatro del Pueblo, mismo año de estreno de *SV*.

“Hacer cosas con palabras viejas”, insiste Kartun, porque estas contienen sus propios gestos congelados; mezclar “desechos” culturales es uno de los principios constructivos que observamos en la mayor parte de sus obras, y que apuesta a un “amor por lo anacrónico”, por lo

¹⁹² Integraron el elenco Víctor Laplace (Bartolomeo Vanzetti), Lorenzo Quinteros (Nicola Sacco), Roberto Carnaghi (Fiscal Katzmann), Alberto Segado (Abogado Thompson), Aldo Braga (Juez Thayer), Lidia Catalano (Luigia Vanzetti), Rita Cortese (Rosa Sacco), Danilo Devizia (Celestino Medeiros), Oscar Boccia (Teniente Stewart), Graciela Paola, Cesar Andre, Pedro Loeb (Testigos-verdugos). La asistencia de dirección y la banda sonora fue realizada por Diego Kogan, la iluminación por Jaime Kogan y por el escenógrafo de esta puesta, Tito Egurza, el vestuario estuvo a cargo de Estela De Lorenzo, y la producción de Aisenberg y ASS. Recibió el Premio Asociación Cronistas del Espectáculo a Mejor Autor Nacional, el Premio María Guerrero a Mejor escenografía y a Mejor dirección y la nominación a Mejor actor en 1991, el Premio Ace al Mejor espectáculo, a Mejor obra Nacional, Mejor iluminación y Mejor actor de reparto y la nominación a Mejor escenografía y Mejor dirección, en 1991-1992. Posteriormente tuvo diferentes montajes en el interior del país, así como notables puestas en California, Roma y Montevideo. La más reciente, también premiada, se realizó en 2009-2010 en la Comedia de La Provincia de La Plata con dirección de Viviana Ruiz, y en el Hotel B.A.U.E.N., por la Federación Argentina de Cooperativa de Trabajadores Autogestionados (FACTA), con el fin de producir eventos sobre la historia de la clase trabajadora, a 160 años del auge del movimiento anarquista.

que está fuera del tiempo y lo que ha dejado de estar en uso cotidiano. En su prólogo a la mencionada edición de *SC*, el autor describe en términos similares la génesis del texto, que bien podría funcionar como prólogo a *SV*:

Salto al cielo nació también de esa cachonda maquinaria: el mundo en vuelo del Aristófanes de *Las aves*, la textura del imaginario escénico de Villanueva Cosse, su director; y mi propio fabulario. Con Villa justamente habíamos convenido el proyecto, para cumplir con el pedido de un teatro oficial que finalmente no pudo realizarlo. Queríamos un Aristófanes, como base para un discurso contemporáneo, y dudábamos entre tres o cuatro de sus comedias. La primera relación con *Las aves* fue distante, demasiado condicionada por la estructura original, y su manifiesta voluntad alegórica. Pero había algo más. Se olía que la necesidad poética del autor no se saciaba en el cinismo. De algo hablaba que me conmovía misteriosamente, y en el primer cruce de bifés entre imagen e idea, apareció –cuándo no– el padre de los sueños: la idea de utopía (Kartun 1993: 138).

Otro pretexto de *SC* fue *El Aire y los Sueños* de Gastón Bachellard, “víctima silenciosa” de su “saqueo más alevé”. Tomó frases, alumbramientos, conceptos sobre la poética del cielo y el sueño de vuelo que va vertebrando toda la obra. Así la describe:

(...) el libro de *Salto al cielo* tendrá, cuando se lo observe, los ojitos de uno, la boquita de otro, la piel de un tercero, y rasgos de tantos otros padres. De Aristófanes: la situación y un remedo de lenguaje (el de sus traductores en realidad). De Villa: un tono escénico que ya adelanta el texto, porque para su estética fue concebido. De Bachellard, si supe tomarlo: el filo. De mí: el recipiente, y la mirada intestina de un tero alterego. Así aleado, *Salto...* termina siendo un texto devotamente estrafalario. Una impostura, en realidad. Una “comoediae” apócrifa. Una “Komedia” trucha (138-139).

Con *SV* también llega “La hora del banquete en este palimpsesto” (*SC*, 164). El palimpsesto –del griego antiguo *παλίμψηστον*: “grabado nuevamente”–, es una práctica de escritura muy antigua que surgió debido a las dificultades que se presentaban, primero, en el comercio del papiro egipcio y, luego, por la escasez del pergamino y del papel. Un manuscrito era borrado para volver a escribir sobre la superficie, en la que aún persistían huellas de la escritura anterior. Lo que sugiere Kartun en este pasaje de *SC*, es que esa nueva escritura conserva las huellas de la escritura primera pero, a la vez, la tacha. Al igual que en *SV*, nuevamente se trataba no de convertirse en “adaptador” y esconderse tras el nombre del autor –a diferencia de la práctica de versionista, que también forma parte de su producción–, sino de estar presente con su poética (Kartun en Conde 2014c: 146). Y el poeta, como el soñador, inventa su propia gramática. En estas múltiples capas de escritura reconoce una “sobreimpresión” de su obra a la película *Sacco y Vanzetti* de Giuliano Montaldo (1971), basada en la versión teatral de Roli y Vincenzoni de 1960. Además, Kartun y los asistentes del proyecto buscaron materiales

libertarios en la Biblioteca de la FORA, la de José Ingenieros y de la Federación Libertaria Argentina; la correspondencia de Bartolomeo y Nicola; las Actas del juicio; la novela Boston de Upton Sinclair; documentos del diario La Protesta y Acción Directa, declaraciones publicadas y trabajos (Abad de Santillán, Selser); la Transcripción del Juicio y Procedimientos, entre los más significativos. Materiales que trascienden el estatuto de “fuente” proveedora de datos e ingresan en la dinámica anacrónica de la huella, dando lugar a la creación.¹⁹³

Ya estaba ahí. “*Una luz cruda ahora sobre Bartolomeo y Nicola, encandilados contra un fondo blanco*” (Kartun 2014a: 73). Esta imagen retoma la escena del reconocimiento tal como aparece en la película citada: los detenidos permanecen de pie sobre un fondo blanco y son observados por los testigos del doble homicidio y robo en South Braintree. Estas indicaciones de tipo escénicas se separan del resto del texto por un espacio y están diferenciadas en itálica, mientras que las didascalias internas a la réplica –también en itálica– se incorporan en los diálogos por medio del paréntesis. Éstas últimas expresan estados de los personajes, matices de tonos, acciones y breves descripciones espaciales dentro del imaginario de la historia, así como también aspectos vinculados a la puesta en escena. También aquí hallamos la hibridez relativa a las didascalias que a menudo se refieren al espacio en términos ficcionales: “NICOLA: (*En lo más alto. De cara al cielo. Rosa lo observa.*) Subo a la terraza para poder ver las estrellas... Rosa (...)” (61). De ser una indicación de orden escénico, como la que señala el efecto de la luz cruda sobre los cuerpos de los personajes en la escena de reconocimiento, se leería algo así como: En lo más alto de la estructura. De cara a las varas de luz del escenario... Pero, en cambio, se lee el cruce entre lo literario y lo teatral que atraviesa toda la dramaturgia del autor.

Kartun contaba con una versión de la obra poco antes de comenzar los ensayos, y retocó luego el texto en función de ciertas necesidades de la puesta en escena. En este sentido, resulta interesante remarcar los trazos del proceso creativo visibles en el texto teatral donde el impulso de Kogan “permanece vivo” (Kartun 2001: 3). El autor comenta que en las reuniones de trabajo se planteaban problemas sobre cómo construir algo en escena y cómo, entonces, generarlo desde la escritura: “Él [Kogan] vislumbró la puesta durante la escritura y yo me allané a eso” (Kartun en Conde 2013a). Kartun y Tito Egorza, escenógrafo, figurinista e iluminador, describen la escenografía como una estructura fija de tres niveles al fondo del escenario, y cuatro carros de dos pisos con iluminación propia. Los entrepisos contaban con mallas que permitían el paso de la luz generando distintas formas sobre los cuerpos de los actores. Era un “enjambre de cosas”, un mismo lenguaje expresivo en el todo, comenta el escenógrafo. “Había algo de la fábrica”, agrega el dramaturgo. Presentaba también un plafón, soporte de 16 artefactos lumínicos, que bajaba y

¹⁹³ Para atender los movimientos de la escritura en relación con estos archivos, ver Conde 2014a –estudio crítico y notas a la edición.

subía, por ejemplo, en escenas de interrogatorio y de prisión para generar más opresión. El concepto de espacio de la puesta que podemos apreciar en el registro audiovisual de función,¹⁹⁴ se corresponde con cierta idea del espacio ficcional que se plantea en el texto: una escena capaz de desplegar tres ámbitos simultáneamente sin superposición; en este sentido, las didascalias pueden leerse como una partitura que contiene, paralelamente, lo que debe ejecutar cada instrumento.

Egurza comenta que tomaron elementos de las cartas de Vanzetti a su padre, que luego se volvieron soluciones formales. Así el hierro industrial de las ciudades, contrapuesto a la campiña italiana, la estatua de Libertad, la descarga de la silla eléctrica cuando la probaban antes de las ejecuciones, se abrieron paso en la escena a través de una textura visual metálica y opresiva: estructuras de hierro, mallas, cables, la luz y el sonido de la soldadura, una escultura de 10 por 8 metros que representaba parte de la estatua de la Libertad. Del mismo modo en que Kartun tomó de esos materiales documentales elementos para la construcción de la obra, la puesta también operó recuperando el desecho industrial de ese imaginario.

Si bien las didascalias dan cuenta de esa relación inseparable con la puesta en escena, no se limitan a funcionar como registro documental del mismo. En ellas, por ejemplo, se emplea la palabra “luz” para señalar la simultaneidad de escenas, la aparición o desaparición de personajes a la vista del espectador pero no detallan cómo se resolvieron esas escenas escenográficamente. Eso hace la diferencia entre un texto para un montaje, un cuaderno de notas de un director, y un texto teatral que –si bien fue escrito para una producción particular– será publicado, reestrenado en diversos sitios y diferentes versiones. Un caso muy claro es la didascalia final en la que leemos: “*Nicola y Bartolomeo se unen en un abrazo macizo. Las luces comienzan a cerrar sobre ellos*” (132). En la puesta los personajes no se daban un abrazo antes del apagón sino que se elevaba un montacargas, con el fondo de la mencionada escultura; caminaban hacia ella –figurando el trayecto hacia la ejecución–, la luz se llevaba esa imagen de la estatua y recién allí, antes del aplauso final, se veía el abrazo de Nicola y Bartolomeo. Sin embargo la didascalia no repone todo eso a modo de registro, suponiendo una presencia anterior, ni lo solicita o indica en potencia, sino que se asume en tanto huella, espaciamento de la escritura que será leída, interpretada, traducida en términos escénicos, por sistemas expresivos no verbales, más próximos a los mecanismos anacrónicos de condensación y desplazamiento del inconsciente que de la lógica continuista de la gramática. El efecto de huella no desactiva ni resuelve los interrogantes acerca del origen ni la autoridad: cuando las didascalias sugieren “*Un espacio*

¹⁹⁴ Video editado de la puesta en escena de *Sacco y Vanzetti* dirigida por Jaime Kogan, proporcionado por Tito Egurza. Duración: 1: 57, de 1992. La fecha se puede deducir porque es Manuel Callau quien interpreta a Vanzetti y ya no Víctor Laplace, el Bartolomeo de la temporada del 91. También contamos con fotografías de la puesta en escena de Kogan, planos y bocetos de la escenografía facilitados muy generosamente por Tito Egurza.

despojado. Planos a distintas alturas que oportunamente iluminados permitan la transición rápida de un espacio a otro”, junto a la penumbra, la fundición de imágenes y el movimiento de los cuerpos, ¿constituyen un concepto de la escena contenido en el texto de Kartun, que Kogan materializa?, ¿se trata de la huella de los modos de contar tomados del filme de Montaldo?, ¿o son decisiones de la puesta que se imprimen en el texto?

Otro efecto de huella que representa una solución dramática a un problema de la puesta en escena, aparecido por primera vez en esta obra y recuperado en *Salomé de chacra* (2011) –lo que en términos derridianos podríamos pensar como el movimiento ocultado de la huella–, es el procedimiento de segmentar una frase o elocución y distribuirla entre diferentes voces. El autor comenta que la carta de Bartolomeo a su hermana Luigia era, inicialmente, un texto que profería un solo personaje pero, al ver durante los ensayos que resultaba poco dinámico si lo pronunciaba solo un actor, lo modificó en la escritura asignando fragmentos a ambos personajes junto a didascalías que señalan dicho recurso:

Transición. La luz sube sobre Luigia.

BARTOLOMEO: Luigia. Hermanita. ¡Época de poda! Hay que acordarse de replantar los gajos... LUIGIA: (*Recibiendo la carta.*) “... ¿Cómo está la diamela de papá...? ¿Y mi camelia...? Hay que dejarle buenas yemas. Las más gordas.”

BARTOLOMEO: No dejes de avisarme cuando revienten, que imaginarlas es mi forma de verlas. Le he escrito a papá otra carta, y sigue sin contestarme. Sé que se enfurece con mis ideas, y me castiga con su silencio. ¿Qué puedo hacer? No sabe cómo me daña. ¿Cómo está? ¿Cómo lleva sus años? Hermana: te pido que lo beses por mí. Así de sonso. Que alguno de los besos tuyos, aunque él no lo sepa, sea de los míos. Así de sonso.

LUIGIA: “...Abrazos. Bartolomeo.”

Transición. Thompson ahora frente a Cesare Rossi (96).

El cambio afecta a nivel del sentido, ya que cuando Luigia cita las palabras de Bartolomeo en estilo directo subsume el discurso a su propio propósito ilocucionario, manteniendo la fuerza dramática del aquí y ahora de las palabras de su hermano, en lugar de hacerlo en estilo indirecto y transformar las marcas del discurso citado. La diferencia se observa con las cartas o recuerdos que se evocan en tercera persona:

LUIGIA: (*A una figura imaginaria: su padre.*) Época de abono, me dijo...

BARTOLOMEO: No deje de carpir en cuanto vuelva.

LUIGIA: ...de carpir en cuanto vuelva... Y pida bosta al cochero. Se acordaba del cochero todavía... BARTOLOMEO: Amedeo. Amedeo el cochero (27).

Dicho dispositivo de enunciación múltiple permite que distintas figuras vocalicen más allá de la subjetividad y nos acerquen la historia de manera coral, sin un centro determinado. Un

impulso, algo que emerge exclusivamente del acontecimiento, se abre paso en el texto teatral y concita futuras escrituras y resoluciones escénicas. Este recurso, a su vez, se relaciona directamente con la economía de la obra: en las cartas a menudo se sintetiza información relevante que al autor no le interesa dramatizar pero que, no obstante, resuena en ella con intensidad. El texto es muy dinámico y bastante cercano a los modos de contar propios del cine, en cuanto al ritmo de la prosa, su idea del espacio representado y de la iluminación, que se percibe especialmente en las didascalias. Recordemos en este sentido, y como parte del movimiento de la huella, que uno de los materiales que han compuesto esta suerte de “fondo de cocción” es precisamente la película de Montaldo. Para observar el procedimiento basta citar el siguiente fragmento:

BARTOLOMEO: (*Solo. Una carta.*) Norteamérica. Gennaio 1920. Signorina Luigia Vanzetti. Villafalleto, Italia. (Una luz descubre a Luigia que lo escucha cargada de nostalgia.) Querida hermana: Aquí estoy de vuelta en la ciudad. Compré por fin el carro y la balanza para vender pescado (*Evoca.*) ¡Pesce...! ¡Pesce fresco...! ¡Frutti di mare...! (...) Seguramente tengas razón, y la tenga papá...

LUIGIA: Bartolo... Con quei soldi del carretto abresti potuto prendere il biglietto di ritorno...

BARTOLOMEO: ...Seguramente tengas razón, sí. Creo que me vuelvo el año que viene si junto lo suficiente. (...) Luigina querida: saludos en mi nombre a todos los amigos y vecinos. Besos a las tías, a Ettore, a Cencina, a Nalín y familia, y a papá. (*Quedan mirándose un último instante.*)

LUIGIA: (*Susurra.*) ¿E a me...?

BARTOLOMEO: Mille baci e tanto affetto. Tuo. Bartolomeo Vanzetti. (*Oscuro sobre él*) (59-61).

Los mecanismos de condensación y simultaneidad arman el juego de cruce del espacio y el tiempo. Un pasaje claro en esta dirección –la simultaneidad de escenas espacialmente distantes– que la puesta recupera, da cuenta de la trama compleja entre la idea del espacio contenida en el texto que Kogan materializa en la escena y, al mismo tiempo, huellas de la puesta que se imprimen en el texto.

Katzmann: (*Calmo.*) No, no. Eso sí que no es cierto... (*Katzmann y Stewart rodean a Bartolomeo. Cae sobre él un cono de luz. El cuello desabrochado, exhausto. En algún lugar de la escena Luigia comienza como una letanía un rezo en su idioma. Medeiros en su celda se agita en una pesadilla. Desde un fugaz pasillo de luz, Thompson observa tomando unas notas.*) Italia es una república... (81).

En el espectáculo los personajes deambulaban por la escena sin salir de ella en ningún momento. Tal procedimiento que consiste en evidenciar los mecanismos que mueven los hilos del drama, también estaba enfatizado por los artefactos lumínicos incorporados como elementos

escenográficos, así como también por los cambios en el espacio de manera tal que fueran completamente visibles para el espectador, siempre acompañados por efectos sonoros y de iluminación. Egurza comenta acerca del trabajo de reescritura por parte del dramaturgo: “Él modificaba, a partir de lo que observaba, aquello que estaba demás o que le hacía ruido”; y agrega que tanto él como el director se centraron en la percepción del público en calidad de intérprete. La síntesis fue uno de sus principales procedimientos, sin caer en el “hermetismo” y, a su vez, teniendo en cuenta que en algunos signos era preciso ser “redundante” (Egurza en Conde 2014b). Es posible encontrar este mismo mecanismo contenido en la estructura de la obra.

El texto dramático de *Kartun* no tiene cesuras en escenas ni actos. Sin embargo, la puesta de Kogan se concibió en dos actos que, a pesar de su distinción, no implicaban un intervalo ni un tiempo significativo entre uno y otro. El primero consistía en la presentación de los personajes y del caso, en el juicio y la condena. El segundo, en la prisión y ejecución de *SV*, con un carácter de tipo documental. Entre cada acto pasaban siete años en la historia, luego de la autodefensa de Vanzetti y la condena. Esto último le concedía tanta potencia al primer acto que ponía al siguiente en riesgo de padecer el “síndrome Julio Cesar”. Con esta fórmula, el escenógrafo se refiere a la tragedia shakespeariana que pareciera sobrarle un acto, pues, luego del contundente monólogo de Marco Antonio –señala Egurza– no queda mucho más por escenificar. Entonces el director propuso apelar a lo emotivo y a lo rítmico del segundo acto: “vamos a hacer teatro de los 60”.

El paso del tiempo en la obra está dado por una voz que narra los sucesos precisando fecha y lugar. En la puesta, además, se apela a la música –el tiempo por antonomasia– para reforzar este aspecto desde el plano de lo consciente y lo perceptual. Un jazz –género que vive su auge en Estados Unidos por los años en que a Nicola y Bartolomeo les daban esperanzas de libertad y postergaban la inminente ejecución– suena en escena acompañado por los movimientos de todos los actores que se desplazan de manera acelerada. La decisión del director probablemente haya surgido además por el hecho de advertir que el paso del tiempo no es un detalle menor en la historia de los anarquistas ni en el texto de *Kartun*, sino que precisamente es la dimensión temporal la que colabora con la construcción mítica y emblemática de estos héroes. “Mirar los tiempos como materia teatral”, propone el dramaturgo, pues para él pensar en términos de cuadros, escenas, actos, no tiene demasiado sentido si no funcionan en pos de trabajar con el tiempo de la escena (Kartun 2013). Kogan sigue este mismo impulso.

Otro aspecto fundamental del texto que se trabaja eficazmente en la puesta es el de los distintos tonos, géneros discursivos y estilísticos que se destacan en él, y que nos recuerdan ciertos mecanismos hiperrealistas de la escritura de Puig: por un lado están el registro familiar, los italianismos, los giros coloquiales de las cartas o conversaciones entre los protagonistas y sus

seres cercanos; por otro lado, el discurso judicial cargado de formalismos, que se desenvuelve por medio de un lenguaje formulario, ya sea de manera oral o escrita –por ejemplo, actas y sentencias que se leen–, y en un presente genérico que no tiene valor deíctico. Esto se escenificaba con varios recursos; uno de los más notables era el de la luz: las escenas familiares se veían teñidas de color cyan, azul o magenta, según el tono y dramatismo que adquirían; las judiciales y penitenciarias, en cambio, se coloreaban con una luz cálida y a veces blanca, con cierto tinte verdoso.

Suplemento. En el trabajo de reescritura para la versión corregida por Kartun, se observa una tendencia general hacia la síntesis y la búsqueda de un lenguaje más directo y menos lírico, con respecto a la edición de 2001. Algunas sustituciones que se pueden observar son: “Me fue bien” donde antes decía “Me ha ido bien” (Kartun 2014a: 61). El pretérito indefinido de la última versión, presenta el hecho como centro de interés, algo que se canceló en otro tiempo en el que el protagonista ya no se halla presente. En cambio, el pretérito perfecto relacionaba ese pasado con el presente en el que enuncia el personaje. El mundo narrado del pasado de Vanzetti que se retoma en las cartas a su familia, aparece con un pretérito indefinido en alternancia con el imperfecto como tiempo cero. Por el contrario, la narración a cargo de la “Voz” en *off*, tanto en el texto como en la primera puesta, está en un presente que actualiza la información de los acontecimientos recientes. Ese mundo comentado exige que el espectador se involucre con la realidad representada, a diferencia del plano de la historia que genera una distancia respecto de la misma. Y el juego cobra especial relevancia porque el problema del tiempo es una variable clave en términos dramáticos: la detención de los italianos y la postergación de su ejecución dura nada más y nada menos que siete años. Esa muerte incesante se vuelve, además de núcleo temático, un potente principio constructivo del drama.

La intención de síntesis y condensación se puede registrar sobre todo en el hecho de reestructurar en una frase más extensa lo que se organizaba en, por ejemplo, tres oraciones breves, con una apuesta mayor a lo no dicho. Y el hecho de quitar ribetes costumbristas que no cobran valor para la acción principal, precisiones de lugar y otras referencias que se reponen por el contexto, le dan un anclaje más próximo al “aquí y ahora” del espectáculo. Es posible, entonces, advertir que estas decisiones están atravesadas en algún lugar por el paso del texto por la escena, la reelaboración de otros materiales previos, la producción de palabras, imágenes, ritmos, texturas, en resumen, la reescritura que implica toda puesta en escena.

La magia del teatro: El coro y el narrador. Otro rasgo propio de la poética de Mauricio Kartun es la presencia de un narrador y un coro. Además de *SV*, *SC* y *Salomé de chacra* se estructuran en torno a estos dos dispositivos de enunciación. En *SC*, el Tero, corifeo de la

comedia, expresa:

(...) ¿Qué me representa el terito al final? ¿Cuál es su juego? (...) Serenidad: vicio de demiurgo, flaqueza de taumaturgo. Afán irreprimible de encarnar de cuando en cuando ¿un papel? ¿algunos? ¡Todos, vaya a saber! Encarnar: de anzuelo, obsérvese. (*Trans. Anuncia*) ¡Escena número nosequé! Hora del solazo. Resolana. En el cielo arde el aire como un incendio celeste. Pesa la vida, la historia, el drama, la trama. La obra se pone cada vez más grave. Qué sería del teatro sin el viejo aburrimiento (...) (Kartun 1993: 172).

El Tero también oficia como traductor del oráculo que anuncia el loro profeta, una suerte de vate viejo y ciego como el Tiresias de Sófocles: “Por gentileza de este traductor, y gracias a la magia del teatro, todo trama y convención, se enterarán ustedes de aquello que los protagonistas no entenderán nunca” (161). La Voz que en *SV* da a conocer los acontecimientos de manera sintética –desde las instancias judiciales hasta las movilizaciones que se producen a nivel mundial para pedir por la liberación de los anarquistas–, responde a esa “magia del teatro” que menciona el Tero, puesto que el fenómeno teatral planteado en estos términos admitiría la existencia de un narrador expreso capaz de condensar sucesos, configurar la dimensión temporal, o indicar un cambio espacial. En principio, podría parecer que un narrador de esta clase se liga más a lo épico que a lo propiamente trágico. Sin embargo, recordemos con Bajtín que la palabra épica, por su estilo y su tono, por el carácter de su expresividad, se halla a infinita distancia de la palabra de un contemporáneo acerca de otro contemporáneo, de la palabra dirigida a los contemporáneos, puesto que el rapsoda y el oyente –inherentes a la epopeya como género y mediados por la tradición nacional– se hallan situados en la misma época y en el mismo nivel valorativo (jerárquico), pero el mundo de los héroes que se representa está en un nivel valorativo y temporal distinto, separado por una distancia épica. El universo novelesco, por el contrario, implica efectuar un cambio radical representando “un acontecimiento en el mismo nivel valorativo y temporal de uno mismo y de sus contemporáneos” (Bajtín 1989: 459). El elemento épico de la pieza teatral que nos ocupa, esa distancia que menciona Bajtín, emerge de la construcción mítica de fondo; mientras que la Voz narradora que habla de algo relativamente contemporáneo a sus contemporáneos, cobra un tono novelesco más cercano a la crónica. En este sentido, es significativo que Kartun empiece a estudiar dramaturgia para mejorar la zona del diálogo en su narrativa:

(...) y después descubrí que era más apasionante que la narrativa y que no podía seguir haciendo teatro pensándome como director o como autor si no entendía algunos presupuestos básicos del hacer teatral (...) El teatro tiene una función que es superadora de cada una de sus funciones individuales (...) Se mueve en una complejidad en la que ya no es posible pensar, para un teatrista, en qué momento está escribiendo, en qué momento está dirigiendo o actuando (Kartun en Conde

2012: 11).

Un hecho histórico que se volvió mito y, al mismo tiempo, una desterritorialización de ese mito conformado en gran medida por el poder mitificador del arte. Así el mito, materia potencialmente narrativa y siempre vigente, deviene versión novelesca, cinematográfica, teatral. No obstante, la humanidad que se le atribuye a Vanzetti en la pieza de Kartun trasciende la idea de personaje arquetipo. Es posible observar este aspecto en, por ejemplo: “Katzmann: (*A Bartolomeo.*) Se niega porque ve que se va incriminando de a poco./ Bartolomeo: ¡No! ¡Me niego porque no doy más! ¡Porque me caigo de sueño! ¡Porque ya no entiendo más nada!” (83); operación que lleva el mito a una zona más compleja, pues no muestra al héroe anarquista con una fortaleza indestructible, como suele aparecer en el imaginario, sino a un Vanzetti atravesado por la pasión, conmovido por el absurdo de la Justicia norteamericana, confundido, muerto de hambre y de sueño. La Voz que relata era multiplicada por varias voces en el espectáculo de Kogan. Los mismos actores pronuncian esos textos en *off*, uno por vez, constituyendo esta dimensión coral en una suerte de postas narrativas, al tiempo que la permanencia de todos los personajes en escena durante toda la obra nos recuerda al coro de la tragedia clásica. Así se lee en la didascalía: “(...) *Luces y penumbras entre las que se ocultan y descubren los personajes, deambulando por allí. Siempre presentes (...)*”. Esta rompe con la ilusión realista e instala el drama en una esfera mítica, por medio de los mecanismos de condensación y simultaneidad ya mencionados.

Kartun retoma de esta tradición el carácter anti-naturalista del coro que, como señala Nietzsche, libera a la tragedia de una “servil imitación de la realidad” (2003: 59). En tanto refuncionalización y resignificación, el empleo de tal procedimiento supone un desplazamiento respecto de su naturaleza original: si en la tragedia clásica, en palabras de Barthes, la acción, el escenario y la palabra dramática, se constituían como “la cosa interrogada”, mientras que el coro, el comentario y la palabra lírica, como el “hombre que interroga”, la colectividad humana que intenta comprender el acontecimiento al cual se enfrenta, en *SV*, esas figuras corales interrogan, comentan, aportan intensidad dramática a la acción y multiplican esa imagen de la colectividad humana, a través de su presencia e intervención física y no por medio de la palabra dirigida al espectador y a los personajes. En otras piezas se reelabora esta tradición desde el humor –*Salto al cielo* y *Salomé de chacra*, por ejemplo–, tal como se analiza en el siguiente apartado.

Kartun fundamenta dicho mecanismo de escritura que recupera “algo hoy anacrónico pero extremadamente útil”, la función del coro y el narrador, bajo el principio de que la narración le permite al espectador “alternar cierto estado de identificación y catarsis con el suceso, con un lugar de distanciamiento –que ya bien definió Bertolt Brecht– que es el distanciamiento en el cual algo me es contado de manera directa” (Kartun en Conde 2012: 10).

La narración, entonces, le da lugar al mito, alude a la extra-escena y al pasado de los personajes. En el cine se disponen de otros recursos para contar ese pasado, por ejemplo, lo que en la obra de Kartun aparece narrado en cartas o sintetizado por la Voz, en la película de Montaldo es mostrado por medio del *flashback*. El dramaturgo señala que cargar a los personajes con esta función resulta a veces excesivo. En sus últimas obras este “juego del narrador franco o del coro” se ha instalado como una herramienta imprescindible. Es posible observar que las didascalias toman esta modulación narrativa y coral en algunas interrupciones, y en otras asumen un carácter escénico, técnico, más cercano al guión de cine. Si –como se analiza en el apartado 6– en el centro de la producción de Spregelburd está el lenguaje y la escritura, en la dramaturgia de Kartun el centro será ocupado por el mito y la voz: “Creo en el Dios Mito” (en Dubatti 2014: 73).

La machina. Así como *SC* denuncia el “tono escénico” de la estética buscada por Villanueva Cosse en su puesta en escena, *SV* contiene las huellas de un trabajo conjunto de investigación y creación artística. Lo expresado por Kartun sobre la composición de *SC* resulta iluminador para pensar este aspecto:

Escribo estas notas días después del estreno. El texto, por fin, es habitado por los actores. Otra vez esa singular alquimia de volverse el verbo, carne. Hay también un escenógrafo, un músico, una coreógrafa. Otros deseos, otras necesidades y otro azar. Nueva cópula, pisadas, digamos por tratarse de pájaros, que por serlo colijo harán de esta orgía finalmente, un placer pío (Kartun 1993: 139).

Además de la insistencia sobre la necesidad de reducir las distancias entre el “verbo” y la “carne”, la palabra y el tono, pone de relieve la reescritura que implica toda puesta en escena. Cada uno de quienes conformaron el equipo creativo de esta versión de Kogan han generado lenguaje, palabras que toman forma en escena por medio de otras expresiones artísticas, ya sea visuales, sonoras... Ese trabajo de apropiación del material también es asumido por los actores. En efecto, el video de función registra textos pronunciados que no están incluidos en la obra de Kartun, resultado del proceso creativo conjunto que supone el período de ensayos y también el de funciones; pues solo allí, en ese acontecimiento único e irrepetible del encuentro entre obra y espectador, emerge el espectáculo que, por otra parte, nunca acaba de regenerarse. Por otro lado, existe un trabajo de reelaboración, cita, adaptación, condensación, que tanto el texto como el espectáculo han realizado desde el campo visual, sonoro, cinético, y la construcción de un imaginario de época que no queda a cargo del texto dicho en escena y se alimenta en gran medida de la película de Montaldo.

La puesta en evidencia de la máquina teatral en la versión de Kogan, refleja los mecanismos compositivos de escritura dirigidos a hacer visible la operación sobre los materiales –esto que el propio autor define como “palimpsesto” en *SC*. La idea de la máquina recorre muchas obras de Kartun: esta última, lo manifiesta en la construcción de la farsa, la distribución de roles, y especialmente en la metateatralidad que expone cada discurso del Tero; y reaparece con más fuerza en *Salomé de chacra*. Como la *Voz de SV*, como el Tero de *SC*, la narración, con su inherente cinismo, nos enfrenta a la materialidad teatral y a una verdad: ni los seres que se mueven en la escena, ni quienes los observan desde la platea podrán detener esa “machina” que ningún dios ejecuta, que ningún *fatum* predetermina, sino que es perversamente activada por la historia de los hombres. Con lucidez lo advierte el Vanzetti de Kartun: “Entonces el engranaje se puso en movimiento. Primero nos atrapó. Ahora nos tritura...” (Kartun 2014a: 133).

Las escenas de detención e interrogatorio son muy similares a las de la película de Montaldo. En la práctica de trasposición se reconocen nuevos recursos, propios de cada especificidad artística: mientras que en la película se muestran dos espacios con dos personajes que interrogan, por un lado a Sacco y por otro a Vanzetti, alternándose para generar la sensación de simultaneidad de ambas escenas, en la obra de Kartun se condensa todo en un mismo espacio y un solo personaje que interroga concibiéndolas, a su vez, como escenas separadas en el tiempo y el espacio. En otras palabras, si en el cine se cuenta de manera sucesiva y alternada una escena simultánea, en el teatro se representan simultáneamente escenas que no ocurren al mismo tiempo. Veamos un fragmento:

STEWART: ...Rojo y verde, de la misma orientación ácrata. (*Da por terminado el inventario. Un tiempo.*) Bien. Señor Vanzetti va a esperar aquí, mientras yo interrogo al señor Sacco. Después a usted. (*Stewart se instala en un espacio neutro desde el que domina ambos interrogatorios. A Nicola.*) Ahora le voy a hacer algunas preguntas. No está obligado a contestar si no quiere... (*A Bartolomeo.*) pero si contesta, sus respuestas podrán ser utilizadas contra usted en el tribunal.

NICOLA: ¿Tribunal...?

STEWART: (*A Bartolomeo.*) Están arrestados bajo sospecha.

BARTOLOMEO: ¿De qué?

STEWART: Eso ya lo veremos. ¿Le molestaría repetir su nombre...? (64).

Estamos ante la “la magia del teatro”, la “machina” teatral que permite, por ejemplo, que la didascalía exprese que “La luz” se lleva a Nicola, Bartolomeo y Stewart, y no la convencional indicación “Apagón” “Baja la luz”. La escritura misma es concebida por el dramaturgo como una “cachonda maquinaria”: “Ayuntamiento, cópula fantástica de cosas que se reproducen, y me reproducen; que se multiplican, y me multiplican” (Kartun 1993: 139).

5.2. La máquina mitológica: obras escritas y dirigidas por Kartun

Con las obras escritas y dirigidas por Kartun se constituye la “máquina” dramaturgica y el propio mito de origen de su escritura. En esta etapa de su producción se leen didascalias sumamente poéticas, con un fuerte componente coral, épico, narrativo, estilístico y retórico, que coincide en gran medida con el concepto elaborado por Porrúa acerca de la performance en poesía: “caligrafía tonal”, lo que la voz inscribe en el texto que suscribe. Lo que aparece en la puesta en voz de textos que previamente fueron escritos, señala Porrúa, no es solo el timbre, las cualidades fisiológicas de la voz, sino la tensión que ésta establece con el poema: porque la voz no solo puede agregar algo sino que a veces también tacha, “arma una caligrafía inexistente, una caligrafía tonal que precisaría otro tipo de notación (similar a la musical), aquella que dejó de usarse en la modernidad y que Paul Zumthor estudia en la poesía de los trovadores medievales, cuando el texto ‘no es más que la oportunidad del gesto vocal’” (2011: 152). En el traslado del texto leído al texto escuchado emerge una “escucha imaginaria”, aquella que nosotros tenemos del poema antes de oírlo como “articulación vocal”. Así, la puesta en voz agrega una serie de escuchas al texto, o una serie de lecturas y, entonces, genera un espacio crítico en relación al original: lo que suena es además el murmullo de la cultura (153).

Las didascalias de Kartun, tienden cada vez más a perfilar un tono y cada vez menos a registrar aspectos de la puesta en escena, porque justamente no intenta reponer de manera documental sus propios montajes, ni trata de elaborar imágenes para que un director pueda materializar, sino que conserva ambos campos en su radical discontinuidad; si bien es claro que se interpenetran o toman contacto, la relación no es de continuidad sino de contigüidad. El texto no intenta –inútilmente– aproximarse a una empiricidad escénica, y esto es muy singular en un autor que dirige sus obras. Como si esa máquina dramaturgica que está por encima (mejor, al margen) de toda subjetividad y materialidad, hablara por sí misma.

“La máquina duerme encendida”, pronuncia Salomé con una certeza venida de otra parte; la “machina” que da quehacer al Gringuete en cada faena representa también y sobre todo la máquina del mundo trágico. La puesta en evidencia de la máquina teatral a través del recurso de la narración en la voz del Gringuete-corifeo de *Salomé de chacra* (SDC), visibiliza la intervención sobre los materiales que emplea y los mitos que reelabora. Ese periplo de la escritura de Kartun que inicia en la narrativa para conducirlo finalmente a la dramaturgia en verso y en prosa, deja su huella en la fuerte impronta poética y mitológica de sus últimas piezas teatrales más reconocidas, *El niño argentino* (2006), *Ala de criados* (2009), *SDC* (2011), *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* (2014). Su apuesta al “fenómeno teatral como texto literario” abreva, según el autor, en la fuente mítica en tanto condensación poética de sentido, “materia y

matriz de la actividad teatral”. La dimensión mítica representa para Kartun una zona que hoy resulta “transgresora a cierta hipótesis más liviana de un teatro que pretende parecerse a la vida, cuando todo el resto del teatro durante veinticuatro siglos se dedicó a celebrarla”, puesto que el mito es, agrega:

(...) una experiencia histórica transmitida a través de una metáfora que se constituye en un relato que se repite como forma de representar esa sabiduría (...), una zona muy profunda y metafísica sobre el ser humano y su mundo. (...) Me resulta difícil imaginarme la posibilidad de acercarme a un tema sin considerar qué acceso mítico tuvo a través de la historia del mundo (Kartun en Conde 2012: 8-9).

Dentro de esta máquina dramática todo ingresa en la zona del mito, incluso el relato de la génesis de sus obras. Más de una narración sobre las ideas previas que gestan un material por ejemplo *SDC* o *Terrenal* comienza con el novelesco “En un camino de tierra...”, o “Estaba yendo en micro a Gualeguaychú cuando...” –el punto de partida creativo de *El partener*– y con motivos que se reiteran, como la lectura casual y distorsionada de un cartel de chapa, durante algún paseo, en el que no faltan el imaginario anacrónico, chacarero, del conurbano de las décadas del 50 o 60, el camino y el azar:

En un caminito de tierra, separados por un largo trecho, había dos tipos vendiendo carnada. Los carteles estaban escritos con la misma letra y pintura sobre sendas chapas viejas. Uno decía “Isoca” y el otro “Lumbri”. Por su parecido físico imaginé que eran hermanos. Tal vez porque mis hijos vivían en esa época en disputa continúa, los imaginé enfrentados. Y apareció el espacio: un terreno que habían heredado al que habían subdividido en dos mitades en la que uno criaba lombrices y el otro isoca, la larva del escarabajo, que es muy apreciada como carnada. Me los hacía como protohacendados en guerra. Una historia de rivalidades ganaderas pero en un lotecito choto con una casilla de chapa, me imaginé. Me pareció en ese momento que era una buena situación condensadora y que esa miseria disputada como propiedad contenía una parodia sustanciosa sobre algunas cosas del capitalismo que me agitan a veces. Quedó como tantos otros materiales generadores empollando en un archivo. Hace un par de años, releendo el libro de mitos hebreos de (Robert) Graves, me reencontré con el de Caín y Abel con todas sus connotaciones sobre la propiedad en lucha contra el impulso nómada (...) Como suele suceder se sobre imprimieron las dos cosas, aquella imagen sin relato y estas ideas, y calzaban justo. Como siempre: a la herida que produce la imagen sólo la cauteriza la metáfora (...) *Terrenal* es el costurón resultado de aquel tajo y esta sutura (en Dubatti 2014: 70).

En un pueblito de Córdoba, leyó en un cartel de chapa oxidada y acanalada, pintado con letra desapareja, que anunciaba una oferta de salame de chacra: “Salomé de chacra”; y anotó “una versión de Salomé en una chacra criolla un día de carneada, una historia ensangrentada” (Kartun en Conde 2012: 10). El mito de origen de su dramaturgia se vuelve forma de manera

sinecdóquica en un material concreto que ingresa a la escena como parte del dispositivo escenográfico: la chapa, que además de retener algo de este Kartun coleccionista de materiales y anécdotas, contiene una fuerte carga connotativa vinculada al imaginario, la geografía y la idiosincrasia de los personajes. Este procedimiento también reafirma otro punto importante de esta etapa de su escritura, la proximidad del texto con la puesta en escena y, por supuesto, con el mundo de los objetos. Y no tiene mayor relevancia si efectivamente el dramaturgo se topó con esos carteles, si de allí surgió esta idea, sino el propio relato que es parte de la máquina poética que no empieza y termina con un texto sino que se continúa en todos los dichos que lo rodean – entrevistas, prólogos y diversas intervenciones públicas del autor. Volvemos aquí a ese inicio mítico de Puig en la novela a partir de la escritura del guion cinematográfico que comentamos páginas atrás. Volvemos, entonces, al oxímoron que supone la idea de “mito de origen”: la escena de entrada a la literatura, al teatro, al cine, se vuelve mito justamente porque no tiene origen, ni centro rastreable o determinable, sino que acecha, retorna, siempre estuvo allí.

Si bien cada obra gira en su propia órbita, juntas constituyen un sistema mitológico y teatral que decanta en el “Tríptico patronal” y luego se prolonga en *Terrenal*. Por mencionar un caso, *SDC* se gesta a partir de ideas que ya estaban presentes en *SV* y *Ala de criados*. Desde el pozo de un aljibe, Juan el Bautista grita las verdades de un ideario ácrata que cuestiona el mundo de arriba. Así afirma que la familia es el cáncer de la sociedad, denuncia la acumulación capitalista y la función política de la tradición en la clase burguesa. Este discurso culturalmente reconocible es pasado por el impulso de un “anarquismo desde la panza” o un modelo de pensamiento mítico propio:

La revelación se produjo cuando empecé a indagar y descubrí dos elementos que perviven del mito que son, en principio, el concepto de la vox clamantis in deserto (...) y, por otro lado, que él es el precursor de un tiempo nuevo. Juan dice: “quien tenga dos chaquetas le dé una a quien no la tiene y quien tenga comida, que la comparta”, y de pronto descubrí que era una analogía casi expresa. Quien está encerrado en el aljibe en el mito de Salomé es un anarquista que ya estaba citado en (...) *Ala de criados* (10).

Kartun entiende la misma ideología anarquista como una hipótesis político-poética que encuentra su imposibilidad a partir de una tendencia humana a la destrucción. Así, sustrae los cimientos míticos de los sucesos históricos y escribe sobre universos preexistentes en su pensamiento, que no siempre tienen sentido de relato pero se constituyen como proveedores de signos poéticos. Algunos de los mecanismos dramaturgicos que él mismo declara emplear son la “Pareidolia” (práctica de construir sentido y forma a partir de patrones vagos), “Apofenia” (capacidad de construir sentido y forma a partir de coincidencias que se entrelazan), y la

“Bisociación” (la relación en principio azarosa de dos elementos no relacionados y aparentemente contradictorios, “que no dicen más que la monotonía de su propio significado”): el mito bíblico de Salomé en una chacra un día de carneada; “El gran mito embutido: salame de chacra” (Kartun 2012: 129). En esta frase se condensa, además de la pasión bisociadora, una suerte de folklorismo degradado presente en piezas tempranas como *El partener* (1988). Asimismo la composición del texto deviene de la lectura de la obra teatral *Salomé* de Oscar Wilde y de una anécdota “guarra”. El gesto poético de llevar el mito bíblico de la mujer enamorada de la cabeza de un hombre –o el de Caín y Abel, en el caso de *Terrenal*– a una chacra criolla, habilita lecturas inesperadas; y este mecanismo de desterritorialización y reterritorialización del mito también lo encontramos en obras como *El niño argentino* y *Ala de criados*.

En su obra teatral más temprana *Chau Misterix*, el mito de la edad dorada, la infancia, el paraíso perdido y el viaje de iniciación, no aparece textualmente representado de manera mimética sino que es puesto en crisis desde un intenso trabajo con la inestabilidad referencial, la angustia, el límite lábil entre la construcción de lo real y la fantasía del protagonista, la polifonía y la multiplicidad de soportes y géneros discursivos. Kartun explica que para la escritura de *El niño argentino* tomó una imagen mítica y contemporánea a la vez, que consiste en el pequeño relato que aparece referido por familias de la aristocracia argentina de principio de Siglo XX, las cuales viajaban a Europa llevando en la bodega una vaca y un peón que la ordeñaba para que los hijos pudieran tener leche fresca durante los veinticuatro días de embarque:

Como relato y como acción misma, siempre me pareció una argentinada en el sentido de lo exagerado, lo ostentoso y lo chabacano. Es la mezcla perfecta entre la abundancia de dinero –esa Argentina que era el país que podía dar de comer al mundo y por lo tanto creaba extraordinarias fortunas en manos de muy pocos– y cierta zona bárbara inevitable. Pienso en lo que habrá sido para un europeo ver llegar al argentino cargado de dinero de una manera ostentosa casi hasta lo cómico, una vaca y un peón. Esto suponía un rito de deshacerse de la barbarie en el propio puerto: llegar, matar la vaca, morfársela y a partir de acá “somos ricos y finos”. A mí me parecía que estaba tan cargada de sentido esa historia, que bastaba darle de comer a la metáfora para transformarla en el gran mito de la Argentina de principio de Siglo (Kartun en Conde 2012: 10).

En *Ala de criados*, un grupo de la aristocracia argentina mata su ocio en la loma del tiro a la paloma de Mar del Plata. La iluminación bisociadora del dramaturgo irrumpe por medio de la pregunta que se formula al poetizar tales universos preexistentes: “¿Y si esto ocurriera en la Semana trágica?”. Esos aristócratas que, en principio, podrían haber quedado apresados en un habitat chejoviano argentinizado, nos sorprenden con la creación de un ejército paramilitar que

se arma para defender privilegios de clase, metáfora “de lo que luego se vino repitiendo de manera sistemática en los golpes militares: la represión frente al miedo de lo nuevo, de lo radicalizador, frente al miedo de la pérdida de poder o de la puesta en peligro de la propiedad”. Pensar la Liga patriótica de la Semana trágica como la primera construcción de esta saga terrible de represión en el país es, de algún modo, instalarla en una zona mítica. En todas las obras está el mito, afirma el dramaturgo; en *SDC* es el de la mujer enamorada de la cabeza del hombre, “una de las formas más curiosas, bizarras e incomprensibles del deseo y de la histeria: sentir un atractivo que no tiene el soporte físico real. Lo que ella pedía era el gran atributo de este hombre, la cabeza y la boca, la cabeza y la voz (...)”.

5.2.1 Salomé de chacra

Las lenguas del mito. Otro tópico muy frecuente en su poética que gira en torno de tal construcción mítica es, por un lado, la presencia de lenguas extranjeras y, por otro, la figura del apátrida. Así en *Salto al cielo* el Tero oficia de traductor ante el lenguaje de la profecía, y los protagonistas se sienten dos “apátridas” en busca de un lugar para sus sueños: “EVELPIDES. – ¿Sabrías encontrar el regreso a la patria...?/ PISTETERO. –No sabría, ni hallo razón en ello. Nada quedó allí que valga la pena. Apenas una tierra. (Pausa) La patria, Evélpides, es la que viene, la que haremos. ¿Para qué esta odisea si no?” (Kartun 1993). En *SV* al igual que Nicola, Bartolomeo se ha exiliado en México para no combatir como soldado de los Estados Unidos y poder desarrollar en cambio su militancia anarquista. No regresó a su tierra natal desde que partió de ella tras la muerte de su madre. Ambos vivieron el último tramo de su vida como dos apátridas.

Como se observó, el texto y la puesta de *SV* recuperan la dicción y la lengua italiana. En *SDC*¹⁹⁵ presenciamos una variedad de lenguas y registros que constituye además uno de los modos fundamentales del humor de la pieza: el español; el francés en boca de Cochonga y de Salomé que, además, viene de Inglaterra; el lecto del paisano en la voz de Herodes y del Gringuete; la etimología latina; y la presencia del italiano con el imaginario de Dante. El anarquismo y el comunismo se encarnan en la figura del apátrida que no está regido por ninguna ley ni contemplado en ningún Estado, ese extranjero por naturaleza allí donde prospera el capitalismo y el patriarcado terrateniente. También en *SV* el valor de las cabezas es el valor del intelectual como creador de verdades, y precisamente por eso resultan insoportables. En palabras del autor: “siempre que aparece esa lucidez que denuncia la inconsistencia de ciertos

¹⁹⁵ Estrenada en la Sala Cunill Cabanellas del Teatro Municipal General San Martín en el año 2011 y repuesta en el Teatro del Pueblo durante el año 2012. Intérpretes: Osqui Guzmán, Manuel Vicente, Lorena Vega y Stella Galazzi Con iluminación de Alejandro Le Roux, vestuario de Gabriela Fernández y escenografía de Norberto Laino.

mecanismos de la realidad, hay una fascinación por esa claridad y la necesidad de destruirla, porque esa claridad puede iluminar a otros” (en Conde 2012: 10). La obra sustrae el arquetipo del profeta a partir del mito del Bautista y lo sobreimprime a la figura del anarquista en imágenes poderosas, sinecdóquicas e isotópicas: la cabeza, la boca, la voz, el logos. Cochonga se refiere al Bautista como “el apátrida” (“La vox, Herodes. La palabra. Los tiene infectados el apátrida. Un forúnculo”). El “rojo”, el “iconoclasta”, “se va de boca”, tiene “proselitismo incontenible”. Los patronos se esfuerzan por domesticar la voz impía, hacerle tragar su Biblia: “HERODES: Aaroncito era fanático. Yo soy un demócrata. (Al pozo) Y cuidámela bien a la constitución que tenés mucho por estudiar ahí todavía (...) ¿Querés dejar el aljibe? (...) El día que me la recites cual padrenuestro aprobaste democracia” (131).

La “vox” poética. La palabra retórica de las didascalias trabaja con la misma clase de condensación de imágenes y literalidad brutal que los textos dichos por los personajes. La boca es, por un lado, el logos del Bautista, sus ideas y espíritu. Es además la voz del proletariado a través del Gringuete, quien –incluso luego del suicidio por el rechazo de Salomé y, podríamos pensar, la inmólación en nombre de sus compañeros de clase– se rebela a través de una palabra fantasmagórica desencadenando una “insurrección de la peonada”: “contaré”, “contaré”, dice el “angelito”. Y por otro lado, encarna la boca conectada con el vientre, el orden irracional, excesivo y nauseabundo, de los terratenientes: la boca que devora, bebe, fuma y domina a través de la palabra. Asimismo toma cuerpo en la boca de lobo o la caverna que esconde al monstruo rebelde, representada por el aljibe. Uno de los aspectos más interesantes de esta dramaturgia es ese espacio poético donde lo que en principio parece planteado casi en términos didácticos y maniqueos, se vuelve una construcción mucho más compleja: las relaciones incestuosas o confusas entre los personajes, por mencionar un aspecto, que entran la faena y el sexo como parte de ritos sagrados y sangrados.

A pesar de que la pieza esté escrita en prosa, su dicción poética, el pulso de la palabra, a menudo alcanza la musicalidad de otros de sus textos en verso, modulada especialmente por el empleo de la parataxis y la estructura coral de pasajes que no se conforman como diálogos sino como un único parlamento o poema que podría ser proferido por uno o varios personajes, muy semejante al modo en que lo resuelve Beckett en *Esperando a Godot*. Como observamos más arriba, este procedimiento de segmentar una frase o elocución y distribuirla entre diferentes voces, que se emplea por primera vez en *SV*, resultado de una solución dramática a un problema de la puesta en escena, reaparece en *SDC*. La singularidad y radicalización del gesto reside en que aquí se proyecta a didascalias que forman parte de ese coro múltiple. El carácter complejo de estas notas, su estructura poética y su narratividad, lejos de indicar cuestiones

vinculadas a lo escénico –las tradicionales indicaciones o acotaciones escénicas–, sugieren una lectura en voz alta de algo que, no obstante, nunca será dicho:

A las puertas de la tapera de lo que fue un galpón de chacra. Tierra apisonada, paja brava y yuyo en las rendijas. Un aljibe cachivache. Abriendo las hojas del portón la oscuridad de caja negra de nuestro Teatro Pampero. Una tramoya de chapa acanalada. Patas y bambalinas pintadas sobre el óxido. Un retablo como el de los santos, como el de los títeres, donde celebrar cada noche el auto profano. Para nadie. Para la perrada cimarrona. Auto descompuesto. Entre las tinieblas de la caja la sombra de los personajes que pronto serán. Epifanía del Gringuete de entre esas tinieblas. Como un alma. Como lo que es. Oficiante, corifeo, personaje y tramoyista. Alma mater. Rezonga con sus sombras (Kartun 2012:127).

Esta primera didascalía anuncia que se trata de una voz estilizada, por momentos asimilada a la oralidad chacarera, donde predomina el modo indicativo y la impersonalidad de una tercera persona que es siempre un Otro, sin sujeto ni transitividad. Palabras que no indican nada, que –se sabe– no serán dichas (no las conocerá el espectador) y que, no obstante, se escriben para un lector, para nada, “para nadie”. Son, sin embargo, piezas fundamentales del universo poético y estético de la obra, que labran su dimensión imaginaria; esa que “el lector interioriza como la voz de un fantasma”, “aquella entonación que de algún modo organiza los ritmos en una sucesión particular, que modula y acentúa los vocablos y los impregna con la irreductible densidad de la lengua maternal” (Monteleone 1999: 149). Esa escritura en altavoz, la escritura vocal que buscaba Artaud, según Barthes, no es expresiva sino que deja la expresión al código regular de la comunicación, las inflexiones dramáticas. Las didascalías de Kartun significan por el tono de la voz, que es un mixto erótico de timbre y de lenguaje –no son fonológicas sino fonéticas–; su objetivo no es la claridad de los mensajes sino los “incidentes pulsionales”, el “lenguaje tapizado de piel” (Barthes 2015: 87-88).

Parábasis: máquina trágica. Se ha venido rodeando la idea de que una escritura didascálica de este tipo deja leer el deseo de *aparecer* en tanto acontecimiento poético a tal punto que, finalmente, se escapan por la boca del Gringuete textos que solemos leer en las didascalías. Esto resulta evidente en la oscilación entre la primera y la tercera persona:

El Gringuete deja el tachito y se incorpora a la escena. Maza en mano ahora y largo delantal ensangrentado que se ha puesto para hacer de él mismo. Anuncia la nueva escena que comienza.

GRINGUETE: ¡Episodios! (*acota*) Ahora entra el Gringuete. Marrón de ejecutar y mugriento de sangres. Ahora encarno. Entro.
Entra (132).

En la misma didascalía se señala “acota” como acto de habla; una didascalía denegatoria que significa “didascalía”, lleva al extremo la idea de retablo, a la vista del lector y espectador, que recorre la producción del autor. En una dirección próxima se exponen los retazos de relatos que sostienen la tramoya, siempre con un humor corrosivo y desmitificador; así, “La divina comidita”, “Los siete pelos”, remiten a Dante y al mito de Salomé; o bien se evoca un episodio de la cultura popular argentina, el caso Barreda, en tono paródico e inquietante. La “cópula” de lo local y lo universal revela además su gusto obsesivo por lo anacrónico, la acumulación y resignificación de objetos viejos: coleccionar palabras, ensamblar imaginarios y mostrar las capas de sentido de la pátina del tiempo.

Ahora bien, no solo se visibiliza el carácter poético del mito sino también y especialmente su fibra trágica. Los personajes representan aquí arquetipos, a la vez que “hacen de”, como engranajes de la máquina: Herodes hace de “papi” pero es tío (sabremos además que es hijo bastardo); Salomé hace de niña pero no lo es. Luego, el escenario donde se debaten los destinos, el agón, es literalmente un matadero: el Gringuete se ahorca, Herodes mata al Bautista por encargo de Salomé, la mata a ella, y se anticipa que Cochonga matará a Herodes, el patrón, su cuñado y nuevo marido. El carácter cíclico del mito también estructura la pieza desde una concepción del mundo como máquina. En este gran teatro del mundo la faena deviene rito dando lugar incluso al orden fantástico. Así el fantasma del Gringuete retorna como suceso traumático de una sociedad enferma y destructiva:

GRINGUETE: ...la creencia oxidada. Desafinada. Bullente la antigua caldera.
Durmiendo encendida. El tren de la tragedia bufa y ahúma.

HERODES: Vapor...

COCHONGA: Vapor...

GRINGUETE: Vapor... Nada entre los dedos. La tragedia en la pampa nunca deja de soplar. Caliente y enloquecedora. Un viento norte. La máquina...

COCHONGA: ¡La máquina!

HERODES: ¡La máquina!

COCHONGA: ¡La máquina!

GRINGUETE: ¡La máquina...! (157).

La singularidad de la intervención del autor respecto de los elementos que toma de la tragedia, reside en la renovación y el enraizamiento de aspectos tales como: la función del coro, la transposición del mito al universo pampeano, y la exposición de los mecanismos de la máquina teatral (una estructura episódica, con su “Prólogo”, “Epílogo”, la retirada del coro, anunciada por el Gringuete). Como se ha insistido, *SV*, *SC* y *SDC*, se organizan en torno a dispositivos de narración próximos a la función del coro, en el borde de la ficción y la no-ficción. En la puesta, el actor Osqui Guzmán interpretaba al Gringuete, personaje y corifeo a la vez, y al

Bautista. Así lo describe la didascalia: “*Su voz en un tachito. Su voz enlatada interpretada sin gran disimulo por el Gringuete, multifacético, sentado en un rinconcito*” (130). El Gringuete será entonces “*Taumaturgo y corifeo*”: “¿Sabías que sos corifeo? Ahora lo sabés. Yo te consagro. Contarás. Contarás. Hacéte cargo, corifeo”, insiste Salomé (134). La “*magia del teatro*” admitirá un narrador expreso capaz de condensar sucesos, configurar la dimensión espaciotemporal, o anticipar el final a través de la prolepsis: “GRINGUETE: En un minuto sonará en este desierto el remington patria, estallará la frente del patrón y huirá a la toldería la patrona” (157)... Minuto ulterior a la función, pues, la máquina seguirá en movimiento. Se trata de esa figura del “*narrador franco*” y del coro comentada páginas atrás. Por mencionar un caso, Herodes y los demás personajes relatan de manera coral su descenso al aljibe donde le dará muerte al anarquista. Como Dante en los infiernos, como Teseo en el laberinto de *Los reyes* de Cortázar, el viaje y la lucha son absolutamente discursivos (épicos), y dirigidos al espectador. Otro desplazamiento o mecanismo disruptivo respecto del teatro clásico es el trabajo irónico, con el cruce de lenguas y sus respectivas culturas, del cual surge una lengua poética “*guasa*”. Pero el aspecto más teatral y brutal de esta lengua “*cachivache*” es su literalidad. Performativa y performática, Salomé ejecuta al decir: “*quiero la cabeza*”, “*comerme esa boca*”, y lo hace; le ordena al Gringuete “*matate*”, “*cerrá la boca*”, y él se ahorca; el pacto con Herodes culmina con un “*te tomo la palabra*”, y así resulta. Desea la palabra, el aliento, el pensamiento, y los toma. Esa literalidad también tiene su eco en didascalias que se contagian del lecto del paisano y del humor característico de la pieza: “*Y ahí se terminó*”, anota la última didascalia. Sin gran disimulo sino exponiendo por medio de la parábasis el funcionamiento de la máquina teatral, las didascalias no son sino máscaras diferrantes que remiten a otras máscaras.

5.2.2 Terrenal

Terrenal,¹⁹⁶ el “*non plus ultra paternal*”, es el mito de origen del tríptico. El autor describe su “*laburo de eiségeta*” como una interpretación personal del mito bíblico de Caín y Abel, con el impulso “*spinozista*” y “*marxista*”, y no de exégeta, que supone una extracción de los significados de acuerdo a las necesidades de la iglesia (en Dubatti 2014: 71-74) (Para este tema ver Koss 2014: 85-90). A primera vista se advierte que la cantidad de didascalias disminuye notablemente en relación con obras anteriores. El autor relaciona este hecho con que no precisa aclarar tanto porque no postula ningún director como interlocutor imaginario (Kartun en Dubatti 2014: 82).

¹⁹⁶ Estrenada en 2014 en el Teatro del Pueblo con los intérpretes Claudio Da Passano, Claudio Rissi, Claudio Martínez Bel, escenografía y vestuario de Gabriela A. Fernández, iluminación de Leandra Rodríguez y diseño sonoro de Eliana Liuni.

La máquina teatral. La idea de máquina teatral se formaliza sobre todo en su última obra *La vis cómica* pero ya estaba en la propuesta escenográfica de *Terrenal*, aunque no aparezca de manera expresa y detallada en las didascalias; también se expresa en todas las marcas sobre lo trágico y teatral que fuimos apuntando. Las didascalias mencionan la chapa (esa misma chapa de *SDC*) pero no tanto lo teatral del espacio que efectivamente se observa en la puesta en escena. “La idea espacial es la de un ruinoso escenario de variedades con teloncitos pintados y no mucho más”, comenta el autor, “esa utilería teatrosa quizá, y tal vez el uso de micrófono, actores que cuando salen de escena hacen la música apenas disimulados tras una cortina. El tabladito del que hablará Tata” (Kartun en Dubatti 2014: 82). Sin embargo, llama la atención que esto que el propio dramaturgo identifica como parte del campo de las “acotaciones”, no figura en el texto. De todo lo que menciona únicamente se anota la utilería y las entradas y salidas de los personajes. Ni el micrófono ni el tabladito, ni los sonidos que hacen los actores detrás de las cortinas, todas resoluciones que efectivamente formaron parte de la puesta en escena. Aquí la perla didascálica: el desfase, la no-coincidencia entre texto y escena, la discontinuidad entre voz del autor y didascalias, representadas por el lapsus, la laguna, ese instante en el que el dramaturgo-director escribe un texto que no será dicho en escena, desdibuja los límites entre lo escrito (y publicado) y lo dicho –quizás– en conversaciones con la escenógrafa Gabriela Aurora Fernández, ensayos, o entrevistas, por ejemplo, escrito en notas y versiones previas, que persisten como resto.

Sí aparece de manera explícita la idea de “máquina” en las didascalias, igual que en *SDC*, *SC* y *SV*: **“Epifanía de Tatita ex máquina de atrás de una chapa”** (Kartun 2014b: 22). Lo teatral se inscribe entonces conceptualmente y no en términos de indicaciones escénicas. Esto hace la diferencia entre un texto que registra una puesta de carácter documental y una dramaturgia que no se propone como una arqueología de un montaje primero ni ulterior, sino que conserva una autonomía relativa en tanto texto “pre-escénico” –en este sentido es preciso tener en cuenta que esta obra se publicó antes de estrenarse. El hecho se observa en la entrevista que incluye la edición, específicamente cuando el autor expresa que piensa o imagina ciertos modos de escenificación: “pensaba incluso trabajar en un espacio diminuto”, “me imagino una puesta de movimientos mínimos” (76). Y la cuestión de lo pequeño o lo mínimo, que se expresa en diversos niveles, desde la extensión de la pieza (más breve que las anteriores) hasta el uso de diminutivos (Tatita, escenita), se vincula directamente con el género: “pequeño misterio ácrata”, basado en los códigos de esos dramas religiosos que ponían en escenas pasajes de las sagradas escrituras. Para eso el autor indagó respecto de algunos misterios medievales, antecedentes de estos autos (los comentados en el capítulo I de esta tesis, por ejemplo) y acopió videos sobre

representaciones del género. A partir de todos esos materiales previos, *Terrenal* monta un pasaje del antiguo testamento en una “zona grosera” que sigue las “convenciones ingenuas” de la ilustración escénica del típico retablo titiritero, sin el carácter didáctico del misterio religioso (76). El tópico del *Theatrum mundi* se reterritorializa así en el terrenal *varieté mundi* (Kartun en Dubatti 2014: 72). “**Un trueno de utilería**” constituye entonces parte del universo dramático y estético que retoma el autor: la Biblia, el varieté, los folkloristas, los recreos con tablado (69). Este “Cirujeo cultural” incluye fotografías antiguas de actores y su archivo de fiestas de carnaval (Dubatti 2014: 257).

Después de la aparición de “Tatita ex máchina” en escena se incrementa la cantidad de didascalias que describen acciones, como si se pusiera en movimiento algo que estaba detenido. Esto que el mismo dramaturgo llama “esquema dinámico”, la relación entre los acontecimientos sujetos a cambio que dinamiza los materiales hacia adelante, responde a la secuencia equilibrio-desequilibrio-equilibrio de su lectura de la Biblia (65; 71). Antes del ingreso de este personaje, las didascalias que describen acciones se limitan sobre todo a las peleas de los hermanos, cuando pasan de la amenaza discursiva a la lucha física. Salvo algunas excepciones de este tenor, lo demás es poesía.

Todo es poesía. Las didascalias no están libres de los problemas de la ambigüedad e indeterminación poética de todo el texto, y esto es claro con la marca de la entrada de Tatita a la escena, pues no se informa ni el parentesco con los otros, ni otros detalles, más que la metáfora del *Deus ex machina* encarnada por este personaje –en la comedia griega, el Dios llegaba para reestablecer el equilibrio y convertir un conflicto que podría resultar trágico, en un final feliz. “Tatita” no es necesariamente el padre –los personajes de Caín y Abel no declaran ser sus hijos– sino el concepto de Dios, “el nombre gaucho de Dios”, Según Kartun, “un genérico”: “Nunca se aclara que lo es porque por razones obvias prefería la ambigüedad” (en Dubatti 2014: 80); “Tomé aquí como origen a Tatita, Dios, abuelo, o lo que se quiera entender, no importa tanto porque el relato no tiene ambiciones de perfección realista” (83).

Además de la indeterminación del sentido, el carácter poético y retórico se expresa en las adjetivaciones afectivas que recoge –como en *SDC*– el vocabulario y el registro de los personajes. Algunos ejemplos: “fumigador grandote” (33), “Espalda abrumada” (9), “parecita”, “construyendo poco a poco propiedad”. Así anota la primera didascalia: “**Tierra baldía. Caín, de espalda abrumada, levanta parecita con unos escombros. Laboriosa piedra sobre piedra construyendo poco a poco propiedad. Desde el fondo del lote llega Abel soñoliento. Caín lo descubre por el rabillo y bufa**” (9). La ausencia de artículos (no dice “una” parecita, “la” o “su” propiedad), denota cierta familiaridad entre la enunciación y el mundo que se describe. Además

contribuye a un lenguaje formulario de concepto o idea, que en este caso remite al imaginario marxista. Las fórmulas, proverbios, refranes, ingresan al texto en sintagmas didascálicos paratácticos que destacan el acto de decir y que en reiteradas ocasiones se configuran como micropoemas, parte del “cirujeo cultural”, lingüístico y archivístico que también se registra en los diálogos. Por ejemplo:

Tatita: Ah. Pensé que te habías lastimado la rodilla. Tardé un poco pero vine. Lo que cuesta vale. Botella de gancia en pesada y ramito malvón robado de un jardín.
El regreso del tata pródigo.
Abel: (**Murmura**) Borracho pero con flores. Milonga oriental (23).

Como ventrílocuos, los personajes son hablados por la poesía, por el ideario, por la máquina. “Solitaria guitarra Santa”, anota una didascalia, como una *voz venida de otra parte* que repite las palabras de Caín; un eco de la figura de la expectación quizá, de quien escucha y murmura, asintiendo con movimientos de cabeza, esta suerte de mantra:

Caín: (...) ¡Sacra ley te sale al cruce tinto hijo de puta! Mi cruzada. La cruzada
Caín. La guerra gaucha. La guerra sana. La guerra santa. Solitaria guerra santa...

Solitaria guerra santa (34).

Se advierte la confusión de voces con respecto al texto dicho y la interrupción que esto genera a nivel del sentido, incluso, la ruptura respecto de la tradición teatral, puesto que propone didascalías para leer en voz alta y que, sin embargo, no serán dichas en escena. Este procedimiento de “contagio” se registra también en didascalías que incorporan juegos sonoros – la homofonía, por ejemplo–, percibidos únicamente en la lectura del texto y no en la escena: “**Caín escucha y aúlla el sufrimiento**” (30); “**Caín huye aullando**” (32); chistes mudos que exaltan lo tonal de su caligrafía. Y cuando se incorpora algo relativo a cómo puede resolverse la acción en escena, el artificio es parte del universo ficcional: “**Está a punto de apuntar y disparar cuando un trueno de utilería lo paraliza. La voz de Tatita resuena potente y latosa en su parlante de peña**” (23). El juego poético de la homofonía entre “a punto de” y “apunta” sugiere que permanece en un entorno poético, retórico; y esto es claro si contrastamos el mismo recurso en el poema o canción que profiere Caín: “Soy lo hecho y elige a lo echado” (33). En la misma dirección, se advierte la repetición y variación de una frase en distintas didascalías, expuesta a modo de quiasmo: “**Truenos y relámpagos (...)**”; y más abajo, “**Un relámpago y su trueno**” (33).

La familiaridad del tono didascálico con el entorno y los personajes, se enfatiza en el comienzo de la escena III: **“De la penumbra lluviosa las voces algo beodas de Abel y Tatita que llegan cantando. Caín esconde el pertrecho bélico. Entra el dúo etílico cantando bajo una gran sombrilla playera”** (35). Inmediatamente después, el dúo musical que interpretan los personajes se anuncia directamente con el nombre **“Dúo etílico: (...)”**, como si se convirtieran en otro personaje a partir de la nominación, el sobre-nombre, que le atribuyen las didascalias. Esta manera de nombrar tampoco es usual, en términos generales, sino que es más factible que encontremos el nombre de los dos personajes o un “ambos”, antes de la intervención. El lecto está tan incorporado en las didascalias que se lee, por ejemplo: **“Caín por si las moscas toma con disimulo su quijada”** (39). Luego de esta nota se describen movimientos que nos recuerdan a la tradición de la comedia del arte con sus golpes y caídas pero, en este caso, se trata de pantomimas mortales. Otra vez la idea de lo teatral en la figura de los comediantes, y de un Tatita que se despoja de su peluquín, hacia el final de la función. El modo de su inscripción es notablemente paratáctico: **“Se alarma. Arrastra el cuerpo de Abel y lo esconde también bajo la chapa./ Por el lugar de siempre Tatita aparece lento. Conmovido. Y Cansado. Se ha quitado el peluquín”** (40). La interrupción de la habitual hilación de la frase está artificialmente señalada con esa puntuación, ausencia de verbos y nexos, que cortan toda gramática posible. Sugiere una lectura con un pulso, un tono, una densidad dramática, que expresa el agotamiento y el pesar de Tatita, su andar entrecortado ante el evento trágico del fratricidio. Lo que está deshilvanado, señala Tatita, el “gran teatro del mundo”: **“Sí, Theatrum Mundi... ¡Quince numeritos deshilvanados enhebrados por un bufo, una platea de borrachitos distraídos y cuando termina la función te perdiste el tranvía! ¿Dónde ves hilo? ¿Le ves argumento?”** (41).

6. Modulaciones didascálicas en el teatro de Rafael Spregelburd

“Es importante que no todas las escenas de esta obra se vean: la fuerza de la información faltante, errática e indefinida, debe ser enorme para poder seguir esta historia con facilidad”
Spam, Rafael Spregelburd.

Cuando voy a publicar una obra se me presentan muchos problemas porque tengo por un lado la obra formal, escrita, registrada en Argentores, y, por otro el guion de escena, a veces más ilegible. Entonces pienso qué cosas de ese guion necesito modificar en la obra antes de su publicación definitiva, cómo me gustaría que fuera leído. Es una pretensión absurda porque, además, el teatro lo lee muy poca gente. Pero en algún momento uno se pregunta: ¿qué de todo esto que he elegido debería pasar el filtro del tiempo y suponer que será legible dentro de diez, veinte o

cincuenta años para no quedar el autor como un salame? En el texto de Apátrida... yo decidí dejar constancia de que, por ejemplo, ciertos textos son dichos por una audio-guía, maquinizados por una serie de grabadores que son operados como bandoneones por los intérpretes; si no lo hiciera, corro el riesgo de que ese texto sea leído sólo de manera literal, cuando ese texto es –además y fundamentalmente– música. ¿Cómo se acota, cómo se anota? (...) no me gustaría que esto sea leído de una manera distorsionada pero, al mismo tiempo, no hay otra manera de leer que no sea la distorsión. ¡Ese mismo texto, dentro de diez años, ya estará distorsionado por su propio entorno! Se trata de un problema insoluble que tampoco se soluciona no operando sobre él. (...) me abruma la sensación de que la versión que queda es sólo una entre tantas, es una especie de casualidad o de capricho momentáneo, mío y de mi tiempo (Spregelburd en Conde 2013b: 73).

En estas palabras del dramaturgo, actor y director argentino Rafael Spregelburd se leen algunos tópicos que hemos indagado en los apartados previos. Además del supuesto de que “el teatro lo lee muy poca gente”, se destaca la preocupación del autor por la incapturabilidad de la escena y la potencial pérdida del sentido de las didascalias, a la vez que manifiesta una confianza en esa inscripción para dejar algún rastro de la propuesta escénica. A pesar de que el teatro sea leído por unos pocos persiste la pregunta de cómo “acotar” y “anotar”, porque –a diferencia de otros dramaturgos que escriben didascalias con más o menos creatividad, narratividad, etc., siguiendo la tradición y convención más general–, Spregelburd alcanza a comprender la complejidad del tenor teórico de la escritura didascálica, en la práctica. Entiende, como señala en el pasaje citado, el desfase –de tiempo y subjetividad– que existe entre texto y lecturas, lecturas contemporáneas y futuras, así como el diferimiento en la lectura de un autor que dirige sus propias obras: la no coincidencia del “yo”, la desubjetivación, el rubor del poeta, analizado páginas atrás. La incertidumbre ante lo que está fuera de control respecto del sentido y el temor –a la vez que la aceptación– frente a la distorsión de la lectura, así como la certeza de que nunca se es el mismo siempre, son temas frecuentes en su producción y no solo en las reflexiones entorno de las propias escrituras.

Algo similar comenta a propósito de la publicación de *Bizarra*,¹⁹⁷ en la conversación con Javier Daulte que se incluye a modo de epílogo en la edición de *Entropía*. Nos interesa recuperar especialmente lo que manifiesta el autor acerca de la sensación que se suele tener con la

¹⁹⁷ Estrenada en el Centro Cultural Ricardo Rojas en el año 2003, con los intérpretes Paula Acuña, Eugenia Alonso, Diego Angeleri, Luis Sosa Arroyo, Luciano Cáceres, Gabriela Calcaterra, Elisa Carricajo, Edgardo Castro, Valeria Correa, Carla Crespo, Corina Cruciani, Ezequiel de Almeida, Maximiliano de la Puente, Débora Dejtiar, Héctor Díaz, Javier Drolas, Ideth Enright, Matías Feldman, Paco Fernández Onnainty, Karina Firbank, Lorena Forte, Andrea Garrote, Santiago Governori, Paloma González Echevarría, Sofía González Echevarría, Silvia Hilario, Hernan Lara, Darío Levy, Joel Lindh, Andrea Lo Tártaro, Laura López Moyano, Javier Lorenzo, Giselle Lousek, Agustina Madero, María Elena Mobi, María Onetto, Laura Paredes, Luciana Pettigiani, Sebastián Polito, Ariel Portillo, Marianela Portillo del Rayo, Monica Raiola, Emma Luisa Rivera, Corina Romero, Lalo Rotaveria, María Inés Sancerni, Rafael Spregelburd, Alberto Suárez, Vivi Vazquez, Debora Zanolli. Vestuario de Gabriela A. Fernández, Julia Verth, escenografía de Oscar Carballo, musicalización de Nicolás Varchausky, video de Víctor Kesselman y coreografía de Silvia Hilario.

publicación de un texto en libro, como si se tratase de algo serio que queda para la posteridad, cuando una obra de teatro tiene en realidad otra especificidad; incluso algunas piezas son “impensables” como lectura. Esa especificidad, señala Spregelburd, es más semejante al guion de cine que a un texto literario: “(...) escribo para mí y para mi grupo de actores, (...) unas especies de notas y diálogos para que podamos poner en pie una obra en el escenario. Es algo que se usa y se tira. Y lo que realmente queda es aquello que se usó”. En *Bizarra* este uso “excedió demasiado los límites de lo teatral” y, “ante la pérdida de todo este mundito”, se abraza la idea de que aparezca un registro. El problema de la distorsión sigue preocupando, pues los lectores van a creer que “eso” era la obra, cuando hay cosas –y son “las más importantes”– que, según el autor, no se pueden explicar, por ejemplo: “Estas líneas son dichas muy en serio, estas otras más o menos, de estas otras sólo podemos decir que dependen del buen tino del actor”. Con ciertas variantes, observa, es posible hacer el intento de explicar en las “acotaciones”, “tal como hace uno con otras obras un poco más posibles”, “cómo se hacía en la puesta para que uno desconfiara de lo que estaba escrito y pudiera leer o acceder a otros niveles de cruces y de simultaneidades” (2008a: 515).

Frente a esto el autor reconoce escribir en “una especie de automático” que anula las particularidades, especialmente cuando sus textos son más literarios y están expuestos a la intraducibilidad de sus niveles, como el caso de *La terquedad*, una obra escrita para un teatro de Frankfurt que no conocía. El temor de que “no comprendan el texto” y que “se pierda todo en la traducción” lo ha llevado a anular aspectos particulares mecánicamente: “El temor de que todo aquello que es pura desviación, pura irregularidad, una connotación, no se va a poder siquiera traducir bien. La literatura permite dejar por escrito un mensaje más legible. Si bien menos parecido a lo que debería ser la obra” (516).

Para comprender el alcance de esta dimensión literaria que describe, basta citar la primera didascalia de *Bizarra*, Cuadro uno, “El sueño de las redes”:

En el frigorífico CEPA, en Merlo. Luz mortecina de amanecer. De un travesaño cuelgan, a guisa de medias reses, los cuerpos desnudos y sangrosos de varios de los actores de esta obra. Todo es ligeramente fashion, de todos modos. Un oscuro poema en off, un poema coral en el que se dejan oír, con aire de pesadilla, las voces proféticas de las reses muertas. Mientras tanto, Velita, vestida en sus sencillas galas, y con delantal carnicero, se revuelca sobre la carne en inocente juego con Washington, un obrero del frigorífico que la desea y la pretende. Velita es pura; solo juega al amor. Washington la ama (Spregelburd 2008a: 13).

Otra resolución formal capaz de evitar la lectura “literal” que haría peligrar el material, es el trabajo con la musicalidad del texto que –como analizamos a propósito del teatro de Beckett–

prevé una emisión particular. Tanto en los textos como en las puestas en escena dirigidas e interpretadas por Spregelburd de obras como *Apátrida* y *Spam*, inscriptas por el propio autor dentro del género alemán de la ópera hablada, se advierte este aspecto con precisión. Lo que nos interesa recuperar de las palabras del autor, es que eso que en parte aseguraría la lectura preferible ante la distorsión del tiempo y las múltiples versiones, eso que retiene y resguarda lo incapturable de la escena y que –por eso mismo– es tan difícil de escribir, son las didascalias. La lúcida respuesta ante el problema “insoluble” de cómo se anota y acota, es operar sobre ello a partir del trabajo poético con una clase de escritura que no se rige por ninguna presencia plena. Esta hipótesis de la ausencia en principio podría objetarse, tratándose de un autor que ocupa todas las dimensiones del hecho teatral y está en cada etapa de su proceso; cuya presencia absoluta se corresponde además con una impronta poética, estilística, muy elaborada y singular. Sin embargo, a partir de un análisis atento a la escritura didascálica en su articulación con los diálogos, los temas de las obras, y las diferentes modulaciones que se registran a lo largo de su producción –que atienda también a lo escrito para ser dicho y lo escrito para ser únicamente leído en los textos del autor–, es posible advertir la interrupción y la huella de los procesos de desobjetivación.

En este sentido además del caso ya mencionado de *La estupidez*, revisamos aquí las didascalias de *Spam* desde el cruce de la constitución de la voz del protagonista, la presencia o ausencia de las figuraciones del director, del dramaturgo y del actor que –además de interpretar a Monti– vocaliza al performer o un artificio de este, no como subjetividad ni persona empírica sino como centro por donde pasa el espectáculo, es decir, como figura que domina lo que se dice, se escucha y se ve en escena. Si bien estamos de acuerdo con que el cuerpo del actor o practicante escénico “no es sólo una presencia material que ejecuta una partitura performativa dentro de un marco referencial y estético”, sino el de un “sujeto inserto en una coordenada cronotópica” que asume la “eticidad del acto y las derivaciones de su intervención” (Diéguez 2007: 45), la singularidad de la performance y la escritura de Spregelburd radica no en una “política de la presencia” sino de la ausencia. Se trata de lo didascálico en su aspecto más poético como radicalización de la escritura y la traducción: huella, *différance*, interrupción.

6.1. Noli me legere: *La estupidez*

Esta cuarta entrega de la *Heptalogía de hieronymus Bosch* (1996-2009) de Spregelburd, es una obra paradigmática para reflexionar acerca de la extrañeza de didascalias que expresan

tanto la fascinación por el lenguaje como la experiencia del desconcierto.¹⁹⁸ Las escenas simultáneas que analizamos en el apartado 3 se pueden pensar como una clase de experimentación cercana a lo que hace Saer en su novela *El limonero real*, por ejemplo, donde la experiencia que propone se centra en el modo de contar la simultaneidad de sucesos en distintos espacios o desde diferentes puntos de vista, exponiendo los diferimientos de la escritura. Esas manchas negras o puntos suspensivos que en *El limonero...* señalan didascálicamente, visualmente, la laguna verbal a nivel del sentido, nos enfrentan a la pérdida y el desconcierto. Más allá de la resolución específicamente teatral, las formas de lo velado, restante, perdido, cobran en las didascalias de Spregelburd un valor poético de este tenor.

Decíamos a propósito de la incorporación de escritura bilingüe en algunos tramos de esta pieza que el lenguaje se revela en tanto problema central de su producción. En este sentido, no es menor el hecho de que la obra fue traducida al alemán, inglés, francés e italiano y que la traducción, además de un tópico, es un procedimiento poético que no solo pone el lenguaje como centro de reflexión sino que enfatiza la dimensión sonora, musical. Como observa el poeta Juan Gelman en “Escolio” de su poemario *Dibaxu*, escrito en sefardí y en castellano actual, la “reflexión sobre el lenguaje” implicada en el hecho de dar a leer un texto en dos lenguas “desde su lugar más calcinado”, “la poesía”, sugiere una lectura “en voz alta”. Gelman afirma que los poemas en castellano los incluye “no por desconfianza en la interpretación del lector” sino para que se escuche, “entre los dos sonidos”, “algo del tiempo que tiembla” (2012: 199). Esto mismo propone Spregelburd con la incorporación de la traducción del dialecto siciliano, el lenguaje de señas y las notas al pie que mencionamos en el apartado 3, y que queda tan claramente expresado en esa fórmula de la didascalia de *Spam* –“Es importante que no todas las escenas de esta obra se vean: la fuerza de la información faltante, errática e indefinida, debe ser enorme para poder seguir esta historia con facilidad”–, donde lo que “tiembla” está vinculado con la información faltante. Así se lee en las primeras y extensas didascalias de *La estupidez (LE)*:

La acción transcurre en diversos moteles de ruta, en las cercanías de Las Vegas. Nótese que digo “motel” y no “hotel”, sin saber bien cuál es la diferencia, pero entiendo que en algún momento comprenderé que allí está la clave.

Si bien el motel puede cambiar de una escena a otra, la habitación que veremos es siempre la misma: una habitación particularmente neutra, que permitirá crear la convención de que se trata de distintos hoteles y distintas habitaciones.

Una cama doble contra la pared de la izquierda (...)

Lo más importante es que la pared de fondo ostenta una gran ventana. Esto

¹⁹⁸ Estrenada en 2003 en El portón de Sánchez, luego en la Schaubühne de Berlín (2005), con los intérpretes Héctor Díaz, Andrea Garrote, Monica Raiola, Rafael Spregelburd, Alberto Suárez, vestuario de Julieta Álvarez, escenografía de Oscar Carballo, iluminación de Diego Angeleri, Matías Sendón y musicalización de Nicolás Varchausky.

permitirá el armado de escenas simultáneas (dentro y fuera de las habitaciones). Esta ventana tendrá algún tipo de cortinado que al cerrarse oculta el afuera (...) para permitir así los cambios de escenografía requeridos en ese espacio exterior.

Más de una vez veremos rodar por la ruta, desde nuestra enorme ventana, lentamente y a la distancia, esas enormes bolas de fardos espinosos que poblaban las películas de vaqueros.

Para simplificar la lectura de esta obra, podemos convenir que –a grandes rasgos– se cuentan en ella, al mismo tiempo, cinco historias entrelazadas. Por ello, he titulado las escenas de acuerdo al “mundo” al que pertenecen: MARCHANDS, POLICÍAS, APOSTADORES, IVI, FINNEGAN (Spregelburd 2016a: 29).

Este fragmento puede interpretarse como un paratexto, una breve nota preliminar del autor; sin embargo observamos que, si bien la primera persona singular se limita a este pasaje, tiene muchos rasgos en común con las didascalias del resto del texto, que no están en primera persona singular sino en tercera y primera plural. Se puede leer allí la primera persona de un dramaturgo-director, en un formato más o menos próximo a los argumentos medievales de carácter narrativo que aparecían al principio de los textos para anticipar la acción; o a las extensas y narrativas didascalias del teatro alemán y del naturalismo norteamericano (Ver capítulo I de esta tesis). Además de la narratividad se registran marcas de puesta en escena que, junto con esa primera persona, se ven desestabilizadas por el cuestionamiento de la idea de presencia en sí, la incertidumbre y la suposición. Por otro lado, se afirma allí que estas “aclaraciones” están para facilitar la lectura; de esto se deduce que no se trata de instrucciones para un montaje sino que se observa la lectura de sí (este dramaturgo-director que *se* escribe y lee a sí mismo), la interrupción de otras voces y el diferimiento de tiempos divergentes. El grado cero de lo didascálico se enrarece aquí con un presente-futuro encargado de constatar que *yo es otro* (“en algún momento comprenderé que...”). Esto también lo podemos observar en intervenciones en las que –desde la visión de la dirección– esa inscripción reflexiona acerca de su propia escritura. En “Respuestas a las preguntas de Jorge Dubatti para la edición de *La paranoia*” (Spregelburd 2008b), Spregelburd asegura que *La estupidez* “no fue económica” ni “razonable” para la puesta en escena porque “no creyó en síntesis alguna”; con algo de resignación agrega: “ya me he acostumbrado a mí mismo”.

No hay demasiadas referencias a la luz u otros aspectos técnicos en las didascalias de toda la pieza; apenas se anuncia que “*Al final la luz baja muy lentamente por primera vez*” (201) y el “Intervalo” (137). Esta marca asociada a la escena probablemente tiene que ver con que se trata de una versión modificada del texto a partir de los ensayos, y se publica en una fecha muy próxima al estreno. Al final se aclara que es la “Novena versión”, detallando lugares y fechas en los que se escribió. La primera didascalia de la Escena I inaugura la tercera persona clásica, pero sigue siendo de carácter tan ficcional como de puesta en escena (33). En toda la obra se leen

notas sobre las acciones, apariciones de sonido en *off*, a la vez que encontramos modulaciones literarias como “*Llora profunda y súbitamente. Es un hombre grande, vestido de policía, que llora en serio*” (40). Ya no se trata del carácter poético de las didascalias que revisamos en el teatro de Kartun –con ese tono singular de un registro semejante al de los personajes–, ni del trabajo con el ritmo, la repetición, algo de la materialidad de la palabra que se pone por delante del significado, como comentamos a propósito de las didascalias de Kane –mientras que en *Cleansed* se anotan las veintitrés veces que Tinker arroja un chocolate y Robin se lo come, en *LE*, Jane cuenta unos dólares que trae en la mano “por enésima vez” (63). Spregelburd trabaja en cambio con la indeterminación y la desubjetivación de la voz en tanto problemas de la escritura y del lenguaje. Se preocupa por “traducir” conceptos en signos gráficos y experimentar con lo didascálico desde el aspecto visual, “espacial”. Como el Beckett de *Comedia, No Yo*, o *Los días felices*, sustituye la palabra “pausa” por “(...)”; significa así la espera y la simultaneidad de los diálogos diferidos, en distintas habitaciones.

Otra cuestión importante para atender es el uso del tiempo pasado y futuro que ya aparecía en esa didascalia preliminar, así como el uso de la primera persona plural: “*La puerta del cuarto (en el Dead Flamingo) se abre, y por ella entran furtivamente Emma y Richard, a quienes ya habíamos visto previamente cruzarse en el patio con los policías, evitando ser vistos (...) Segundos después vemos husmear afuera a los policías Wilcock y Zielinsky, que han regresado*”. Más abajo en otra didascalia: “*Poco después, se volverá a escuchar la música tecno proveniente de la Land Rover y los policías se irán*” (123); o “*Es el mismo choque de la escena 16...*”. En esta temporalidad compleja de prolepsis y analepsis, que también hallamos en las obras teatrales y guiones de Manuel Puig, es posible advertir la hibridez de expresiones, géneros y modalidades de escritura, característica de la producción de Spregelburd que en muchas ocasiones instala la clave de lo incierto: “*La deficiencia de Ivy será, tanto para John como para todos nosotros, un misterio*” (65). El nosotros que aparece en la didascalia, ¿a quienes se refiere?, ¿a qué subjetividades incluye o excluye?, ¿a los espectadores, a los lectores? La pregunta se vuelve más problemática con la interrupción que efectúa en este sentido la siguiente didascalia en la que se habla del espectador, en tercera persona y en singular, y se refiere a un “nosotros” que podría incluir a los lectores, pero que no obstante, predica con la acción de “ver” la escena: “*Desenvuelven el cuadrado de espaldas al espectador. (...) Durante un rato, vemos a Bancroft que ya no mira el cuadro (...) Mientras tanto, comienza a escucharse una voz en off, una voz que reconocemos como la voz de Finnegan*” (75). Y en “*Probablemente Davis los haya arrastrado también hasta el cine (...)*” (105), ¿quién hace la conjetura? La voz de la didascalia pone en evidencia que no conoce toda la información, se corre del lugar de “autoridad”; por

momentos se instala como testigo, espectador, y en ocasiones muestra que sabe más que los personajes y que los espectadores: “*Es un ataque de epilepsia pero ellos no lo saben todavía*” (169); mientras que eso que será un “misterio” para los personajes y también para ese “nosotros” no se repone nunca. En varias didascalias se lee “no queda claro si” (151), o expresiones como “*Sin que podamos descubrir el momento exacto en el que la idea aparece*” (170). Estamos en condiciones de afirmar que la pieza es un caso paradigmático de las figuraciones de subjetividades/desubjetivaciones contenidas en lo didascálico y su carácter de “entre” (entre el saber y no saber, la dramaturgia y la puesta en escena, la lectura y la expectación).

Esa hibridez de géneros que señalamos más arriba, por ejemplo, la contaminación del texto dramático con el guion cinematográfico, se expresa en didascalias del siguiente tipo: “*Ya veremos esto luego en primer plano*” (172); o en el uso de la doble columna, similar al sistema que establecía Puig en guiones como el de *Pubis Angelical* de 1983 (disponible en ARCAS) para organizar y distinguir el desarrollo sonoro, visual, de acción; o el de *Los 7 pecados tropicales* para expresar el subtítulo junto -al texto dicho por los personajes (Puig 2004: 152-221). En algunos casos la doble columna insiste en el tema de la traducción de una escena muda donde algo siempre resta:

ESCENA 18

IVY III

La habitación de Ivy en el Western Carol. La escena retoma donde habían terminado antes John y Ivy. Son las 15:10. John sale del baño empujando la silla de Ivy, que sigue escuchando el cassette de Finnegan en su walkman. Por la misma convención de audio que ya hemos visto, mientras se escucha el cassette de Ivy no oímos lo que John dice. Por señas, comprendemos que se va a ir a su entrevista, y le explica que volverá en un rato. Sigue bebiendo, toma su saco, se lleva una botella y sale.

Segundos después vemos a Emma aparecer tras la ventana, en el patio. Lleva encima el bolso de la Casa Pato, con todo el dinero. Se la ve muy alterada, y pronto comprenderemos por qué. Hay unos policías afuera: Davis y Zielinsky. Ella cree que la siguen. Vemos nuevamente lo que ya hemos visto, pero desde otro ángulo. Zielinsky le hace señas a Emma para que lo ayude con Davis. Emma niega con la cabeza, y entra por la ventana en la habitación de Ivy, que es la que tiene más a mano. Zielinsky se va hacia la Land Rover.

En el walkman suena el cassette de Finnegan.

VOZ DE FINNEGAN —El “efecto mariposa” ya no es sólo una bella expresión poética: Una mariposa que aletea en Tailandia puede provocar un tornado en París. Ah, no. La Ecuación Lorenz transforma a esta ingenua metáfora en matemática pura. El más pequeño aleteo, un sutil accidente, una leve distorsión en el curso de las cosas, y aquí estamos: la catástrofe.

Algo similar se advierte en escenas con señas, sin texto, donde el sonido aporta un carácter dramático cinematográfico:

Ahora sólo se escucha la música de género que ha empezado con el cassette, como si se tratara de una subjetiva de Ivy, que no escucha lo que discuten los marchands. Es decir, que en una escena muda vemos que discuten por el bolso perdido, por el cheque olvidado, por el auto chocado, etc. (...) Richard (...) Golpea a Ivy en el cráneo (...) La música de géneros cesa con el golpe. Volvemos a escuchar las cosas normalmente (177).

En otras escenas se escucha solo lo que escucha Ivy en el walkman –por ejemplo, un personaje le habla “*sin que oigamos lo que le dice*”–, y solo cuando se interrumpe la escucha del cassette “*se restablece el ‘orden sonoro’ de la escena*” (179). Siempre resta algo por traducir, y las didascalias no garantizan más que un “como si”: “*Un temor reverencial se apodera de todos, como si el cuadro emanara una historia intraducible*” (127). La inestabilidad de la escritura didascálica evidencia que no hay una voz, origen y fuente del sentido, con un control sobre lo que debe suceder en escena o sucede en términos ficcionales. Además, por supuesto, se advierte el tenor poético y no descriptivo en términos de instrucción de puesta en escena. Algo similar leemos en: “*Sólo queda a la vista Jane, llorando amargamente (...) como si un dolor enorme la asfixiara. Un cuadro dantesco, tan exagerado como incomprensible*” (195). Así, lo poético excede la comprensión, la traducción y el código porque a pesar de que irrumpa el discurso de lo cultural con la referencia a Dante, esa clase de autorreferencialidad interartística aparece ante la imposibilidad de dar cuenta de la experiencia a través del lenguaje. Este gesto se vuelve un procedimiento frecuente en la producción del autor; en *Spam*, por ejemplo, como analizamos a continuación, se incorpora una obra de Caravaggio.

6.2 El Spam del lenguaje y la subjetividad

Dentro de la vasta producción de Spregelburd nos interesa especialmente *Spam* –obra que él escribe, dirige y protagoniza– para indagar acerca de la significancia de la presencia/ausencia y la desubjetivación en esa triple función de autor, director e intérprete, donde es posible advertir la espectralidad o el carácter fantasmático de las didascalias como memoria y espera. Como se lee en *Demarcaciones espectrales: en torno a “Espectros de Marx”* (Derrida 2002), a diferencia del muerto, situado en coordenadas específicas, el fantasma transita entre los umbrales de la vida y la muerte. No habita, no reside, sino que asedia; desafía la lógica de la presencia, de la identificación y del dominio: es incontrolable y siempre empieza por regresar (Cragolini 2012: 50-51). Si bien el problema de quién habla en las didascalias está presente de diferentes modos en todo texto que implique estas imágenes de la dramaturgia, la dirección y la interpretación, *Spam* es especialmente relevante para exponerlo porque prefigura dicha reflexión como parte de

su núcleo temático. Monti, su protagonista, luego de perder la memoria, intenta recomponer su pasado, su identidad, a través del *spam* de su correo electrónico y de los buscadores de su *laptop*. No consigue religar la dispersión de la subjetividad, suturar ni saturar en términos del sentido el hiato entre las palabras y sus referentes, el nombre y la persona, sino que se enfrenta al montaje implicado en toda subjetividad: alteridad, desubjetivación e impropiedad del nombre propio.

Desafortadamente híbrida. En *Spam*,¹⁹⁹ “triste opereta apocalíptica” (Spregelburd en Ojeda 2017) u ópera hablada,²⁰⁰ la música es proporcional al tiempo del texto y tiene tanto valor como lo dicho. La musicalidad de la escritura en verso y el ritmo de la palabra se complejiza con la composición experimental de Zypce y su ejecución en vivo –por ejemplo, en el trabajo con rimas libres e irregularidades en el ritmo–²⁰¹, donde “el criterio de selección es prácticamente musical y no sólo argumental o temático” (Spregelburd en Conde 2013b:70).

“Son aventuras dignas de James Bond. También traductores de Google, mafias pseudochinas en la isla de Malta, dudosos métodos para alargar el pene y falsos documentales suizos debajo del agua” (Spregelburd en Bahamondes 2015), comenta el mismo dramaturgo acerca de esta producción de la Fondazione Campania dei Festival, Napoli Teatro Festival Italia, Teatro Stabile di Calabria, Festival delle Colline Torinesi, TiConZero-Cagliari, coproducida en Argentina por el CETC y el FIBA 2013. Una pieza que resulta próxima al concepto de lo posdramático desarrollado por Hans Thies Lehmann (1999) para pensar las creaciones escénicas que tienen lugar a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, si atendemos al tipo de estructura dramática que presenta, construida a partir del fragmento, la interrupción y la discontinuidad. Con este concepto Lehmann propone un marco analítico para la producción contemporánea que afirma la autonomía del arte escénico respecto del drama, no como negación de éste ni del texto en sí sino como ampliación del campo de creación y redefinición del concepto mismo de drama. En *Spam*, el texto dramático no queda relegado respecto de otros elementos de la puesta en escena; por el contrario, veremos que sus modulaciones son centrales y están íntimamente articuladas con el espectáculo. Lehmann analiza las propuestas que ponen en crisis el drama burgués –donde se privilegia el aspecto literario por sobre el espectáculo– y las categorías aristotélicas o hegelianas del drama, a partir de búsquedas realizadas por creadores interdisciplinarios, desde Craig a Artaud, que exceden lo meramente textual con sus propuestas.

¹⁹⁹ El estreno tuvo lugar en el Teatro Colón (CETC) de Buenos Aires, en el año 2013.

²⁰⁰ Se trata de un género extendido en los países de habla germana conocido como *Sprechoper*.

²⁰¹ Para llevar adelante el análisis de la obra en su dimensión textual y escénica contamos con el siguiente material de archivo facilitado por el dramaturgo, actor y director de la obra: la versión definitiva del texto inédito en español, formato Word (con imágenes y ficha técnica del espectáculo incluidas) y un registro audiovisual editado de una función abierta al público, también brindado por Spregelburd a los fines de este estudio. La obra fue publicada por Cue Press en el año 2015, formato ebook y print on demand, en italiano y en alemán; traducida también al inglés para el dossier de Theater Magazine; y al francés por editorial L'Arche en 2016.

El concepto da cuenta de la permeabilidad entre las disciplinas artísticas y el carácter difuso de sus fronteras, al definir un enfoque para el estudio del teatro que retoma ciertos aportes de la poética, la teoría literaria, la dramaturgia, la filosofía, los estudios sobre cultura audiovisual, la antropología, los *performance studies*, entre otros, en el marco de la posmodernidad y las críticas a la posmodernidad. *Spam* habla de la fragmentariedad del ser y sus discursos, pone en crisis las fronteras genéricas, a partir de operaciones fundadas en la sinestesia –especialmente en el planteo multimedial de la puesta en escena y las imágenes poéticas que evoca el texto–, la parataxis –una historia interrumpida, una cronología discontinuada, una subjetividad olvidada–, la desestabilización de categorías y la desjerarquización de ciertos valores preciados para la cultura.

La estructura de *Spam*, que es –según advierte el propio autor– “desafortunadamente híbrida” (Sprengelburd en Ojeda 2017), presenta rasgos de la performance multimediática. En este sentido, es preciso remitirnos a la noción de intermedialidad que no solo “designa los intercambios del arte teatral con los lenguajes, tecnologías, medios y dispositivos de la comunicación y el entretenimiento” (Pinta 2012: 8), sino también investiga y experimenta sobre las posibilidades de tales interacciones y la diversidad de experiencias vitales que estos proponen. Se sabe que los grandes medios de comunicación han impactado en mayor o menor medida en la reconfiguración de ciertos paradigmas artísticos, los modos de “representar(nos) la realidad, de acceder al mundo y percibirlo” (Cornago 2004: 599), esto es, diferentes enfoques epistemológicos y de interrelaciones entre los sujetos de manera tal que en distintos momentos es posible registrar la primacía de una expresión artística por sobre las demás: primero el cine; a partir de los años sesenta, la televisión; luego el video y las comunicaciones en red del siglo XXI. Las últimas han construido un canon estético que podría aproximarse a lo teatral en cuanto a la apariencia de inmediatez, el ritmo performativo y fragmentario. Al desestabilizar las fronteras y las jerarquías entre alta y baja cultura, entre la producción y el consumo, se abre un nuevo repertorio de prácticas artísticas posmediales derivadas de la multiplicación de los canales y plataformas.

Cuando la teoría y la crítica teatral se referían a principio y mediados de los 2000 al creciente papel de las nuevas tecnologías digitales o numéricas en el ámbito del teatro, la danza y la performance, estaban pensando en la incorporación de proyecciones manipuladas digitalmente, el empleo de robots, tecnología telemática, realidad virtual, los MUDs, los MOOs, los videojuegos, los CD-ROMs y las obras de net.art, en el marco de una cultura visual. Pero las relaciones interartísticas no son prácticas novedosas: Wagner ya lo había formalizado –antes Goethe, Schiller, Novalis– en la idea de obra total articulada en una multiplicidad de artes –

danza, música, poesía, arquitectura, escultura y pintura. Ahora bien, la intermedialidad del ámbito teatral se extiende en el teatro posdramático a los nuevos medios tecnológicos, cuya intervención suele dar como resultado materiales híbridos. Abuín González (2008) habla de una intermedialidad sintética que busca la fusión de lenguajes procedentes de diferentes medios; una transmedial que nos pone ante funcionamientos de códigos y procedimientos que se encuentran en varios medios; y otra transformacional u ontológica por la cual se produce el trasvase de un medio a otro.

La noción de “remediación” –imitación a partir de nuevos medios–, comprende las operaciones de “hipermediación”, que tiene como objetivo recordarle al usuario la utilización explícita del medio –y este grado de opacidad y manifestación explícita de la mediación es lo que encontramos en *Spam*–, y la “inmediación”, que intenta borrar la presencia del medio para que el espectador acepte la convención según la cual está de verdad ante los objetos representados (36). No obstante, insistimos, la pregunta del teatro sobre su época, las condiciones de posibilidad de la palabra y su circulación, no es del todo novedosa. Desde los griegos, el teatro como técnica de la representación se ha mostrado permeable a las transformaciones que le han permitido ampliar sus posibilidades de expresión; nunca detuvo su periplo en ningún punto que se considere el más elevado en tanto construcción de ese lenguaje o medio, sino que continúa explorando nuevas posibilidades.

Spam plantea una relación ambivalente con la tecnología y los medios de comunicación y esto se evidencia en didascalias que no indican la incorporación de dichos medios en términos técnicos sino que se constituyen en un reservorio de la ambigüedad de lo poético. Estas presentan dispositivos que llaman la atención sobre sí mismos formando parte fundamental de la trama: “*Fatídico karaoke. Canciones de Dean Martin, fondos de pantalla como posters apocalípticos de oficinas de turismo*”. El *karaoke* que se proyecta en una pantalla al comienzo de la puesta, instala la escena en el plano audiovisual, es decir, anuncia la pregnancy de lo que está para ser visto y escuchado, por un público contemporáneo. La comunicación vía *Skype*, grabada y no realizada en vivo, sugiere que el director emplea este recurso como cualquier otro artificio escénico pero no le interesa, en cambio, incorporar una comunicación real por *Skype* con una actriz que lo ejecute desde un espacio extraescénico, porque es precisamente el aspecto ficticio y no inmediato, sino siempre desfasado, el que predomina en las relaciones intermediales de *Spam*. Por su parte, el formato de las bandejas de *e-mail*, resultan a nivel temático y dramático un arma de doble filo: el sujeto solo dispone de estos artefactos protéticos que sustituyen la memoria; acciona y *es* a partir de esa conexión, al tiempo que estos lo enfrentan a la dispersión de la subjetividad y anuncian “el fin del mundo” en la era virtual.

Siempre con la distancia del humor, el cinismo o la ironía –a veces, incluso, paradójicamente cargada de afectividad–, el pastiche que realiza con la mimesis de registros y gramáticas diversos, roza por momentos la parodia. Dirige críticas no solo a los medios de comunicación y a los usos de la tecnología, sino también al empleo de estos medios en el teatro – a cierto teatro que se dice interactivo y trata de ocultar sus relaciones de mediación, su carácter artificial, con el fin de hacerse pasar por experiencia real. Esto se puede observar no solo en varios pasajes del texto, sino también en decisiones escénicas tales como la mala calidad de la imagen de los videos que se proyectan en el espectáculo, el tono del pseudodocumental y las noticias de la televisión –grabaciones realizadas especialmente para la pieza con un evidente trabajo de posproducción–, o la visualidad y organización discursiva del *power point* y de *YouTube*. La incorporación ficcional del medio televisivo (las noticias) y la conexión en red destacan, a la vez, cierto carácter teatral o performativo de tales formatos: un ritmo rápido y entrecortado, la sensación de cercanía, casi de intimidad e inmediatez, en vivo y en directo, la presencia explícita del público y su aparente carácter colectivo (Cornago 2004). Y esta dimensión visual es tan constitutiva de la obra que en el texto se incorporan imágenes y gráficos que efectúan una interrupción de tenor didascálico, siempre señalando los límites del lenguaje para dar cuenta de esta clase de experiencias. En este sentido, no es irrelevante el hecho de que la obra no fue publicada en español precisamente porque no se contaba con la posibilidad de incluir dicho material gráfico, según nos comenta el propio autor.

Cornago, Abuín González, entre otros, insisten en que los medios rompen la idea de unicidad o individualización de la obra de arte, así como también la noción de sujeto cartesiano, cognoscible, coherente y acabado, al señalar la dispersión y fragmentación propia del sujeto. Y en el caso específico del teatro, los medios ponen en crisis el concepto de evento único e irreproducible a partir de la irrupción de prácticas escénicas que no trabajan con la co-presencia simultánea de actores y público, sino que implican acciones grabadas o la telepresencia visual.²⁰²

²⁰² Si bien estos últimos años presenciamos un proceso acelerado de virtualización del espectáculo (el desarrollo de *softwares*, plataformas para la realización de *streaming*, diversas técnicas, estrategias y propuestas audiovisuales), especialmente en el contexto de pandemia, con la consecuente reconfiguración de las producciones teatrales, otras experiencias de las artes vivas y consumos culturales que tradicionalmente suponen la co-presencia de cuerpos en tiempo y espacio, es importante recordar que este no era el panorama del espectáculo cuando se estrenó *Spam*. Tampoco por el año 2013 la experiencia social, política y cultural argentina estaba tan atravesada por la multiplicidad de redes y canales como *instagram*, *twitter*, etc. Más allá del fuerte impacto sobre las producciones de espectáculos y las condiciones de los trabajadores de la escena, los públicos y las situaciones de expectación, entre otros aspectos, lo que se redefine en la situación prolongada de confinamiento, es la relación del teatro con los medios, las redes y con otros formatos artísticos y productos ligados al entretenimiento y la ficción, que implican una recepción asincrónica y a distancia. En su artículo “El año del cochino” (que editamos en el volumen *La fiebre. Pensamiento contemporáneo en tiempos de pandemia*, 2020, La Plata: ASPO), Spregelburd piensa este proceso como una suerte de “democratización de la producción audiovisual y literaria” (Para ampliar ver nuestro volumen *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia*, 2020, La Plata: ASPO/REAL). La relación del teatro con plataformas virtuales, buscadores, sistemas de mensajería y de videoconferencia, es bien diferente en un espectáculo presencial como *Spam* y en el teatro virtual de hoy en día.

En la realidad aumentada o estéreo que se configura en la escena tendría lugar una hiper-realidad donde se superponen la realidad actual de las apariencias inmediatas y la realidad virtual de las mediáticas. Sin embargo, es preciso señalar que cuanto más tecnología se emplea, se advierte una mayor necesidad de cuerpos portadores de palabras en relación con el espacio, los objetos, el presente de la escena. Se trata de órdenes perceptivos tan diversos que el espectador debe hacer un esfuerzo por acomodar su ojo y su escucha ante tantos estímulos diferentes; sin perder de vista, además, que la imagen supera al cuerpo vivo en tanto forma más perfecta, acabada y verosímil, a la que nada perturba ni interrumpe –el espectador puede complacerse en su contemplación sin que peligre el acto estético. Spregelburd propone tal divergencia, escenifica la mezcla y el “cachivache” audiovisual de la experiencia cotidiana, y multiplica así las potencialidades de la materialidad de la escena a nivel sonoro y visual. Al ponerlo en tensión con la virtualidad, siempre en un proceso continuo de composición y descomposición, el cuerpo señala la incapturabilidad de la puesta en escena, su carácter único, efímero y acontecimental.

En consonancia con lo observado respecto de la relevancia del lenguaje en la producción de Spregelburd, es importante señalar que las didascalias se concentran sobre todo en la reflexión sobre el *entre* de la escena y la escritura, pero prácticamente no refieren nada relativo a lo corporal, la acción, el movimiento –apenas una didascalia señala una postura corporal: Monti sentado en la vereda. Tampoco describen la inclusión de imagen fija –que se ve efectivamente proyectada en la puesta– sino que el texto, sin aviso ni transición, incrusta la imagen (foto, pintura, etc.): el fragmento *está ahí*. En cambio, sí se señala la entrada de videos que incorporan textos, es decir, cuando aparece algo relativo a la palabra. Lo demás es intraducible.

Lo que queremos expresar con lo antedicho es que *Spam* nos hace ver la mirada construida por estos soportes de mediación y sus relaciones, los modos de percepción, y no los medios en sí, a través del trabajo con la palabra poética –tonos, registros, estructuras discursivas– y las gramáticas de la tecnología –así como en *Bizarra* el autor trabaja con el formato teatronovela, la estética de *El pánico* aparece vinculada al cine, y en varias producciones incluye videos, micropelículas, o emplea procedimientos provenientes del cine. Perfilando así relaciones que desautomatizan la mirada frente a lo conocido y, en consecuencia, revela la diferencia o espaciamento abierto por ese cruce, que es el lugar por excelencia del espectador. En este sentido y para leer el trabajo singular de las didascalias, que son siempre ese intento por tocar lo real, nos interesa destacar que *Spam* incorpora las referencias al entorno contemporáneo como “cita a la supuesta realidad” y sus sistemas de interpretación, y no en tanto mera representación de lo real. Así lo expresa el dramaturgo:

(...) muchas veces el público cree que su función es simplemente adivinar qué significan las referencias culturales que se le ofrecen como pistas de un policial que es el mundo. Algo que puede resultar muy aburrido, sobre todo cuando esas referencias están globalizadas, o son las mismas que difunden las noticias, las redes sociales, el sentido común. Me gusta ensayar en mis obras algo que imagino como la “organicidad pura de la biología”: algunas cosas ocurren como pistas de otras, otras son simplemente catástrofes, y a veces las causas no preceden a los efectos. En *Spam* esto se obtiene mediante un sencillo procedimiento técnico: las escenas se ven en total desorden, y al atacar la flecha del tiempo, causas y efectos se muerden la cola de una manera al menos escandalosamente divertida. Pero hay otros procedimientos, que también ensayan mis obras recientes: varias causas distintas para un mismo efecto; o causas sin efecto futuro que aparecen ligadas a efectos sin ninguna causa aparente en el pasado. Son intentos de plasmar algo del funcionamiento de la realidad más allá del ordenamiento que de ella haga la razón (Spregelburd en Ojeda 2017).

Más adelante veremos que ese “procedimiento técnico” en relación con el orden de escenas o episodios y el (des)orden cronológico de los sucesos, se articula por medio de las didascalias. El calendario, tema y procedimiento, tiene asidero –según el autor– en el contexto de producción de *Spam*: la obra se estrenó cuando el calendario maya llegaba a su fin, la economía mundial tambaleaba, se alzaba el terrorismo global, la especulación financiera había vaciado varios países y la crisis europea preanunciaba un fin del mundo muy concreto en Italia, en Portugal, en Grecia o en España. Fue escrita por encargo para “engalanar la ridícula crisis sociopolítica italiana del fin de la era berlusconiana”. No obstante, los universos que evoca trascienden estos tópicos combinando elementos tan disímiles como el hundimiento del Costa Concordia, la muerte y exilio de Caravaggio, una muñeca mecánica ensamblada en China que dice malas palabras, la extinción de una lengua antigua de la Mesopotamia asiática, la crisis ecológica producida por la acumulación de la basura (real y virtual) y “un sinfín de episodios de este comienzo de milenio que se ha despertado muy estúpido” (Spregelburd en Ojeda 2017).

Es apenas un niño, fugaz, que me saluda. “(...) intuyendo que en algún momento comprenderé que allí está la clave”, se lee en la primera didascalia de *LE*; ¿cómo se acota?, ¿cómo se anota?, se preguntaba el mismo Spregelburd (en Conde 2013b). Lo didascálico se deja como una nota o recordatorio que alguien –incluido el autor, director, actor– en algún momento y circunstancia encontrará como prueba de un acontecimiento. Tan azaroso y prescindible pero tan significativo como el poema de Tomatis que El matemático encuentra en su bolsillo, un golpe a la memoria frente a los efectos de las atrocidades del contexto de dictadura en Argentina: “En uno que se moría/ mi propia muerte no vi/ pero en fiebre y geometría/ se me fue pasando el día/ y ahora me velan a mí” (*Glosa*, Juan José Saer). Las notas que el protagonista de *Spam* se deja o envía a sí mismo, así como también el archivo que intenta recuperar para seguir los rastros

de una subjetividad fisurada, lo enfrentan finalmente a la irrelevancia del nombre propio. Tales mensajes entran en sistema con las demás citas y referencias extratextuales, menciones a personalidades o acontecimientos históricos, que simulan ser piezas del rompecabezas de la memoria y la subjetividad, a la vez que cobran relevancia en el nivel de los dispositivos escénicos empleados. Ya en *Apátrida* (2011) Spregelburd incorporaba las cartas casi originales de Auzón y Schiaffino –una de ellas, de puño y letra del propio Schiaffino, se proyectaba al final–, con algunas intervenciones para ajustar la métrica y lograr que fuese más envolvente su escucha, así como también exagerar su retórica y reflexionar sobre un tipo de lenguaje perdido. El autor afirma que los anacronismos funcionaban como “efectos de distanciamiento muy explosivos”, y que la incorporación de los documentos (la cartas, los recortes de diario) no solo le daba un marco verosímil a la historia –con un gesto evidentemente fetichista– sino que, sobre todo, destacaba la “vigencia escandalosa” de los acontecimientos que efectivamente tuvieron lugar en nuestro país (Spregelburd en Conde 2013b: 71 y 74).

Tomamos dos casos de *Spam*: Caravaggio y Monti. El primero es la cita al cuadro “La decapitación de San Juan Bautista” de 1608. Su extensión obsesiva al nombre del hotel en el que se hospeda el protagonista funciona como una suerte de anti-pista que aparenta relacionar hechos cuando en realidad no conduce a ninguna trama posible (o mejor, visible), pues las correspondencias son menos anecdóticas y más profundas o secretas. Así, la historia del pintor se vincula con el extraño periplo de Monti. Cuando visita la Catedral de La Valletta, en Malta, ve la pieza que Caravaggio pintó durante su exilio en la misma isla para agradecer la discreción y el asilo de los Caballeros. Según Monti, el pintor había matado a un hombre en un confuso episodio con una pelota. Este motivo abre una red semántica que recorre el texto de principio a fin –el exilio, el crimen, el hundimiento en el mar, la extinción de todo lo que ingresa en el relato del tiempo–; isotopía que se ve resignificada por otros discursos o medios de expresión, como ocurre en el caso de la transposición de la escena de la decapitación representada en la pintura a una imagen de un crimen en un supermercado chino donde se reproducen varios elementos del Caravaggio. Este tipo de relecturas, además del logrado e inquietante efecto cómico, corroe cualquier tipo de umbral entre lo alto y lo bajo, el arte y el consumo, lo sagrado y lo banal. Consideramos, además, que la elección de este artista barroco²⁰³ produce un nuevo sentido en relación con un gesto común a ambos creadores: Caravaggio a menudo incorporaba en su tela asuntos subvalorados como materia prima de las obras de arte –que evidentemente entran en

²⁰³ Recordemos que la transposición de una obra plástica a la dramaturgia y la puesta en escena, no sólo como tema o procedimiento de escritura sino también como fundamentación teórica y estética, es una práctica habitual en la producción del autor. Ya en su *Heptalogía de Hieronymus Bosch*, Spregelburd retomaba *Los siete pecados capitales* y las cuatro *Postrimerías* del pintor flamenco del siglo XV conocido como El Bosco.

tensión con el fresco histórico y su elocuencia—, junto a ciertos arquetipos o mitos tradicionales de la cultura occidental.

Cuando Didi-Huberman se cuestiona acerca de cómo estar a la altura de todos los tiempos que una imagen conjuga en tantos planos, o de cómo dar cuenta del presente de la experiencia ante una imagen, propone una arqueología crítica de los modelos de tiempo. Las imágenes son —y nos enfrentan a— un extraordinario montaje de tiempos heterogéneos que forman anacronismos (Didi-Huberman 2011). *Spam* pone en funcionamiento este objeto de tiempo complejo, impuro, de manera espectacular; arma un sistema propio donde lo que parece mera coincidencia encuentra un funcionamiento para nada arbitrario, próximo al de las imágenes del inconsciente:

Súbitamente recuerdo el Caravaggio.
Está aquí, en Malta, lo vi en la Catedral.
Es el fantasma molesto y perturbador del Caravaggio,
que llegó a esta isla escapando de un crimen cometido
sólo para acabar por cometer otro de idéntica manera.
En este cuadro, Caravaggio se pinta a sí mismo en la prisión,
y mientras observa el crimen del Bautista, él mismo firma la pintura
con la sangre que derrama el degollado, y escribe, con su letra pendenciera:
“Yo, Michelangelo Caravaggio, hice esto”. (...)
Después, su exilio es un misterio.
Como el mío. Y su muerte también es un misterio.
Pero la mía será aún más imperceptible.
Si muero aquí, y ahora, no lo sabrá nadie (Spregelburd 2016: 54).

La historia es un procedimiento de construcción de realidad —no el único— que sigue la flecha del tiempo y que, por lo tanto, es el colmo del sueño de la razón, la asociación de causas y efectos en ese sentido estricto, explica el autor. El teatro sería entonces un instigador de la Historia, de las historias, porque permite cuestionar la razón de maneras diversas, por ejemplo, al poner en primer plano la emoción o la contradicción del individuo por encima de su pertenencia a una “razonable comunidad de sentido común”. Siempre el teatro, ya que se ejecuta ante una *polis*, un público, es político, e invita a debatir “qué es lo que está pasando con tu Historia”. Por lo tanto “nunca es la historia de otros la que está siendo representada y si yo represento aquí un fragmento o episodio de la historia de Alemania, es pura y exclusivamente para confrontarlo y hablar del presente de estos espectadores argentinos” (Spregelburd en Conde 2013b: 72-73). Nos interesa leer en esta dirección las referencias a Mario Monti, el Primer Ministro de Italia, teniendo en cuenta que la obra fue escrita por encargo para que la protagonizara el actor italiano Lorenzo Gleijeses.

Una alumna, Cassandra, le cuenta al protagonista –catedrático que se especializa en el estudio de lenguas muertas– que la universidad está cerrada porque el Ministro ha sufrido un atentado. Este episodio se superpone con la búsqueda de la propia identidad por medio de un procedimiento sujeto al azar, típicamente borgeano: su nombre coincide con el del Primer Ministro. Cuando quiere buscar información sobre su identidad, todas las entradas están vinculadas al funcionario. Recupera aquí los discursos que han circulado respecto de ese hecho en los medios. Luego de un reinado de ignominia berlusconiana, comenta Spregelburd, el pueblo italiano –harto ya de eso que se le presentaba como política en su contexto– ve a Mario Monti asumiendo el poder provisorio de lo que quedaba del Imperio Romano. El nombre de este tecnócrata y gerente desconocido que –a los ojos del pueblo– era el único capaz de comprender la crisis bancaria y responder a las órdenes de la Europa Central, coincide con el de este personaje que pierde la memoria y despierta en un hospital de la isla de Malta con no mucho más que su pasaporte, puesto que: “Así son las cosas: llamarse Mario Monti, o José Pérez, puede ser letal en el cyberrmundo” (Spregelburd en Ojeda 2017). A Monti le resulta “absurdo” que su nombre no le diga nada; al *googlearse* descubre que la designación del Ministro borró los registros asociados a su nombre. En el espectáculo se proyectan fotografías del Ministro, y si bien la incorporación de la imagen en tanto documento genera un impacto visual diferente al de la pintura de Caravaggio o de otras imágenes que se proyectan, se coloca sintácticamente al mismo nivel que las demás. De esta operación resulta una desjerarquización y acumulación caótica de elementos disímiles, aparentemente absurdos (disonantes), así como la reversibilidad o contaminación entre el plano de la ficción y el de la realidad. Así comienza la investigación del protagonista en la que borrar (o ser borrado) es condición de la escritura (o de escribirse), y el olvido, condición de la memoria. Se pregunta: “¿Y yo?/¿Y los otros Marios Montis?” (25). Monti, como Krapp lo hace con sus cintas en el magnetófono, trata de reconstruir su vida reciente visitando las páginas que guarda el historial de la PC, dispositivo protético de la era virtual por excelencia:

Me conecto. Cassandra.

Tengo tres mails suyos, todos ellos caratulados como “urgentes”.

(...)

Al parecer está ansiosa por que yo vea las nuevas correcciones en su tesis.

Es una pista. Debo ser su profesor.

Me tranquiliza. No explica el asunto del smoking

ni tampoco esto de las muñecas. Pero me siento a gusto

sabiendo que no soy un agente de Interpol

ni un prófugo, ni un loco. Aunque lo uno, me digo, no siempre excluye lo otro.

Hasta tanto me vuelva la memoria,

busco en mi bandeja de salida para ver qué le escribí yo a esta Cassandra.

Nada. Jamás le respondí.
(...)
¿Estoy solo? ¿Nadie más me escribe?
¿O yo mismo he eliminado todo deliberadamente,
como un criminal que está borrando pistas?
Todo lo que queda en mi bandeja es el spam.
Siempre lo mismo: Agrande su pene (7).

Esta “publicidad obsesiva, monocorde” (8) se repite y, además de constituirse como procedimiento sonoro en el espectáculo con el diseño sonoro y la interpretación de Zypce, rodea el núcleo de la obra: el correo basura que resulta completamente ajeno es, al mismo tiempo, el que define al sujeto en el mundo virtual, ya que los productos en principio insólitos que allí se promocionan se vinculan con sitios web que quizás ha visitado u otra clase de algoritmo impensado. Monti no se reconoce en esa imagen que le trae la basura; tampoco recuerda haber hablado nunca con nadie de este tema. Cuando le pregunta al buzo suizo –interpretado por Zypce como un cuerpo mudo, hablado por Monti de manera diferida–, un personaje que se encuentra en la isla, si no le resulta extraño que los hombres no hablen en público de eso y que, sin embargo, se les ofrezcan todo el tiempo cirugías, pastillas, ejercicios, se pone de manifiesto la trama archivo-basura-memoria-subjetividad: “¿Hay una vida social y otra que es privada,/ en la cual uno debe comerse solo/ todo el spam de su bandeja?/ (...) ‘No sé’, me dice. ‘No lo he pensado./ Borre el spam, borre todo. No abro los mails’./ (...) ¿Borrarlo todo?” (18). Y aquí también resuena uno de los tópicos centrales de la obra que va desde la idea de mediación o diferimiento al modo en el que el propio mundo tiende a convertirse en una virtualidad. El protagonista permanece siempre a la espera de algo que no acontece: “cuando uno espera algo importante /todo es spam” (22). Espera ante todo que Cassandra desista de escribir su tesis y se ocupe de aclararle quién es, quién era, y en qué se ha convertido (32).

En el “día 17”, que se titula “La basura virtual”, Monti revisa archivos y encuentra artículos presumiblemente suyos sobre la extinción de una antigua lengua muy poco flexible de la Mesopotamia, la lengua de los eblaítas. Ya en “el día 7”, “La lengua de los eblaítas”, la didascalía anotaba: “*Inicia el video documental sobre los eblaítas*” y el contenido del texto precedido por el nombre “Documental”. Las fuentes se han borrado, insiste; los pueblos antiguos y las arenas han devorado los rastros de esta lengua. Él se dedicó a reconstruirla, pero si se borra el disco duro de su PC, advierte Monti, “se borrará por segunda vez, definitiva,/ la lengua desgarrada de este pueblo” (9). Y no hace copias justamente porque le gusta pensar que lleva consigo un tesoro. Se atesora y archiva la escritura que, como la identidad y la memoria, está inevitablemente expuesta a la destrucción y al olvido; todo intento por reconstruirla no es sino una experiencia de fracaso. Cuando sale de la Catedral de Malta encuentra un libro de visitas y

piensa firmarlo con un nombre falso, porque el suyo ya no le dice nada; pero luego de una leve impresión táctil que le resulta familiar, encuentra su propia firma en trazo infantil. Se asombra de haber estado allí sin poder recordarlo, y trata de imaginar a ese niño que no le trae más que incertidumbre: “Es apenas un niño, fugaz, que me saluda”.

En el nombre propio –nuestro “superviviente”, según Derrida– está presente la muerte, así como en la mismidad está presente la alteridad como “huella” o “diferimiento”. Mónica Cragolini señala que en textos como *Demarcaciones espectrales*, Derrida postula que el fantasma que asedia el nombre expresa un modo de la resistencia a la ontologización, al dominio y a la localización del otro: “lo fantasmático” es un modo de referirse a la alteridad que permite la ruptura con la lógica identificatoria de la mismidad y, en definitiva, con los aseguramientos del pensar (Cragolini 2012: 133, 50). Lo que nos interesa destacar para leer esta zona de *Spam* es la manera en que Derrida plantea la cuestión del nombre propio más allá de los problemas del sentido y de la referencia –las formas fenomenologicistas en que se suele abordar el tema. El nombre propio se relaciona entonces con la espectralidad porque indica una supervivencia testamentaria, es decir, sobrevive a su portador, más allá de la presencia. Pero a la vez, señala Cragolini, “está apresado en una cierta historia, en esa herencia del nombre y en el tema del renombre social” (53-54); sería una suerte de cripta que está manteniendo como vivos a una cadena de muertos, entre ellos, al *mí mismo*, en tanto porvenir. Así, Mario el “día 5” se envía una carta a sí mismo sospechando que no durará mucho en este exilio autoinducido. Firma con un nombre falso, Nicolino Monti, y la manda al hotel donde se hospeda. Luego aclara que se trata del nombre que iban a ponerle sus padres por la memoria de un hermano que no llegó a nacer, idea que luego abandonaron: “Sin embargo a veces creo ser yo./¿Por qué no podría ser yo/ el que hubiera muerto, y no él?”, expresa Mario (67-68). Luego decide dejar su regreso a casa “librado a las leyes del azar”. La postal anota: “Despierta. Ya es hora de volver a casa”; y Monti aclara “Me está por llegar”, frase que palpita y se repite a modo de *leit motive* en el diseño sonoro de la puesta (33).

El “día 22”, buscando pistas, encuentra en el bolsillo interno del *smoking* unas instrucciones en inglés que, aparentemente, se escribió a sí mismo: “Pase lo que pase, no tocar los picaportes. /Están radioactivos. Recordarlo siempre” (52). Se pregunta qué significa, incluso, si esa letra es suya. Parecería que en el universo de *Spam* lo más extraño y absurdo es tratar de ser uno mismo, mientras que la no coincidencia, el desfase y la desubjetivación, se presentan como fenómenos naturales e ineludibles. La extrañeza de ser que experimenta Monti al despertar evoca ciertos matices del pensamiento existencialista, ahora resignificado por la virtualidad del *spam* que –estamos en condiciones de afirmar– se constituye como un estado del ser:

Lo más extraño del mundo me ha pasado.
Y es tan aterrador que espero no se asusten al oírlo.
Despierto como siempre, atormentado de tanta incertidumbre,
he pasado un mes de spam (....) (67).

Como el *spam*, ese otro anterior, indescifrable, persiste aunque no sea posible acceder a algo más que su nombre ni recomponerlo como pasado. Entonces quien dice yo, Monti, arrastra su propio/otro excedente, un resto, un fantasma; y en esta lógica entra en juego la máscara, el disfraz, que vale lo mismo que el nombre: el traje de Connery que lleva puesto, según el protagonista, es la ropa que merece (35). Pero algo de lo real siempre retorna, por eso la concepción del tiempo que se configura en la obra es cíclica, anacrónica, funciona por repliegue o superposición de episodios. Es claro cuando se habla del tiempo de la cultura inuit o esquimal: “el presente es una repetición ritual de otra cosa, una celebración de eventos ya ocurridos en el pasado” (14).

“Entre las palabras”. Vamos a detenernos ahora en el documental del “día 14” sobre la lengua de los eblaítas, extensísima en palabras y singular por el uso de lo que hoy entenderíamos por la preposición “entre”, definida como aquello que designa el espacio entre un sustantivo y otro sustantivo. Por ejemplo, para decir que algo se encontraba entre una piedra (“tût”) y una uva chinche (“genito”), se pretendía dar cuenta de las sensaciones lingüales del “estar entre” ambos sustantivos; de allí surge la palabra “drevhir” (16). La repetición de esta palabra en el discurso de Monti –además del efecto cómico y teatral que evidencia que este texto es parte de una obra de ficción y no de una tesis– empuja a la propia lengua hacia el límite de su imposibilidad para alcanzar la experiencia. Anotamos a continuación algunas interrupciones de la figura del *entre* que aparecen a lo largo de la obra: “¿Cómo se dice el espacio entre una mesa ocupadísima/ y otra mesa con un solo cliente y un salero?/ ¿Cómo es... esa palabra?” (17); “En algún momento entre Nápoles y Malta,/ digamos que entre ayer y hoy (...)” (33); “entre un guiño y otro de los ojos azorados de la historia”; “Fuimos el sueño entre dos hielos” (37); “y nada en el aire,/ en el silencio,/ en el bullicio,/ nada en las palabras,/ nada entre ellas,/ nada en los huecos impalpables que dejaban,/ podía predecir esta tragedia” (68); y –no menos curioso– la fecha y el lugar que figuran al final de la obra, “Buenos Aires-Napoli, entre noviembre de 2011 y julio de 2013” (8). Esta figura no solo opera como principio constructivo y temático, sino que también lo hace como dispositivo de la puesta en escena; esto es, por ejemplo, que el *entre* se escenifica a partir del diferimiento de la imagen y el sonido. Es así como los huecos del pensamiento, de la memoria, de la lengua, se ponen al mismo nivel que las lagunas de la tecnología. Monti nota que en la videollamada con Cassandra la imagen va más lenta que el sonido; a veces se congela y él se inquieta porque “El silencio es peor que el delay” (53). “Estas cosas ocurren todo el tiempo”

(26), expresa Monti, “Pero no siempre estamos mirando donde se debe” (26). En el espectáculo este texto se lee por medio de una proyección mientras el actor se viste con un kimono. Además de desujetar la voz, puesto que lo que en el texto figura en boca de Monti aquí se manifiesta de manera impersonal y escrita, esta decisión escénica focaliza la atención en una frase que encuentra resonancias significativas en toda la obra. El *entre* impensado es justamente el sitio desde donde se debe mirar esa basura o resto, es decir, lo que no aparece en la superficie o se manifiesta de un modo incomprensible para cualquier lógica racional. En este sentido, las didascalias ocupan un lugar fundamental como autorreflexión o condensación de la propia teoría de la escritura y lectura que propone la obra: “*Es importante que no todas las escenas de esta obra se vean: la fuerza de la información faltante, errática e indefinida, debe ser enorme para poder seguir esta historia con facilidad*” (8). Y los dispositivos escénicos enfatizan estos pliegues o junturas donde se acumula la basura, confusa y profusa: el traje de Bond, una pintura barroca, muñecas que hablan, una filmación subacuática, la mafia china.

La basura es la primera industria del mundo tal como hoy lo concebimos y sostiene al capitalismo agonizante a partir de la producción de cosas inservibles, afirma Monti. El problema ontológico de lo real y lo virtual se torna más complejo cuando ingresa al debate el carácter ilusorio de la lengua. Los nombres están hechos de “errores de tipeo” o “mutaciones infinitas traducidas por el Google” (24), como el de Andreína Potozиеvna Poco Amarello, una operaria de la fábrica de juguetes que graba en muchos idiomas las voces de la muñeca Hiang-Fu (Patrizia, en Italia), a partir de una lista de traducciones de Google. La operaria repite por fonética hasta que “los sonidos cobran vida propia/ y se acomodan a esa boca china como pueden” (26), o quizá la operaria confunde sílabas a causa de manchas de té sobre las palabras.

En escena se le muestra al espectador la confusión generada por las malas traducciones del *Google traslator* que envuelven al protagonista en un crimen de la mafia china. Pero esta virtualidad no hace más que replicar, por un lado, la misma irrealidad de la lengua –“Son nervoestimulantes, Cassandra, las palabras”, sostiene Monti (31)– y, por otro lado, lo que acontece en el *entre* de una lengua y otra, o la intraducibilidad de la experiencia. En la escena del “día 19”, “*El actor traduce –dentro de la cabina de Google- el inquietante argumento de la película de James Bond. Algunas chicas Bond han sido dobladas por una sola amorfa vocecilla china*” (40). Nuevamente, como se analizó respecto de *LE*, la traducción no solo es un tópico y tema de reflexión sino un aspecto dramático que hace avanzar la acción en escena y que se inscribe en lo didascálico con el sistema de la doble columna, esta vez en la visualidad del *Google traslator* (12):

Welcome to Google Translator!

ENGLISH: My little name is Andreína Potozievna Diallo, living in the sea-port of Kuala Lumpur, East Asia. I saw your contact and profile and your big smile and I said maybe we can cooperate for mutual benefit of the two. (...)	ESPAÑOL: Mi nombre es Andreína Potozievna poco Amarello, que viven en el mar-puerto de Kuala Lumpur, Asia Oriental. Yo serrucho tu contacto su perfil y su gran sonrisa y me dijo que tal vez podemos cooperar para beneficio mutuo de los dos. (...)
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Detrás de ese desplegado antieconómico y anticomunicativo, afirma Daniel Link (2014), se lee el convencimiento de que:

(...) sólo la experiencia de la existencia pura del lenguaje abre al pensamiento la pura existencia del mundo. Y ésa es la mayor virtud de Spam, que piensa la pura existencia del mundo más allá de la memoria (que se ha perdido), de los nombres (que no designan nada), del sentido (que es totalmente opaco, o ilegible) y del dinero (ese otro lenguaje que se ha vuelto totalmente virtual), a partir de la experiencia pura del lenguaje (teatral y poético).

Faltante, errática e indefinida. Como se anticipó, las didascalias son pocas en relación con otros textos del autor y no modulan indicaciones de acción, modos de decir, ni estados del protagonista. Las pocas que interrumpen el monólogo están sobre todo en los diálogos que se circunscriben a las filmaciones proyectadas en escena. Figuran entre paréntesis y en cursiva cuando interrumpen una réplica, y solo en cursiva cuando aparecen entre réplicas. Por ejemplo: “(Sobre imágenes de niños jugando con sus juguetes comprados en el Día del Niño, la periodista cierra su nota)”; “Sobre las imágenes del crucero a medio hundir en las costas de la Isla del Giglio, Monti señala el próximo día”, como parte del documental “La mala muñeca”.

En líneas generales, vienen a testificar los procesos de desubjetivación en la superposición de las figuras del poeta, el director, el actor o performer y el personaje. En términos específicos, proponen un juego de lectura y expectación que implica un azar aparente. Ya en *Bizarra, una saga argentina*²⁰⁴ había planteado un juego de azar controlado pero con mayor intervención real del público, a través de la elección de un “Final triste” –que cierra con la siguiente didascalia: “Apagón final. Luego, títulos. Luego, desazón” (Spregelbud 2008: 507)– y un “Final menos triste”. En la didascalia se aclara: “Luego se opta por una de las dos escenas

²⁰⁴ Teatro novela en 10 capítulos de una duración de una hora y media cada uno. Se estrenó un capítulo por semana y luego se hicieron funciones todos los días, un capítulo distinto cada día. Actualmente se está grabando en formato podcast, según nos comenta Spregelburd.

que siguen, evidentemente la dos miserables” (506). En las funciones se elegía por medio de una votación de manos alzadas; en algunas ocasiones –comenta el mismo Spregelburd– los actores han manipulado la elección según diversas circunstancias (527-528). Además de este tipo de simulacros, observaremos especialmente la manifestación de la desubjetivación de esa voz que interrumpe el texto escrito para ser dicho. Citamos ahora fragmentos donde se articulan diferentes voces, subjetividades y modulaciones del lenguaje:

Día 10: Agrande su pene

En primer plano, un calendario de aluminio con sus enormes días ordenados cronológicamente, del 1 al 31.

Fatídico karaoke. Canciones de Dean Martin, fondos de pantalla como posters apocalípticos de oficinas de turismo. En escena, un poco desorientado, se encuentra Monti. Viste un smoking raído y poco convincente. Monti observa los objetos a su alrededor, observa al público, y le gustaría intentar una explicación. Se agarra la nuca con dolor. Luego levanta del suelo una enorme sopladora de hojas y la pone en marcha. Las cosas vuelan sin rumbo. Monti arremete contra el calendario, y las placas con los días caen en total desorden. Monti deja a un lado la sopladora de hojas. Mientras continúa el karaoke, recoge los números del suelo y comienza a reubicarlos en cualquier orden. El sistema para el sorteo de días puede variar, pero el público debe compartir la sensación de que las escenas ocurren al azar. También se podría hacer sorteando los días en un bolillero, como una lotería. El primer número en el calendario es ahora el 10. Monti lo anuncia en voz alta, se lo muestra al público. Es el número de la escena que veremos.

En estos tramos didascálicos se pueden advertir al menos las siguientes modulaciones: denegatorias y de puesta en escena, por un lado; y poéticas, por otro. Las denegatorias y de puesta en escena se formulan en términos técnicos: “En primer plano, un calendario de aluminio”, “En escena”, “observa a público”–; articulan intervenciones de un director que proyecta imágenes y modos de realización escénica o que registra por escrito lo que aconteció previamente en el período de construcción del espectáculo –todo lo referido al sistema para el sorteo de días y la sensación que debe generarse en el público o las hipótesis acerca de la realización, por ejemplo: “Los subtítulos se proyectan en pausas regulares” (26)–. La irrupción de lo poético y lo épico se observa, por ejemplo, en: “Fatídico”, “como posters apocalípticos de oficinas de turismo”, “smoking raído y poco convincente”, “le gustaría intentar una explicación”, “Las cosas vuelan sin rumbo”, “muy poco explícito”, “Parece...”, “Se empeña en...”, “leemos subtítulos que tal vez sean sólo una ayuda (o un desvío)”, “porque así funcionan estas cosas...”.

La didascalia indica que Monti observa el calendario y anuncia el nombre del siguiente día: “*Es el 7. Los números deben quedar ordenados -idealmente- en el orden que se indica. Se trata de un azar controlado. Pero el público tendrá legítimo derecho a suponer que los números salen realmente al azar*” (8). En el registro visual de función el actor dice: “Día cuatro. ¡Ay!, qué

picardía, estos quedaron al revés. No, porque cronológicamente hubiera sido preferible que les contara...”, refiriéndose al día cinco que se ubica antes que el cuatro. Naturalmente el público ríe, puesto que el actor subraya algo evidentemente configurado como sistema: todos los días están desordenados. No obstante, ese índice que hace aparecer de nuevo el artificio sostiene un efecto de verosimilitud respecto del azar gracias a que el performer actúa la imposibilidad de intervenir sobre ese orden que se ha instaurado por “casualidad”.

Luego, en estas didascalias, esa voz cercana a la de un Spregelburd director explica que en la versión de estreno ciertas escenas (algunos días) directamente no figuraban en el tablero, puesto que “*es importante que no todas las escenas de esta obra se vean: la fuerza de la información faltante, errática e indefinida, debe ser enorme para poder seguir esta historia con facilidad*” (8). Entonces el “como si” no es mero juego aparente, un pseudo-*Rayuela* o un engaño al espectador, sino que se vuelve parte de ese *entre*: imagina, testifica –como Monti, como la obra misma– la incompletud propia de todos los sujetos involucrados en el hecho teatral, la incompletud propia de la escritura. No se trata entonces de un detrás de escena o de episodios que no se muestran y se reponen por medio de diferentes recursos escénicos o dramáticos –a la manera del mensajero o los relatos épicos en la tragedia griega–: lo que no se ve o no se dice, falta; y ese blanco o interrupción, es el sentido mismo, siempre informe y caótico. Hay una parte que es lógica, sostiene el autor, “pero la expectación está lograda a partir del tajo”, puesto que se promete un orden atravesado de una realidad compleja donde pareciera que entre un significado y otro no hay nada que los una, logrando una mayor percepción del sentido. La combinatoria de elementos reconocibles –un profesor napolitano, un cuadro de Caravaggio, una estudiante y su tesis– revela una trama innombrable y emocional –“no hay respuestas lingüísticas para explicarlas” (Spregelburd en Crespo 2014: 19)–, así como también ciertos patrones del azar que el autor suele sistematizar a partir de la teoría del caos. Nuevamente se inscribe la indeterminación que leíamos en *LE* y esa voz didascálica indefinida, amplificadas en posibles lectores, espectadores:

Día 24: Una operaria en Nanchang

Se trata de un video chino, muy poco explícito. Parece una ópera. Una bailarina china se empeña en contar con movimientos, ademanes y abanicos una historia. Mientras lo hace, leemos subtítulos que tal vez sean sólo una ayuda (o un desvío) para el público occidental. Porque no queda claro si la historia que cuentan los subtítulos es la misma que cuenta en su frenesí la bailarina, o tal vez otra historia cualquiera que nuestro cerebro decide unir, porque así funcionan estas cosas, y la relación entre significado y significante es una farsa sin ley y sin modales. Los subtítulos se proyectan en pausas regulares (26).

En esta extensa didascalia se observan al menos tres grandes modulaciones y subjetividades. La incertidumbre, articulada por la modalización del lenguaje, frente a lo que se describe. No se trata de una voz dramática que maneja la información de lo que acontece, como solemos encontrar en la modalidad del “comentario” o “acotación del autor”, sino que se acerca más a la figura de los narradores que dudan, conjeturan, intuyen, parecen pensar, recordar, formular en la misma instancia de escritura, como se lee en textos de Jorge Luis Borges o Juan José Saer. No hay algo que reponer porque se desconoce, ahora y siempre, falta, con toda su intraducibilidad. En esta modulación, la didascalia parece identificarse con el lector/espectador que viene reforzado por la primera persona plural y esa función de testigo ante lo que se lee o percibe por los sentidos y por primera vez. Por otro lado, la afirmación contundente que lleva el peso de la máxima, la reflexión teórica sobre el lenguaje, que podría identificarse como algo más próximo a una figura de la dramaturgia, de “autoría”, muy similar a las aseveraciones acerca del tema que se registran en diversas intervenciones públicas y entrevistas de Spregelburd, es decir, que excede la idea de “indicación escénica” y lleva lo didascálico al extremo de su mismidad, esto es: inscribir una meditación sobre la materialidad de la escena o de la escritura dramática. Y por último, la modulación didascálica escénica donde se puede reconocer una “nota de dirección” que explica en presente y con total certeza el modo en que se proyectan los subtítulos.

En la versión definitiva del texto no publicado se colorean con verde frases que en escena Zypce reproduce en varios momentos posteriores a la enunciación en vivo. Tal propuesta nos hace volver a leer esas frases páginas atrás, en lugar de inscribirlas nuevamente en cada repetición. Además –y lo que nos resulta más interesante–, aparece en esta didascalia ese improbable escénico (o impensable) que desborda las instrucciones de puesta en escena y la información de tipo contextual o actancial. Primero, las didascalias evidencian su carácter ficcional y pueden ser leídas como la clásica modulación narrativa y de “comentario”: “*Sentado en la vereda, al sol abrasador del mediodía, Monti vende unas muñecas chinas que hablan al apretarles la panza. Las va probando. Las muñecas tienen diversos textos grabados*”. Luego se registra una sutil transición que va de una modulación de puesta en escena y de dramaturgia –se describe una señalética para explicar lo que suena en esos textos grabados que refiere antes, y se habla de “obra”, en su carácter puramente textual–, a una modulación poética, digresiva, reflexiva:

Textos de la obra que han recogido mal (son las líneas que aparecen en rojo en la obra), frases recicladas, que usan oraciones que se han dicho en otros contextos, combinatoria de sintaxis en puro movimiento, ruidos de fin de los tiempos, restos de palabras talladas entre tantas otras, haikus forzados por chips chinos inestables (61).

El carácter autorreflexivo –denegatorio– se advierte también en un gesto muy próximo a las intervenciones que podemos encontrar en Beckett –o en otras producciones que la crítica reconoce como teatro del absurdo– donde se expone la presencia del espectador no solo para revelar el artificio en términos estéticos sino también, y sobre todo, para poner en crisis ese *entre* de la realidad y la ficción en términos escénicos y ontológicos, señalando siempre la divergencia o casilla vacía entre significante y significado, las palabras y las cosas: “Monti: Sí. Yo también. Estoy con un montón de cosas, estoy con... (*mira al público*) ...gente. Entonces, ¿quedamos así? Perdón, ¿cómo quedamos? (*Silencio.*) (...) (*Le cortaron.*) (58)”. En varias oportunidades la inscripción del “silencio” en las didascalias, además de dar cuenta de algún aspecto dramático, colabora con la tarea de construir la musicalidad del verso que, como ya se ha mencionado, es el criterio de selección y disposición de lo que será dicho y no dicho en el espectáculo.

¿Cómo traducir a la escena el siguiente pasaje? ¿Cómo estudiarlo desde la semiótica o la teoría de los actos de habla? ¿Es posible que Spregelburd director haya pronunciado estas palabras como indicaciones de actuación para Laura Amalfi, la actriz que filmó el video?:

Periodista: ¿Usted qué imagina que pasó?

La Juguetera no sabe qué responder. Sacude la cabeza. El mundo le parece una bola misteriosa. El tiempo engorda de gravedad y de angustia (21).

Desechos recalcitrantes. La basura sube a escena para testificar “que no se puede testificar” (Agamben 2000); es decir, que no hay sujeto de la experiencia y relato de sí que coincida con una lengua y una idea de mundo posible sin que algo de todo esto esté fracturado, roto, desubjetivado. El *spam* sería entonces una clase de archivo afín a tal concepción del sujeto, pues da cuenta de la falta de correspondencia entre todos estos términos, en otras palabras, porque señala lo más otro de lo propio: “Ni el archivo, ni la imagen, ni la imagen de archivo dejan ver o conocer un Absoluto. Sólo un jirón, un fragmento, un aspecto ínfimo e indivisible: una mónada” que “rompe la concepción histórica” (Didi-Huberman 2012: 2,7). Las prótesis de la memoria, que serían en esta obra los dispositivos tecnológicos y algunos pocos objetos que el protagonista lleva consigo, intentan sustituir algunos miembros fantasmas, parcial o totalmente perdidos; no solo rectifican –como toda ortopedia– y vuelven inteligible aquello que se corre de lo normal, sino que también visibilizan u ocultan la basura que pone en acto una imagen de lo humano y su angustia.

Un residuo, anota el diccionario, es lo que cae cuando se fabrica una cosa, y todas las cosas del mundo –para formularlo en términos lacanianos– entran en escena de acuerdo con las leyes del significante –que son heterogéneas respecto del mundo. Primero está el mundo, luego

la escena a la que hacemos que suba este mundo: “La dimensión de la escena, en su división respecto del lugar, mundano o no, cósmico o no, donde se encuentra el espectador, está ahí ciertamente para ilustrar ante nuestros ojos la distinción radical entre el mundo y aquel lugar donde las cosas, aun las cosas del mundo, acuden a decirse” (Lacan 2006: 44). Parecería que Spregelburd, en consonancia con esta tesis de Lacan, propone la escena en tanto dimensión de la historia, puesto que concibe la misma historia como una puesta en escena. Ahora bien, al mundo algo le viene de vuelta de dicha escena; se trata de “residuos superpuestos” en un “depósito de restos de mundos”, que se acumulan sin preocuparse por las contradicciones: “Aquello con lo que creemos enfrentarnos en cuanto mundo, ¿no son simplemente restos acumulados, provenientes de la escena cuando se encontraba, por así decir, de gira? (Lacan 2006: 44). El *spam*, como figura de la angustia, redirige la mirada hacia el *entre* que se constituye en un tópico o tema de la obra de Spregelburd; un dispositivo escénico –lo hemos pensado en relación con la propuesta audiovisual que, agregamos, se resignifica en la propuesta sonora de Zypce: además de los equipos convencionales, emplea instrumentos no convencionales, basura industrial, excedentes, juguetes inútiles–; y, por último, un principio constructivo de la dramaturgia, especialmente en las didascalias, huella e interrupción entre el texto teatral y la puesta en escena.

En este último capítulo hemos ensayado algunas posibles respuestas a las preguntas acerca de los procesos de desobjetivación y resubjetivación en la escritura y en la lectura de lo didascálico, suscitadas por los propios materiales trabajados. Esto significa que tales interrogantes no responden a un programa o constructo teórico previo sino que son la teoría y los saberes o enfoques a partir de los cuales hemos asediado hipótesis, categorías, casos específicos, revisiones críticas, los que se avienen a los problemas relativos a la escritura y la lectura, el lenguaje y la subjetividad, inscriptos en lo didascálico. Supone, a la vez, que el estudio de lo didascálico en tanto anudamiento de preocupaciones teóricas propias del pensamiento contemporáneo –y no solo en su carácter específicamente dramático–, puede resultar un aporte para la contrastación de dichas teorías de matriz retórica y discontinuista.

Conclusiones

Injertos

A propósito de los “injertos” en la escritura, Derrida expresa que:

El texto es penetrado de distinto modo, saca otra fuerza de una grafía que le invade, le enmarca de forma regular, obsesiva, cada vez más masiva, incontorneable (...), que actúa en la propia secuencia llamada fonética, trabajándola, traduciendo en ella antes incluso de aparecer, de dejarse reconocer a posteriori, en el momento en que cae a la cola del texto, como un resto y como una sentencia. Su traducción activa ha sido clandestinamente inseminada, minaba desde hacía mucho el organismo y la historia de vuestro texto doméstico cuando puntúa su fin, como la marca registrada de un trabajo acabado, siempre en curso empero (1975: 535).

La cita es sugerente respecto de las preocupaciones centrales de nuestra investigación, puesto que condensa el efecto de significación de las dos grandes fuerzas que coexisten en permanente tensión e interrumpen –como todo injerto– el discurrir del diálogo teatral: la *digresión* diseminante y diseminada de lo didascálico en tanto huella y “resto”, y el *comentario* de las didascalias que “enmarca de forma regular” e intenta controlar el azar del discurso. Hemos demostrado en el análisis específico de textos dramáticos que la *didascalia-comentario* es un sentido estrecho y esperable, una concreción singular –siempre histórica– de lo *didascálico-digresión*, contingente e incalculable, que acontece/se “traduce” donde se lo espera y en donde menos se lo espera, pero nunca como se lo espera, “incluso antes de aparecer”. En el “texto doméstico” que menciona Derrida es posible reconocer la lectura cultural, fenomenologicista y pragmática del teatro, que es “clandestinamente inseminada” por la aparición “obsesiva, cada vez más masiva” del injerto didascálico, siempre “incontorneable” y siempre “en curso”. Esto último se desprende del estudio del tema a partir de una revisión de diferentes emergencias del teatro occidental que nos permitió delinear un relato posible acerca de la presencia/ausencia de las didascalias y sus diferentes modalidades, como *entre* del texto dramático y la puesta en escena. Tal indagación también dio la posibilidad de explicar este trayecto a partir del análisis contrastado con algunos fenómenos culturales, antropológicos, y estrictamente teatrales, desde perspectivas teóricas que interrogan las condiciones de posibilidad de dichos procesos.

Entre las conclusiones principales que se derivan de este análisis, podemos mencionar aquella que describe las didascalias en tanto notas escritas para ser solo leídas, pues no serán – como los diálogos– enunciadas por cuerpos parlantes sino en todo caso interpretadas por directores, escenógrafos... que –no siempre, y nunca igual– las transfigurarán o transpondrán a

partir de decisiones de tipo visual, de movimiento o sonido. Dicho de otro modo, las didascalias no aparecerán en escena expresadas por medio del lenguaje sino que su materialidad y soportes serán muy distintos de los de la palabra. Luego, y en estrecha relación con este postulado, hemos reflexionado sobre casos que confirman la hipótesis de que en las didascalias es posible leer el intento fracasado de registrar el acto de percepción, los detalles que procuran alcanzar la idea de totalidad, imaginar cuadros en el sentido más plástico, pautar el movimiento, prever los gestos, configurar “espacios” y modos de circulación de los cuerpos y los objetos; o anotar lo que sucedió en un ensayo a partir de la intervención de un actor, lo que se recupera de las conversaciones con el equipo creativo, etc.; pero estas inscripciones nunca *son* ni permiten leer la experiencia del espectáculo. Cualquier resolución escénica será una intervención de la lectura –incluso la que se pretenda más fiel al texto– y no una copia o imitación de una percepción que se supone que la didascalia acoge, revela o solicita. Y esta última precisión no es sino la comprobación de otra conclusión afín: el carácter suplementario –y no complementario como sostienen los estudios del teatro en líneas generales– de lo didascálico y de la puesta en escena respecto del texto dramático.

Sin embargo, en la elaboración de un estado teórico de la cuestión advertimos que los enfoques lingüísticos que prevalecen en el campo de los estudios teatrales, con frecuencia quedan sujetos a una hegemonía de la palabra (el fonologocentrismo) que pierde de vista la especificidad de cada expresión estética –lo simultáneo o sucesivo, lo espacial, lo temporal, lo presencial o la (re)presentación por ausencia, por ejemplo– y entiende las didascalias desde un punto de vista fenoménico respecto de la materialidad de la escena. Al respecto hemos revisado numerosas intervenciones que ponen en evidencia la insuficiencia de las lecturas pragmáticas para explicar el problema; puesto que al pensar estas notas en tanto instrucciones e indicaciones que un autor proporciona u ordena en sus textos, parecen desatender el hecho de que esta escritura no consiste en la descripción lingüística de un gesto o acción del mundo fenoménico. Si bien las didascalias intentan aproximarse a la experiencia desde ese lugar privilegiado del *entre*, lo que señalan es el propio gesto de las palabras: no los objetos, una iluminación específica, movimientos, acciones, anotados, capturados, y por eso más próximos a la realidad de la escena, sino la ficción de esas mismas cosas transformadas en lo inactual. Lo didascálico expresa, entonces, la imposibilidad de *ser* las cosas: lo presente en su ausencia; incluso los textos que se escriben antes de ser representados como potencia de visión, proyección de un deseo o, simplemente, ficción, y no solo los que registran procesos de ensayos, o se publican luego de ser estrenados. En lugar de confinar la acción a las didascalias, es decir, definir las como el sitio donde se inscribe la acción, nuestra investigación postula que aquellas se imponen como lugar de

la suspensión de la significación y el valor de la acción en su alejamiento. Esa misma suspensión es la que desconcierta a las perspectivas semióticas y pragmaticistas que dominan el campo de lo escrito en la materia. A propósito de este malentendido, hemos observado que el mismo se remonta al problema de concebir el hecho teatral como situación de enunciación, en términos de codificación/decodificación de lo verbal y no verbal, que no es sino una escena de resistencia a la desestabilización referencial y del sentido, es decir, de resistencia a la dimensión retórica del lenguaje que diverge, a su vez, de los demás sistemas de la puesta en escena –las artes visuales y sonoras y la arquitectura.

Frente a estos enfoques que leen las didascalias como acotación del autor e indicación escénica, esta tesis ensaya una alternativa teórica y *otro posible* de la crítica teatral a partir de los aportes del marco teórico propuesto –un pensamiento de matriz retórica abonado por las teorías del resto y de la discontinuidad. Las formulaciones antes expuestas se inscriben a la vez en el recorrido delineado en el capítulo I, que arroja las siguientes conclusiones: las didascalias/lo didascálico se engendran en un espacio oscilatorio, sin remisión alguna a un origen puro; lo que *tiene lugar*, entonces, es la huella de lo didascálico y sus diferentes modulaciones en diversas manifestaciones del acontecimiento teatral.

En el término *Chorodidáscalos* (quién instruye un coro) y la práctica teatral con la que este se identifica, lo didascálico queda etimológicamente asociado tanto a la interpretación –esas indicaciones ordenadoras y explicativas que surgen del *entre* del texto y la escena– como al coro de la tragedia griega. Hemos puntualizado los rasgos propios de lo didascálico que reconocemos en el coro del siguiente modo: primero, el coro tiene lugar como digresión poética e interrupción del diálogo, a veces con un tono más narrativo y épico, o autorreflexivo y consciente del espectáculo, que se traspone en tanto *différance* visual, silenciosa, en las didascalias del teatro moderno, por medio de marcas tipográficas tales como paréntesis, destacados en cursiva, negrita, mayúscula, cambio de línea o espacios, pero también en lo didascálico que excede ese espacio recortado del comentario. Nos referimos al trabajo con la disposición del texto en la página, sistemas creados para una obra dramática en particular, a veces recuperados de otros usos y prácticas –texto en doble columna que interrumpe el eje sintagmático y sucesivo de la escritura para ser leído de manera vertical y horizontal a la vez, notas al pie, simulados paratextos que son parte del texto, por ejemplo. Y estas ocurrencias textuales no se pueden caracterizar bajo la categoría “didascalias implícitas”, tan retomada por las teorías del teatro, sino que eso que no aparece formulado en el encuadramiento específico de las didascalias e, incluso, que no aparece formulado de manera verbal sino visual, tropológica, permanece en espera y señala la *différance* propia de la escritura. Lo didascálico reside en esa marca tipográfica que significa en algunos

casos el murmullo, lo inaudible, lo que queda fuera de la percepción, del sentido, y resulta solo inteligible de manera completa para el lector: si se escribe, se tacha, se deja una huella, no está del todo perdido; la *archiescritura* de lo didascálico se presenta como *espaciamiento* (intervalo, distancia, entre, fisura) y *temporización* (desvío, demora, retardo).

Un segundo rasgo común al coro y las didascalias es la impersonalidad de esa voz colectiva, profusa y difusa, con la que los espectadores pueden imaginar alguna clase de identificación, aunque solo se trate de una ilusión de continuidad propia de la dimensión mitológica y festiva; la ventriloquia de una escritura *médium* que repone la voz del *mythos*: del mismo modo que la primera persona singular –a veces plural– del coro inscribe la desobjetivación poética, la tercera persona de las didascalias modula la voz de lo Otro; y cuando lo Otro habla, nadie habla en tanto subjetividad. Tercero, el carácter prescindible a nivel de la acción, en términos generales (no siempre ni en todos los casos, por supuesto); el carácter suplementario, entonces, entre la pérdida y el exceso. El coro y lo didascálico se presentan en tanto *entre* de la escena y el espectador, *juntura* entre la ficción y la no-ficción, *himen* de lo interno y externo al texto y al espectáculo. Luego, el comentario por excelencia, expresado por el tiempo presente, el anticipo de lo que vendrá, la reposición del pasado y de lo que no es dicho por los personajes; el tono imperativo –que interviene en la situación dramática, ordena a los personajes qué deben hacer–, el indicativo –descriptivo– que explica tanto las relaciones causales de los actos como la gestualidad de los personajes, del mismo modo que lo hacen las didascalias en el teatro posterior. Es notable el uso divergente o superpuesto de estos tiempos y modos en las didascalias del teatro del siglo XX y XXI. Además del característico grado cero de las didascalias, se emplea, por ejemplo, un pretérito referido al plano imaginario que coloca las didascalias en el locus de la narración, y páginas después se introduce un futuro que expresa lo que sucederá, también en términos ficcionales; en algunas dramaturgias aparece incluso el potencial de lo que debería suceder en escena, así como un pretérito respecto de lo que sucedió réplicas o escenas atrás con plena conciencia del artificio teatral, entre otros. Por último, lo didascálico, como el coro, siempre fue una zona problemática para la crítica y la teoría teatral a la hora de definir su funcionalidad dramática, estructural, lírica, incluso para registrar la variación de su intervención, de un dramaturgo a otro. La ausencia de didascalias en el teatro griego y la presencia, en cambio, del coro como figura de lo didascálico, no se registra así en aquellas dramaturgias contemporáneas sino por medio de otras modulaciones didascálicas, con todas sus potencialidades poéticas, descriptivas, narrativas.

La interrogación mítica y filosófica vocalizada por el coro se transforma en la vía de secularización del teatro griego. Al intelectualizarse progresivamente, el mismo pierde sus lazos

con la dimensión mítica, al tiempo que la intervención del coro se reduce o pierde su vínculo orgánico con la obra hasta su desaparición. El drama moderno, la comedia burguesa y su búsqueda de una verdad psicológica, ya no se preocupan por la deliberación humana y el destino. Es entonces cuando las didascalias-comentario irrumpen de manera decisiva en el texto teatral. Dicha sustracción, por una parte, y emergencia, por otra, explican además el carácter suplementario de la huella didascálica y la fuerza que ejerce sobre lo escrito. Si bien la lógica de la huella se rige por el anacronismo y sus derivas, en el transcurso de esta investigación advertimos que, para realizar un estudio específico del tema, conviene detenerse en algunos momentos significativos del teatro occidental.

Hemos revisado entonces las distancias entre el teatro griego y la concepción de la teatralidad medieval, tejida entre la lectura y la performance en los ámbitos académicos, eclesiásticos y monárquicos; y cómo eso se vincula con la ausencia o muy escasa presencia de didascalias en los textos medievales paradigmáticos. Esta ausencia o pequeño grado de presencia –signos didascálicos gráficos que expresan sobre todo fragmentación de escenas y cambios de interlocutor–, se debe principalmente a que el espectáculo no responde a los modos y medios expresivos del teatro griego ni a los que conocemos en la práctica teatral contemporánea, sino que –y esto es motivo de interpretaciones y debates– se trataba de la lectura de los textos en el ámbito académico, y lecturas acompañadas de mimos y pantomimas en un espacio compartido por otros profesionales del espectáculo. Estos incorporaban el canto, la danza y la recitación de los juglares, muy próximos al púlpito y la predicación, según se trate de formas poéticas tradicionales o aristocráticas, de teatro profano o religioso. El teatro previo al siglo XVI representa la etapa más oscura para la investigación en general pues, además de que el espectáculo era de tipo itinerante, mayormente anónimo, y estaba expuesto a toda clase de censura o intervención, los estudios filológicos que existen sobre el caso recuperan sobre todo archivos del teatro eclesiástico, fieles a la tradición textual antigua, dedicada a la conservación y análisis de textos clásicos o bíblicos. Luego, el teatro español en transición hacia el Renacimiento ya registra marcas de entrada o salida de personajes, y otras más próximas a las didascalias-comentario. Asimismo, se registran residuos de esas marcas de entrada o salida de personajes y algunas nuevas modulaciones en el teatro del Siglo de Oro y en el isabelino. En el siglo XVII persiste la dificultad para dilucidar con certeza si las didascalias pertenecen a los textos originales, son intervenciones de copistas y editores posteriores, o si se trata de la práctica contemporánea de los autores de compañías que, en el rol de organizar la representación, agregan anotaciones de puesta en escena. Pero más allá de la tan estudiada problemática de la autoría y la circulación de manuscritos, las escasas didascalias de este período tampoco

presentan el carácter poético y reflexivo que se registra sobre todo a partir del siglo XX. Su ausencia y diferente modalidad se explica por el hecho de que los textos barrocos e isabelinos, destinados a la representación y no difundidos como literatura, expresaban la “hipótesis de representación” y las ideas sobre el espacio y el tiempo de la ficción, las acciones, etc., en los mismos diálogos; y el carácter reflexivo sobre la práctica teatral y la relación con el espectador, se encontraba en la puesta en evidencia de la autorreferencialidad de las artes y otros tópicos propios de las producciones del período.

Con el clasicismo francés las didascalias siguen siendo materia de debate no solo debido a la imprecisión de cualquier definición acerca de su “originalidad” o las adiciones ligadas a una práctica posterior, sino sobre todo por la divergencia entre las dramaturgias del período y los usos que cada autor hace de las didascalias. Pese a la rigurosidad de las preceptivas clásicas, lo didascálico se fuga al margen de todo código dramático: ya se ausenta en tanto “didascalias”, o bien se presenta en distintas modulaciones con cada autor. Algunas de estas emergencias se comprenden a la luz de las proximidades y distancias de los dramaturgos con las tradiciones de la tragedia –y la inclusión de coros–, la Comedia del arte, la ópera y la escritura en colaboración con compositores musicales y coreógrafos de las comedias-ballet y otros géneros afines, así como por su relación con los distintos ámbitos de representación.

Sí se comprueba, en cambio, que en el teatro neoclásico español del siglo XVIII y del iluminismo francés, las anotaciones entre diálogos efectivamente fueron realizadas por los dramaturgos, y están atravesadas por el impacto de las renovaciones en arquitectura y puesta en escena con el surgimiento del teatro a la italiana. Del mismo modo que se verifica el aumento de didascalias respecto de las obras del siglo anterior, las partituras musicales dieciochescas de las comedia-ballet y otros géneros escritos por dramaturgos y compositores, incorporan las voces, los textos recitados, cantados, y mayor cantidad de notas de carácter que las composiciones del período clásico. Sin embargo, más allá de este principio de autoridad cada vez más pronunciado, las didascalias siguen siendo pasibles de ser interpretadas, agregadas, modificadas, eliminadas por compañías, editores, traductores y, muchas veces, por los propios autores.

Con el realismo del siglo XIX y las modificaciones en las tecnologías de la escena, el uso de la luz eléctrica y la maquinaria del teatro a la italiana, que posibilitó la innovación de recursos narrativos no desarrollados por las formas arquitectónicas anteriores, se destaca sobre todo el aspecto “visual” de las didascalias. El surgimiento de la figura del director y su diferenciación respecto del dramaturgo, también tienen un fuerte impacto sobre la proliferación de didascalias en los textos. Ese dramaturgo que ya no dirige la puesta en escena de sus obras, no obstante, supone en su escritura una “hipótesis de representación” en función del sistema de producción

del momento y rinde un singular “culto” a las didascalias. Estas notas no solo intentan contener casi todas las “indicaciones” que se suponen necesarias para la escenificación, sino que también exceden frecuentemente este carácter pragmático. En este contexto es preciso atender el surgimiento de la industria editorial que incrementa la publicación y circulación de textos teatrales, ya no exclusivamente destinados a las compañías encargadas de llevarlos a escena, o a las manos de las autoridades monárquicas y eclesiásticas que otorgan la licencia para su representación, como sucedía con el teatro previo.

Nuestro estudio destaca además un hecho especialmente significativo en este sentido: al diferenciarse el director del dramaturgo se impone con más fuerza la idea de “voz del autor” en esas digresiones que interrumpen el diálogo con un registro próximo al discurso literario de la novela (descriptivo y narrativo). Al salir de la Edad Media y con el empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, el individuo pasa a ser el centro del pensamiento occidental. El positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, le concede la máxima importancia a la persona del autor. Y tan profundamente se enraizó esta *metafísica de la presencia* que, pese a la declarada *muerte del autor*, aún encontramos una concepción fenomenologicista del problema en la teoría y la crítica de teatro. Algo relevante al respecto que registramos en el transcurso de la investigación es que las notas de carácter en partituras musicales –donde aparece el lenguaje propiamente dicho, que en líneas generales remite a una manera específica de ejecución– proliferan como escritura en la misma época que empiezan a registrarse didascalias. Ambas emergencias están fuertemente impulsadas por el auge de la cultura escrita, la centralidad de la figura del autor y la tradición filológica (ecdótica) de anotar y fijar textos. Así, en el mismo momento en que empieza a ser más definida –y legitimada– la autoridad del dramaturgo y su deseo de intervenir sobre la escena, se observa la singularidad de la impronta autoral del compositor en la incorporación de notas de carácter; más aún cuando dramaturgos y compositores trabajan juntos. En muchas partituras encontramos comentarios o indicaciones no tan convencionales como las notas que están culturalmente fijadas y son reconocidas por quienes están preparados para leerlas, sino que son sumamente poéticas y propias de una pieza o de un compositor en particular. Otra conclusión que esta contrastación pone de relieve es que la palabra didascálica –aunque intente ser sistematizada– hace temblar, en las ambigüedades de la interpretación, incluso un sistema tan codificado como el “lenguaje musical”.

Hemos intentado demostrar que, además de la *era filológica* que se desarrolla desde mediados del siglo XVIII pero se afianza durante el XIX, es preciso considerar el impacto del *giro lingüístico* del siglo XX en la crítica textual para un estudio del problema de la presencia/ausencia de didascalias; puesto que esta disciplina, en el marco de la consolidación de

la escritura como afirmación de lenguas, literaturas y comunidades nacionales, recupera y estudia manuscritos, edita textos teatrales clásicos, y agrega didascalias que no figuraban en sus primeras versiones. En otras palabras, la compulsión por controlar y registrar los textos propia de los procesos de proliferación de la escritura y sus modalidades de vigilancia respecto del azar en el discurso, coincide con los principales dispositivos de control (la modernidad y el capitalismo); y es esa compulsión la que conduce tanto a la búsqueda de un “arquetipo textual” como a la invención de didascalias más literarias que técnicas, encargadas de comentar, aclarar y contextualizar.

Con el realismo y el naturalismo llega el abandono de la exposición de los artificios teatrales que se observan en el teatro previo, en pos de una ilusión mimética propiciada por la misma arquitectura del teatro a la italiana y la nueva relación que esta define entre escena y espectadores. Al sostener la verosimilitud de lo que acontece en escena, los textos expulsan todo elemento que no sea parte del diálogo a didascalias que incorporan las modificaciones técnicas, aspectos de la puesta en escena y, sobre todo, se vuelven narrativas. Los dramaturgos descubren además la potencialidad descriptiva y poética de estas notas que el teatro posterior desarrollará con mayor plasticidad.

En el siglo XX, las vanguardias recuperan el gesto de ruptura con la ilusión de realidad por medio de la acentuación de los aspectos escénicos y las técnicas de distanciamiento, y dan un lugar cada vez más relevante a las didascalias o a la “voz” que allí se configura. Es a partir de esta emergencia que se observa el retorno de muchos de los rasgos didascálicos que identificamos con el coro trágico: la *digresión e interrupción*, lo didascálico como *resto y huella* que se presenta incluso en su ausencia. Las poéticas vanguardistas expresan en lo didascálico su preocupación por el fracaso del lenguaje en el intento de dar cuenta de la experiencia, el movimiento, la acción –lo que será o debería ser movimiento, acción–, precisamente porque las didascalias se constituyen como una figura límite del texto y la escena que quiere establecer una relación de continuidad entre palabras y cosas. Así, estas producciones dramáticas ponen en tensión el aspecto exclusivamente pragmático que caracteriza las didascalias según los estudios del teatro que se resisten a la teoría y al carácter retórico del lenguaje, al exponer que éstas son tan ficcionales como el diálogo.

El teatro que se inaugura en la década de 1960, complejiza aún más ese *entre* significado por lo didascálico, puesto que lo que se diversifica es la propia relación de la escena con el espectador y del texto con la escena, en el marco de las nuevas tecnologías y espacios, la hibridación de los formatos e intermedialidades que experimentan las propuestas artísticas. Y más cerca de fines de siglo XX y principios del XXI, estas dramaturgias radicalizan la puesta en cuestión de la necesidad de didascalias para que un texto sea llevado a la escena, o bien

incorporan didascalias narrativas y poéticas que no son sino la huella de los procesos de desobjetivación en la superposición de las figuras del poeta, el director, e incluso el actor o performer y el personaje, cuando los autores cumplen estos múltiples roles dentro de la producción. Con frecuencia la huella de estos procesos se presenta en la forma de una voz didascálica indefinida, amplificada también en posibles lectores y espectadores.

Y la indeterminación poética no afecta exclusivamente a la subjetividad sino que se proyecta también al sentido, a través de una actitud de incertidumbre o sospecha frente a lo que se describe. Así, en muchos textos no se registra una voz dramática que maneja la información de lo que acontece, como solemos encontrar en la modalidad del comentario o “acotación del autor”, sino otra más cercana a la figura de los narradores que dudan, conjeturan, intuyen, parecen pensar, recordar, formular en la misma instancia de escritura. Porque lo que en efecto vienen a testificar es que no hay algo que reponer sino que eso que se desconoce ahora y siempre, falta, con toda su intraducibilidad. Es en este sentido que se puede afirmar que la dramaturgia contiene una reflexión teórica sobre el lenguaje que coloca lo didascálico al extremo de su mismidad, esto es: inscribir una meditación sobre la materialidad de la escena y de la propia escritura dramática. En esta clase de modulación, la didascalia parece identificarse con el lector/espectador; idea que en algunas obras aparece reforzada por la primera persona plural y una suerte de dispositivo-testigo ante lo que se lee o percibe por los sentidos y por primera vez.

En algunos textos y autores contemporáneos se registra además cierto tono épico-narrativo que recupera elementos del coro griego y del juglar medieval. Dicho tono resulta muy significativo para demostrar que estos tipos de manifestaciones didascálicas solicitan un análisis retórico que dialogue con los aportes de las teorías de la subjetividad –un pensamiento del resto y la discontinuidad–, puesto que se trata de inscripciones que no indican nada, ni expresan mensajes claros: son incidentes pulsionales que tienen lugar a partir de un registro, una voz estilizada a veces próxima a la de los personajes, y se constituyen como piezas fundamentales del universo poético, imaginario y estético de la obra. Una escritura en altavoz que no será dicha pero –en la figura de la parábasis– deja leer el deseo de aparecer en tanto acontecimiento poético.

Ante la evidente variedad de las manifestaciones de lo didascálico, elaboramos una posible esquematización para pensar el problema en términos descriptivos generales y prever el cruce de modulaciones. Distinguimos entonces cuatro grandes modulaciones: *Didascalias Narrativas, de Puesta en escena, Poéticas y Denegatorias*. En el teatro del siglo XX y XXI se identifican algunos de estos tipos de modulación, combinados, a la vez y en cada caso, cada momento, o cada dramaturgia en particular, que recogen manifestaciones de todo el trayecto descrito. Otra conclusión a la que hemos arribado a partir de tal sistematización, es que en las didascalias de

estas dramaturgias no solo se lee la huella de las múltiples subjetividades implicadas en los procesos de escritura y puesta en escena, sino también las figuras de la lectura que están presentes en los textos, bajo formas cambiantes. Esto es, los posibles actos y escenas de lectura de lo didascálico que puede investir cualquier sujeto que lea un texto teatral. Lo didascálico contiene esos potenciales estados efímeros de lectura que se articulan y cruzan según de qué clase de modulación y qué escena de lectura se trate.

Es posible reconocer al menos dos grandes estados de lectura que se dan tanto en las escenas de lectura cuyos protagonistas efectúan lecturas especializadas, como en las que intervienen lecturas no-especializadas. Por una parte, la lectura contextual e *integral* (exégeta, social, cultural, codificada), *no-literaria* y *de placer*, signada por los paradigmas de la historiografía literaria, la sociología, la filología y la lingüística, que entiende el teatro como un sistema de sentido, un discurso, una práctica cultural, e interpreta las didascalias bajo la consigna del comentario, las “indicaciones escénicas” o “acotación del autor”. Y, por otra, la lectura *poética* (no opera por la *exégesis* sino por la *poiesis*), *literaria*, *de goce*, que responde a un pensamiento del acontecimiento, de la resistencia a la lectura, y entiende lo didascálico como tropo y digresión.

Tales operaciones se gestan en escenas de lectura más o menos previsibles y pasibles de ser agrupadas muy esquemáticamente del siguiente modo: lecturas especializadas que interpretan el texto teatral en su cercanía con la escena, por una parte; y lecturas no-especializadas que no leen el texto teatral en su vinculación con la escena sino en su aspecto literario, por otra. Las primeras pueden estar representadas por la puesta en escena: directores, intérpretes, diseñadores y demás integrantes de un montaje; la enseñanza de teatro: docentes y estudiantes de teatro; y la investigación de teatro: críticos y teóricos de teatro; que o bien leen las didascalias como instrucciones para la puesta sin atender su carácter poético, o bien se enfocan en su carácter semiótico y filológico-documental. En cada una de estas escenas encontramos la lectura fenomenologicista que hemos comentado. Y las segundas, se identifican en la lectura escolar y académica de textos teatrales desde una perspectiva historiográfica, biografista, cultural, que lee las didascalias como información contextual necesaria para completar el sentido del texto. En menor medida, se podría prever este estado en lectores que consumen teatro fuera de los espacios de formación, aunque son —se sabe— muy pocos. Pero esta pulsión contextualizadora se ve asediada por otros estados de lectura, en los mismos ámbitos, asociados a la lectura poética y acontecimental que anticipamos como segunda modalidad: la puesta en escena, la investigación de teatro y, en menor medida, la enseñanza de teatro, que entienden el carácter indeterminado, retórico, de lo didascálico, y no lo leen en términos de instrucción de puesta en escena; y la

lectura escolar y académica de textos teatrales (y lectores que consumen teatro fuera de los espacios de formación, en menor medida), que tratan lo didascálico como digresión literaria, pero ya no en un carácter contextual, informativo, autoral, sino del mismo modo en que conciben la construcción ficcional de la voz narradora de cuentos o novelas.

Es preciso insistir en que éstas no son las únicas modulaciones didascálicas, ni escenas y estados de lectura que ellas contienen y proyectan, sino que podríamos indagar acerca de otras zonas de resonancia en los textos, tales como: las *Didascalias políticas*. Esta previsible diversificación no se debe exclusivamente al enfoque de nuestra tesis sino también a que el objeto en sí es siempre un campo de experimentación para la dramaturgia en tanto huella e interrupción entre el texto y la puesta en escena. Dicha premisa explica el hecho de que –entre los resultados de una investigación como esta– no se postule una clasificación estable de didascalias, ni un modelo teórico aplicado a la descripción del tema; sino la indagación sobre la presencia/ausencia de didascalias en el texto dramático y la articulación de sus modalidades. Un análisis de este tenor presupone, consecuentemente, la posible variación del problema y sus manifestaciones en el teatro contemporáneo y de los años venideros. Algunos interrogantes que es posible dejar planteados en este sentido, giran en torno de las modulaciones emergentes o residuales de lo didascálico en relación con la diversificación de espacios y formatos del espectáculo, el cruce de expresiones artísticas, tecnologías de la escena y de la comunicación, industrias culturales y del entretenimiento. La creciente virtualización del teatro –acentuada en el contexto de pandemia– también abre otras preguntas respecto de la escritura didascálica. Aquí dejamos trazado un modo teórico, retórico-poético, y desde los saberes específicos de las artes escénicas, para pensar el problema a partir de un conjunto de interrogantes relevantes en el campo de los estudios teatrales, que a su vez irán transformándose al ritmo de las mutaciones de los modos de escribir y de hacer teatro.

Lo que sin duda acontece, antes y ahora, es que las múltiples máscaras didascálicas experimentan un estado de oscilación constante entre modulaciones indecibles, digresiones y desvíos; que expresan la *différance* de lo escrito para ser dicho y no ser dicho, (no) visto, (no) tocado, donde se abre el aparecer y la significación que dan lugar a las lecturas y los diversos modos de llevar un texto a la escena. Las didascalias, suplemento y exceso, pueden no estar en un texto dramático, o presentarse pero no para indicar o comentar algo y “pasar” a la escena; su potencia introduce tanto una posibilidad como una privación o pérdida respecto del acto, un resto, una *potencia-de-no-no*: “lo todavía innombrable, que se anuncia, como cada vez que tiene lugar un nacimiento, bajo la especie de la no-especie, la forma informe, muda, infante y terrorífica de la monstruosidad” (Derrida 1989 b: 401).

Bibliografía

Bibliografía citada

Fuentes literarias

- BECKETT, Samuel (1952). *En attendant Godot*. París: Les éditions de Minuit.
- (1953). *L'Innommable*. París: Les éditions de Minuit.
- (1957). *Fin de partie*. París: Les éditions de Minuit.
- (1966). *Comédie et actes divers*. París: Les éditions de Minuit.
- (1970). *Molloy*. Trad. Pedro Gimferrer. Barcelona: Lumen.
- (1984). *Collected shorter plays*. Nueva York: Grove Press.
- (1989). *Los días felices*. Ed. bilingüe y trad. de Antonia Rodríguez Gago. Madrid: Cátedra.
- (2003). *Esperando a Godot*. Trad. Ana M. Moix. Buenos Aires: Editorial Sol 90.
- (2004). *Deseos del hombre; Carta alemana*. Trad. Miguel Martínez-Lage. Segovia: ediciones de La uÑaRoTa.
- (2006). *Fin de partida*. Trad. Ana M. Moix. Buenos Aires: Tusquets.
- (2010). *Teatro reunido: Eleutheria. Esperando a Godot. Fin de partida. Pavesas. Film*. Trad. José Sanchis Sinisterra, Ana M. Moix y Jenaro Talens. Buenos Aires: Tusquets
- (2015). *Asunción*. Edición bilingüe. Trad. Fernández, José Francisco. Buenos Aires: EUFyL.
- (2016). *El innombrable*. Trad. Matías Battistón. Buenos Aires: Ediciones Godot.
- BRECHT, Bertolt (1957). *La ópera de dos centavos*. Trad. Annie Reney y Onofre Lovero. Buenos Aires: Losange.
- (2005 [1967]). *Baal. Tambores en la noche. En la jungla de las ciudades*. Trad. Miguel Sáenz. Madrid: Alianza Editorial.
- (2009 [1984]). *Galileo Galilei*. Trad. Gerd Collasius. Buenos Aires: Losada.
- CALDERÓN de La Barca, Pedro (1989). *Guárdate del agua mansa*. Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz (eds.). Universidad de Murcia / Edition Reichenberger.
- (1997) *La vida es sueño*. Edición electrónica de Matthew D. Stroud basada en la edición electrónica de Vern Williamsen y J. T. Abraham disponible en la colección de la Association for Hispanic Classical Theater y en: <http://www.comedias.org/calderon/vidsue.pdf>

- (1999). *La dama duende*. Fausta Antonucci (ed. e intr.). Barcelona: Crítica.
- (2006). *La vida es sueño*. Madrid: Colección Austral, editorial Espasa-Calpe.
- CHÉJOV, Anton (2003). *La gaviota. Las tres hermanas. El tío Vania*. Trad. Shura Netchaev y Armando Discépolo. Buenos Aires: Losada.
- COMELLA, Luciano francisco (2003). *La Jacoba*. Biblioteca virtual universal.
- (2004). *Federico segundo rey de Prusia: drama en tres actos*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/federico-segundo-rey-de-prusia--drama-en-tres-actos>
- COPI (2000 [1969]). *Eva Perón*. Trad. Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- CORNEILLE, Pierre (1637). *Le Cid. Tragi-comédie*. París. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86108062>
- CORNEILLE, RACINE (2002). *El Cid, Andrómaca, Fedra*. Trad. Dampierre. Madrid: Cátedra.
- DE CERVANTES SAAVEDRA, Miguel (1965). *Entremeses*. Buenos Aires: Kapelusz.
- (1996). *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados* (Madrid: Viuda Alonso Martín, 1615). Fue editado en forma electrónica por Vern G. Williamsen.
- DEL CAMPO, Alonso (2009). *Auto de la pasión*, en *Teatro medieval*. Ed. Pérez Priego, Miguel Ángel. Madrid: Cátedra, pp. 159-185.
- DE LA CRUZ, Ramón (2002). *Las tertulias de Madrid o El porqué de las tertulias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. (Ed. digital a partir de la de Emilio Cotarelo y Mori, Madrid, Bailly-Bailliere 1915-1928, Nueva Biblioteca de Autores españoles, vols. 23 y 26, y cotejada con la edición crítica de José Francisco Gatti de 1972, en *Doce sainetes*, Barcelona. Labor, pp.151-178).
- DE MADRID, Francisco (2009). *Égloga*, en *Teatro medieval*. Ed. Pérez Priego, Miguel Ángel. Madrid: Cátedra, pp. 271-291.
- DE ROJAS, Fernando (1981). *La celestina. Tragicomedia de Calixto y Melibea*. Buenos Aires: Colihue.
- DE ZAMORA, Antonio (2002). *El Hechizado por fuerza*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- DÜRRENMATT, Friedrich (1995). *Los físicos*. Trad. Juan José del Solar. Barcelona: Tusquets.
- EURÍPIDES (2000). *Tragedias III. Fenicias. Orestes. Ifigenia en Áulide. Bacantes*. Trad. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca y Prado. Madrid: Gredos.
- FERNÁNDEZ, Lucas (1972). *Teatro selecto clásico de Lucas Fernández*. Edición, prólogo y notas de Alfredo Hermenegildo. Madrid: Escelicer.

- GAMBARO, Griselda (1999). *Decir sí*, en *Teatro 3*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2003). *Información para extranjeros. Crónica en 20 escenas*, en *Teatro 2*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- GARCÍA LORCA, Federico (2017 a). *Bodas de sangre*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- (2017 b). *La casa de Bernarda Alba*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- GELMAN, Juan (2012). *Poesía reunida*, tomo 2 1982-2010. Buenos Aires: Seix barral.
- GÓMEZ MANRIQUE (2009). *La representación del Nacimiento de Nuestro Señor*, en *Teatro medieval*. Ed. Pérez Priego, Miguel Ángel. Madrid: Cátedra, pp. 135-144.
- GORKI, Máximo (1966). *La madre*. Trad. A. Erraiz y J. Ventol. Buenos Aires: Ediciones Losange.
- HANDKE, Peter (1988). *Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor*. Trad. José Luis Gómez y Emilio Hernández. Madrid: Alianza.
- (1999). *Kaspar*. Trad. Gustavo Böhm. Aires: Adriana Hidalgo.
- IBSEN, Henrik (1973). *Espectros*. Trad. Magdalena Isaura. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- IONESCO, Eugène (1964). *La cantante calva*. Trad. Luis Echávarri. Buenos Aires: Losada.
- (1983 [1962]). *El Rey se muere, El peatón del aire, El cuadro, Delirio a dúo*. Trad. María Martínez Sierra. Buenos Aires: Losada
- JARRY, Alfred (1971). *Ubu rey*. Trad. Enrique Alonso y Juan Esteban Fassio. Buenos Aires: Centro de Editor de América Latina.
- KAISER, Georg (1959). *Teatro: Gas. Un día de octubre. De la mañana a la medianoche*. Trad Luis de Vivar. Buenos Aires: Losada.
- KANE, Sarah (2016). *Complete Plays. Blasted. Phaedra's Love. Cleansed. Crave. 4.48 Psychosis. Skin*. London: Methuen.
- KARTUN, Mauricio (2012). *Salomé de chacra*, en *Tríptico patronal*. Buenos Aires: Atuel, pp. 125-158.
- (2014 a). *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso. La Plata*: EME.
- (2014 b). *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel.
- (2016). *Pericones. El partener*. Buenos Aires: Eudeba.
- LOPE DE VEGA y CARPIO, Félix (2001). *La viuda valenciana*, Teresa Ferrer Valls (ed., intr. y notas). Madrid: Castalia.
- (2002). *La imperial de Otón*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Edición digital a partir de: *Octava parte de las comedias de Lope de Vega*

Carpio. Madrid, viuda de Alonso Martin, 1617 [en Base de Datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO)] Adaptación digital para EMOTHE Guinart Palomares, David (ARTELOPE).

----- (2006). *Arte nuevo de hacer comedias*. Enrique García Santo-Tomás (ed.). Madrid: Cátedra.

----- (2008). *Lo fingido verdadero*, María Teresa Cattaneo (ed.). Roma: Bulzoni Editore.

MOLIÈRE (1669). *Le Tartuffe*. <https://gallica.bnf.fr/&prev=search> imprimé aux despens de l' auteur; et se vend à Paris. Bibliothèque nationale de France, département Arts du spectacle.

----- (1673). *Le tartuffe, ou L'imposteur*, comédie par J.-B. P. Bibliothèque nationale de France.

----- (1825). *Le Tartuffe ou L'imposteur*, "Nouvelle édition, conforme a la représentation" (Chez J. N. Barba, Libraire, Palais Royal, derrière le théâtre français, n| 51, et cour des fontaines, n| 7 Bibliothèque nationale de France, département Littérature et art.

----- (1971). "Aviso al lector de *L'Amour médecin*", en *Obras completas*, Volumen 2. Trad. Julio Gómez de la Sema. París: Gallimard.

MONCÍN, José Luis Antonio (2000). *Un montañés sabe bien donde el zapato le aprieta. Comedia nueva de figurón en tres actos*. Edición digital de Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Basada en la edición de Madrid, en la Librería del Cerro.

MOREAU, Jean-Baptiste (1689). *Intermèdes en musique de la tragédie d' Esther / [musique de Jean -Baptiste Moreau; texte de Jean Racine]*, Paris: Christophe Ballard; L. Hachette (Paris). Date d'édition: 1864, Bibliothèque Nationale de France, département Littérature et art, YF-6420.

O'NEILL, Eugene (1984). *Deseo bajo los olmos*. Trad. León Mirlas. Barcelona: Orbis.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel Ed. (2009). *Auto de los Reyes Magos, en Teatro medieval*. Madrid: Cátedra, pp. 119-131.

PUIG, Manuel (1985). Prólogo a *La cara del villano/Recuerdos de Tijuana*. Barcelona: Seix Barral.

----- (2004). *Los 7 pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires: El Cuenco del Plata.

----- (2011). *Teatro reunido*. Buenos Aires: Entropía.

RACINE, Jean (1827). *Phèdre, tragédie en cinq actes et en vers*, Éditeur: F. G. Levrault. Paris: Bibliothèque Nationale de France, département Littérature et art. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5459562z>

----- (1895). *Chefs-D'Oeuvre de Racine*. Saint-Germain: L. Toinon

----- (1911). *Bérénice. Bajazet*. Libraire de la Bibliothèque Nationale, París: L. Pfluger.

----- (1912). *Iphigénie en Aulide. Mithridate*. Libraire de la Bibliothèque Nationale, París: N. Camus.

- (1938). *Iphigénie. Phédre. Esther*. Librairie Hatier de la Colección Les classiques pour tous N° 10, 11 y 47.
- ROTRON, Jean (1637). *La Céliane, tragi-comedia*. Chez Toussaint Quinet, au Palais dans la petite salle, sous la montée de la Cour des Aydes. M. DC. XXXVII.
- SHAKESPEARE, William (2003). *Obras Completas*, Tomo I. Trad. Luis Astrana Marín. España: Aguilar.
- SÓFOCLES (1981). *Tragedias. Áyax*. Trad. y notas de Assela Alamillo, revisada por Carlos García Gual. Madrid: Gredos.
- SPREGELBURD, Rafael (2008 a). *Bizarra. Una saga argentina*. Buenos Aires: Entropía.
- (2009). *Heptalogía de Hieronymus Bosch I, La inapetencia. La extravagancia. La modestia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2016 a). *La estupidez*. Buenos Aires: Eudeba.
- (2016 b). *Spam*. Material de archivo, previo a su publicación.
- STRINDBERG, Agust (1968). *El pelicano y El incendio*. Trad. Juan Guerra. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María (2017). *Romance de lobos. Comedia bárbara dividida en tres jornadas*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- VOLTAIRE (1756). *Collection complete des Oeuvres de M. de Voltaire*. Première édition. Tome IV [-XVII]. Théâtre, t. 5, Éditeur: Cramer, Genève.
- (1760). *Tancredi, tragédie en vers et en 5 actes*, représentée par les Comédiens français ordinaires du Roi le 3 septembre. Disponible en: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k313405s/f23.item.r=Tancrede%20Voltaire>
- (2015). *Le Brutus*. Publié par Gwénola, Ernest et Paul Fièvre, Octobre 2015. Disponible en: http://www.theatre-classique.fr/pages/pdf/VOLTAIRE_BRUTUS.pdf.
- WEDEKIND, Frank (1991). *Despertar de primavera*. Trad. Manuel Pedroso. Buenos Aires: Quetzal.
- WILLIAMS, Tennessee (1968). *Un largo adiós*. En *Piezas cortas*. Trad. Dolores López de Cervera. Madrid: Alianza.

Libros y artículos

- ABUÍN GONZÁLEZ, Ángel (2008). “Teatro y nuevas tecnologías: conceptos básicos”. *Signa*, n° 17, pp. 29-56. Disponible en: <http://bib.cervantesvirtual.com/FichaObra>.
- ADORNO, Theodor, L. W. (2003). “Intento de entender Fin de partida”, en *Notas sobre literatura*. Trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal.

AGAMBEN, Giorgio (1998 [1995]). *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Pre-textos. Publicación en italiano: (1995). *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*. Torino: Einaudi.

----- (2000 [1998]). *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos. Publicación en italiano: (1998). *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*. Torino: Bollati Boringhieri.

----- (2001 [1978]). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Trad. Silvio Mattoni. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. Publicación en italiano: (1978). *Infanzia e storia. Distruzione dell'esperienza e origine della storia*. Torino: Einaudi.

----- (2006 a [2002]). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Trad. Flavia Costa y Edgardo Castro. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Publicación en italiano: (2002). *L'aperto. L'uomo e l'animale*. Torino: Bollati Boringhieri.

----- (2006 b [2000]). *El tiempo que resta. Comentario a la Carta a los romanos*. Trad. Antonio Piñero Sáenz. Madrid: Trotta. Publicación en italiano: (2000). *Il tempo che resta. Un commento alla Lettera ai romani*. Torino: Bollati Boringhieri.

----- (2008 [2005]). *La potencia del pensamiento*. Trad. Flavia Costa. Barcelona: Anagrama. Publicación en italiano: (2005). *La potenza del pensiero. Saggi e conferenze*. Vicenza: Neri Pozza.

----- (2016 [1982]). *El lenguaje y la muerte. Un seminario sobre el lugar de la negatividad*. Trad. Tomás Segovia. Valencia: Pre-textos. Publicación en italiano: (1982). *Il linguaggio e la morte. Un seminario sul luogo della negatività*. Torino: Einaudi.

AMORÓS, Andrés y Díez Borque, José María (1999). *Historia de los espectáculos en España*. Madrid: Castalia.

ANDERSON, Benedict (1993). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Trad. Eduardo L. Suárez. México: Fondo de Cultura Económica.

ANGULO EGEA, María (2003). "El teatro popular del siglo XVIII", en *Historia de la Literatura de LICEUS*. E- excellent, Publicación on-line: www.liceus.com

----- (2006). *Luciano Francisco Comella (1751- 1812). Otra cara del teatro de la Ilustración*. Alicante: Universidad.

ANSCOMBRE, Jean-Claude y Ducrot, Oswald. (1994). *La argumentación en la lengua*. Trad. Julia Sevilla y Marta Tordesillas. Madrid: Gredos.

ARISTÓTELES (2003). *La poética*. Trad. y notas de Eilhard Schleisinger. Buenos Aires: Losada.

ASTRANA MARÍN, Luis (2003). Estudio preliminar, traducción y notas de la primera versión íntegra del inglés al español, en Shakespeare, William, *Obras Completas*, Tomo I. España: Aguilar.

- AUBIGNAC, François Hédelin (1996). *La práctica del teatro*. Ginebra: Slatkine Reprints.
- AUDEN, Wystan H. (1999). *El mundo de Shakespeare*. Trad. Mirta Rosenberg. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- BACHELARD, Gaston (2002 [1932]). “Instante poético e instante metafísico” en *La intuición del instante*. Trad. Jorge Ferreiro. México: FCE, pp. 93-101.
- BADIOU, Alain (2003). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- (2005). *El Siglo*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Manantial.
- BAJTÍN, Mijaíl (1989). *Teoría y estética de la novela*. Trad. Helena Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus.
- (1995). *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI.
- BARTHES, Roland (1978) *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Julieta Sucre. Barcelona: Kairós.
- (1994 [1984]). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Trad. Carlos Fernández Medrano. Barcelona: Paidós. Publicación original: (1984). *Le bruissement de la langue*. París: Éditions du Seuil.
- (2009 [2002]). *Escritos sobre el teatro*. Trad. Lucas Vermal y Ramón Andrés. Barcelona: Paidós. Publicación original: (2002). *Écrits sur le théâtre*. París: Seuil.
- (2013 [1972]). *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Trad. Nicolás Rosa. Buenos Aires: Siglo XXI. Publicación original: (1972). *Le degré zero de l'écriture*. París: Éditions du Seuil.
- (2015 [1978]). *El placer del texto y Lección inaugural*. Trad. Nicolás Rosa y Oscar Terán. Buenos Aires: Siglo XXI. Publicación original: (1978). *Le plaisir du texte* y (1978). *Leçon inaugurale de la chaire de sémiologie littéraire du Collège de France*. París: Éditions du Seuil.
- BENJAMIN, Walter (2010). *Dos ensayos sobre Goethe*. Trad. Graciela Calderón y Griselda Mársico. Barcelona: Gedisa.
- BLANCHOT, Maurice (1977 [1943]). *Falsos pasos*. Trad. Ana Aibar Guerra. Valencia: Pre-textos. Publicación original: (1943). *Faux Pas*. París: Éditions Gallimard.
- (1992 [1955]). *El espacio literario*. Trad. Vicky Palant y Jorge Jinkis. Madrid: Editorial Nacional. Publicación original: (1955). *L'espace littéraire*. París: Éditions Gallimard.
- (2008). *La conversación infinita*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena Libros. Publicación original: (1969). *L'entretien infini*. París: Éditions Gallimard.
- BLECUA, Alberto (1983). *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia.

- BLOOM, Harold (2008). *El canon occidental y Shakespeare: la invención de lo humano*. Trad. Tomás Segovia. Colombia: América Latina Grupo Editorial Norma.
- BOBES NAVES, María del Carmen (1998). “El discurso de la obra dramática: diálogo, acotaciones y didascalías”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Diez Taboada*. Madrid: CSIS, pp. 812-820.
- BOIADZHIEV, Grigorii Nersesovich– Dzhivelegov, A. (1957). *Historia del teatro europeo*. Trad. Sergio Belaieff. Buenos Aires: Editorial Futuro.
- BONET PLANES, Pedro (2015). *Una línea de interpretación musical en la trayectoria del Grupo de música barroca “La Follía”* (Tesis). Disponible en: <https://burjcdigital.urjc.es/bitstream/handle/10115/13724/VOL.%201%20PEDRO%20BONET%20TESIS%20.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- BRNCIC, Carolina (2016). “La densificación de la textualidad dramática: pausas y silencios en el drama de Beckett”, en Actas de la II Jornadas de literatura inglesa “110 años del nacimiento de Samuel Beckett”, Cátedra Literatura inglesa, Letras, Filo UBA.
- (2019). “Des-composición poética en la dramaturgia de Sarah Kane”. Actas de la III Jornadas de literatura inglesa “Estéticas de lo residual”, Cátedra Literatura inglesa, Letras, Filo, UBA, CCC, CABA, 2018. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JLI/IIIJLI/paper/view/4862>
- BROWN, Jonathan y Elliot, J.H. (1981). *Un palacio para el Rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV*. Madrid: Alianza Editorial - Revista de Occidente.
- BUKOFZER, Manfred, F. (2006). *La música en la época barroca. De Monteverdi a Bach*. Trad. Clara Janés y José María Martín Triana. Madrid: Alianza.
- CABRERA, Delfina (2016). *Las lenguas vivas. Zonas de exilio y traducción en Manuel Puig*. Buenos Aires: Prometeo.
- CALDIZ, Adriana (2019). “Puntos de vista evidenciales y entonación”. *Antares* 11(23), 53-74.
- CALERO HERAS, José (1980-1981). “Textura cinematográfica de las acotaciones escénicas del teatro de Valle-Inclán”, en *Anales de la Universidad de Murcia*, 39, 1, 1980-1981, pp. 175-187.
- CAPELLÁN, Jesús-Antonio (1995). “El teatro de Manuel Puig”. *Teatro: revista de estudios teatrales* (6-7), pp.163-176.
- CASSIN, Bárbara (2004). “L'«ekphrasis»: du motaumat”, en *Vocabulaire européen en des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. París: Seuil, Dictionnaires le Robert.
- CASTRO, Américo y Hugo Rennert (1969). *Vida de Lope de Vega (1562-1635)*. Salamanca: Anaya.
- CERRATO, Laura (1999). *Génesis de la poética de Samuel Beckett. Apuntes para una teoría de la despalabra*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica.

- CHANTRAINE, Pierre (1980). *Dictionnaire etymologique de la langue grecque. Histoire des mots*. París: Klincksieck.
- CHAPPLE, Fedra (ed.) (2008). “La intermedialidad/Intermediality” [Número monográfico]. *Cultura, lenguaje y representación*, Vol.6, mayo de 2008. Consultado el 6 de octubre de 2016 en: <http://www.erevistas.uji.es/index.php/clr/issue/view/5>.
- CHARTIER, Roger (1991). *Historia de la vida privada. Del Renacimiento a la ilustración*. Vol 3. Trad. Concepción Martín Montero. Taurus: Madrid.
- (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*. Trad. Laura Fólica. Buenos Aires: Katz
- CONDE, Laura (2014 a). “De palimpsestos”, Estudio crítico y Notas, en Kartun, Mauricio, *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. La Plata: EME, pp.17-54; 133-142.
- (2015). “Asunción: más allá del blanco plano de la música” [106-109] (impresa) /14 (2015).
- (2016). “Modulaciones de la voz en La última cinta de Krapp” en Margarit, L. y Montes, E. (eds.). *Actas de las II Jornadas de Literatura Inglesa: “110 años del nacimiento de Samuel Beckett”*. Buenos Aires: Editores Argentinos.
- (2019). “Hamlet, Shakespeare/Szuchmacher”. Otra parte semanal. Sección “Teatro”. En: https://www.revistaotraparte.com/teatro/hamlet/?fbclid=IwAR0gZIJVKjBSy6Av0G9pbf8bAg6yFiWo9Y45ppUH36nfg6XSd7Lu_rfV3M
- (2020 d). “‘Sin yo haberlo buscado’: Manuel Puig y el Teatro”. *Orbis Tertius*, 25(30), e176. <https://doi.org/10.24215/18517811e176>
- CORBELLINI, Natalia (2012). “Artelope: herramientas digitales para el estudio del teatro de Lope de Vega”. En IV Jornadas de Graduados- Jóvenes Investigadores FaHCE - UNLP, organizadas por la Secretaría de Investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP.
- (2013). “Edición digital de *Lo fingido verdadero*: herramientas para leer traducciones y tradiciones”, *TeaPal*, Revista sobre Teatro Áureo, nº 7, Trois-Rivières/Montreal.
- (2015). “Modos de leer la escena: herramientas digitales para la dramaturgia contemporánea”. En Actas del “IX Congreso Internacional Orbis Tertius “Lectores y lecturas. Homenaje a Susana Zanetti” organizado por el Centro de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UNLP.
- (2016). “Las Damas Viudas como personajes en algunas comedias de Lope de Vega”, en G. García Luengos, H. Urzáiz Tortajada, y P. Conde Parrado (Ed.), *El patrimonio del teatro clásico español: actualidad y perspectivas. Homenaje a Francisco Ruiz Ramón*, (pp. 273-280). Valladolid: Ediciones Universidad de Valladolid.

- CORNAGO, Óscar (2004). “El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen”, en *Arbor. Ciencia Pensamiento y Cultura*, marzo-abril de 2004, Vol. 177, n° 699/700, pp. 595-610. Disponible en: <http://arbor.e.csic.es/index.php/arbor/article/viewArticle/597>
- (2005). *Resistir en la era de los medios. Estrategias performativas en literatura, teatro, cine y televisión*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- COTARELLO Y VALLEDOR, Armando (1915). *El teatro de Cervantes: estudio crítico*. Madrid: Revista de archivos, bibliotecas y museos.
- COTRONEO, Vanesa (2021 a). “German Fever. Beckett in Deutschland/ Beckett in Germany/ Beckett en Alemania”, en *Beckettiana* /18 (2021): 83-86, doi: 10.34096/beckettiana.n18.10842.
- (2021 b). “Écfrasis y traducción transmedial en el teatro de Samuel Beckett”, en Actas del ATEACOMP, V Congreso Internacional de Teatro Comparado “Rito, fiesta y carnaval. Las múltiples máscaras del teatro” (En prensa).
- CRAGNOLINI, Mónica (2012). *Derrida, un pensador del resto*. Buenos Aires: La Cebra.
- CRAIG, Edward Gordon (1957). *Del arte del teatro*. Trad. Aníbal Ferrari. Buenos Aires: Hachette.
- CRESPO, J. I. (2014, 5 de junio). “La creación de una ficción descansa en la muerte”. *Llegás a Buenos Aires*, Año 10, N° 184.
- CULLER, Jonathan (2004). *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Crítica.
- DALMARONI, Miguel (2009). “Lo que resta (un montaje)”, en Miguel Dalmaroni y Geraldine Rogers (editores). *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: EDULP, pp. 15 a 37.
- (2011). “Lectura, escritura y de-subjetivación: la literatura en algunos textos de Alain Badiou”. *Pensamiento de los confines* 28/29, Buenos Aires: primavera 2011-invierno 2012, pp. 53-62.
- (2013 a). “La resistencia a la lectura”, en *Bazaramericano*, actualización julio – agosto 2013.
- (2013 b). “El dios alojado”, *Lenguaje y Sociedad*, Vol. X N° 10 (Diciembre 2013) pp. 129-156.
- (2013 c) “Algo más sobre el “lector común”, en *Bazaramericano*, actualización noviembre-diciembre 2013 / enero-febrero 2014
- (2015). “Resistencias a la lectura y resistencias a la teoría: algunos episodios en la crítica literaria latinoamericana”. *452° F*, (12): 42-62. Disponible en: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.9041/pr.9041.pdf

- (2017). “Repertorio y resistencia a la lectura (una diatriba contra el corpus)”, VIII Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y II de Crítica Genética: “Las lenguas del archivo”, 2017.
- (2021 a). “Butler y la revolución retórica”, en *Bazaramericano*, abril-mayo 2021, AÑO 14, N° 79.
- (2021 b). “Resto”, “Discontinuidad”, en *Vocabulario situado de teoría. Literatura, enseñanza, investigación*. Santa Fe: Universidad del Litoral. En prensa.
- DARMON, Jean-Charles et Michel Delon Comp. (2006). *Histoire de la France littéraire. Classicismes XVII-XVIII siècle*. París: Presses Universitaires de France.
- D'ARTOIS, Florence (2005). “El teatro en el teatro en *Lo fingido verdadero*: nuevo intento de aproximación”. En: Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi (eds.) *Por discreto y por amigo: Mélanges offerts à Jean Canavaggio*. Madrid: Colección de la Casa de Velázquez (88), (pp.181189).
- DAVINI, Silvia (2011). “Las dimensiones acústicas del teatro”. Presentación del dossier, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, Año VII, n° 13, Julio de 2011.
- DEBÁX, Michelle y Martínez, Monique Martínez Thomas (1996), “Las didascalias en la obra teatral de Diego Sánchez de Badajoz” en *Criticón*, N° 66-67, 1996 (Ejemplar dedicado a: Diego Sánchez de Badajoz y el teatro de su tiempo), pp. 17-42.
- DELEUZE, Gilles (1996). *Crítica y clínica*. Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- DELMAS, Christian (1994). *La tragedie, De L'age classique 1553-1770*. París: Ed. Seuil.
- DE MAN, Paul (1990 a) *Alegorías de la lectura*. Trad. Enrique Lynch. España: Editorial Lumen.
- (1990 b) *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor. Trad. Elena Elorriaga y Oriol Francés.
- (2000). *La ideología estética*. España: Atalaya.
- (2003). “La resistencia a la teoría”, en Araujo, Nara y Teresa Delgado (Ed.), *Textos de teoría y crítica literaria (del formalismo a los estudios poscoloniales)*. México: UNAM, pp. 639-666.
- DE MARINIS (1982). *Semiótica del teatro*. Milano: Bompiani.
- DERRIDA, Jacques (1972). “La différance” en *Marges de la philosophie*. París: Minuit, pp. 1-29.
- (1975 [1972]). *La diseminación*. Trad. José Martín Arancibia. Madrid: Fundamentos. Publicación original: (1972). *La dissemination*. París: Éditions du Seuil.
- (1989 [1967]). *La escritura y la diferencia*. Trad. Patricio Peñalver. Barcelona: Anthropos, pp. 271-317. Edición digital de *Derrida en castellano*, disponible en: <http://redaprenderycambiar.com.ar/derrida/textos/freud.htm> Publicación original: (1967) *L'Écriture et la Différence*. París: Éditions du Seuil.

- (1994). “La democracia como promesa”. Entrevista de Elena Fernández con Jacques Derrida, *Jornal de Letras, Artes e Ideias*, 12 de octubre, 1994, pp. 9-10. Edición digital de Derrida en castellano.
- (1998) [1967]). *De la Gramatología*. Trad. Oscar del Barco y Conrado Ceretti. México: Siglo XXI. Publicación original: (1967). *De la grammatologie*. París: Les éditions de minuit.
- (2002). *Demarcaciones espectrales: en torno a “Espectros de Marx”*. Trad. Marta Malo de Molina, Alberto Riesco Sanz y Raúl Sánchez Cedillo. Madrid: Akal.
- (2013 [1995]). *Archivo y borrador*. En G. Goldchluk y M. Pené (comp.), *Palabras de archivo* (207-235). Trad. Analía Gerbaudo y Anabela Viollaz. Santa Fe, Argentina: Editorial de la Universidad Nacional del Litoral.
- (2017 [1986]). “Cómo no hablar. Denegaciones”, en *Psyché. Invenciones del otro*. Trad. Mónica B. Cragnolini, Patricio Peñalver et ál. Buenos Aires, Avellaneda: La Cebra.
- DE SAINT- VICTOR, Paul (1947). *Las dos carátulas*. Trad. M. R. Blanco-Belmonte. Buenos Aires: Joaquín Gil Editor.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2011). *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Trad. Antonio Oviedo. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2012). “El archivo arde”. Trad. de Juan Ennis para uso interno de la cátedra de Filología Hispánica, CTCL/UNLP.
- DIÉGUEZ, Ileana (2007). *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, Jorge (2011). Prólogo “Puig dramaturgo” a *Teatro reunido* de Manuel Puig. Buenos Aires: Entropía, pp.7-18.
- (2014). “Introducción” a *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* de Kartun, Mauricio. Buenos Aires: Atuel, pp. 53-66.
- DUCROT, Oswald (1984). *El decir y lo dicho*. Trad. Irene Agoff. Buenos Aires: Paidós.
- EASTERLING, P. E. y B.M.W. Knox (1990). *Historia de la literatura griega clásica*. Madrid: Gredos, pp. 287-380.
- ECO, Umberto (1981). *Lector in fabula*. Barcelona: Lumen.
- ESSLIN, Martin (1966). *El teatro del absurdo*. Trad. Manuel Herrero. Barcelona: Seix Barral, S.A.
- FERNÁNDEZ ROCA, José Ángel (1995). “Las acotaciones del esperpento: de lo verbal a lo visual”. Simposio da Asociación Galega de Semiótica (1º. 1995. A Coruña).

- FIADINO, Elsa Graciela (2003). “Calderón y El Palacio del Buen Retiro Espacios, representaciones y dramaturgia en la renovación teatral”, en *CELEHIS-Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*. Año 12 - Nro. 15 - Mar del Plata, 2003; pp. 261-276.
- FOSTER, Hall (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- FOUCAULT, Michel (2002 [1969]). *Arqueología del saber*. Trad. Aurelio Garzón Del Camino. México: Siglo XXI. Publicación original: (1969). *L'archéologie du savoir*. París: Gallimard.
- (2004 [1963]). *Nacimiento de la clínica. Una arqueología de la Mirada médica*. Trad. Francisca Perujo. Buenos Aires: Siglo XXI. Publicación original: (1963). *Naissance de la Clinique*. París: Presses Universitaires de France.
- (2005 [1970]). *El orden del discurso*. Trad. Alberto González Troyano. Buenos Aires: Tusquets.
- (2008 [1966]). *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Trad. Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo veintiuno. Publicación original: (1966). *Les mots et les choses, une archéologie des sciences humaines*. París: Gallimard.
- FRANCONE, Viena (1965). Estudio preliminar a los *Entremeses*. Buenos Aires: Kapelusz, pp. IX-XL.
- FREUD, Sigmund (1972 [1900]). “La interpretación de los sueños” en *Obras completas*, Tomo II (1899-1900). Madrid: Biblioteca Nueva. Trad. de Luis López-Ballesteros y De Torres.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2009). “Acotación y didascalía: un deslinde para la dramaturgia actual en español”, *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Encarnación y Eduardo J. Fernández Montes (2002). Introducción a *Tartufo*. Madrid: Cátedra.
- GARCÍA NEGRONI, María. M. (2016 a). “Polifonía, evidencialidad y descalificación del discurso ajeno. Acerca del significado evidencial de la negación metadiscursiva y de los marcadores de descalificación”. *Letras de Hoje*, 51 (1), 7-16.
- (2016 b). “Discurso político, contradestinyación indirecta y puntos de vista evidenciales. La multidestinyación en el discurso político revisitada”. *Revista ALED*, 16 (1), 37-59.
- (2018 a). “Argumentación y puntos de vista evidenciales citativos. Acerca de la negación metadiscursiva en el discurso político”. *Oralia*, 21, 223-236.
- (2018 b). “Argumentación y puntos de vista evidenciales: acerca del condicional citativo en el discurso periodístico y en el discurso científico”. *Boletín de lingüística XXX* (49-50), 86-109.
- (2019). “El enfoque dialógico de la argumentación y la polifonía, puntos de vista evidenciales y puntos de vista alusivos”. *Rilce. Revista de Filología Hispánica* 35(2), 521-549.

GARCÍA NEGRONI, María M. y LIBENSON, Manuel (2018). “¡Al final tenías plata! Acerca de las causas mirativo-evidenciales de la enunciación”. Trabajo presentado en el Coloquio Internacional sobre Evidencialidad, Universidad Autónoma de México.

----- (2019). “A propósito de las causas dialógicas de la enunciación. El caso de las enunciaciones mirativas con el marcador Mirá”. Trabajo presentado en el 6° Congress of Discourse Markers in Romance Languages, Università di Bergamo.

GIORDANO, Alberto (1996). “Manuel Puig: Los comienzos de una literatura menor”. *Orbis Tertius*, 1(2-3), pp. 255-274.

----- (2015) “La resistencia a la ironía: notas desde (hacia) los ensayos de Borges”, en *Variaciones Borges: revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges*, n° 40, pp. 99-113.

----- (2017). “¿A dónde va la literatura?”, en *El taco en la brea, Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias –CEDINTEL– FHUC / UNL*, Año 4, N° 5, pp.133-146.

GOLDCHLUK, Graciela (1996). “El gran imaginador”. En J. Amícola (Comp.), *Materiales iniciales para La traición de Rita Hayworth*. La Plata, Argentina: Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, pp. 469-480.

----- (1998). “A través de las fronteras: (Exilio, identidad y escritura en textos mexicanos de Manuel Puig)”. *Orbis Tertius*, 3(6), 89-97.

----- (2003). *Intertextualidad y génesis en los textos mexicanos de Manuel Puig: Novelas, guiones, comedias musicales (1974-1978)* (Tesis de posgrado). Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.157/te.157.pdf>

----- (2004). “Manuel Puig y el cine”, en *Los siete pecados capitales y otros guiones* de Manuel Puig. Buenos Aires: El cuenco de plata.

GOLOPENTIA, Sanda y Monique Martinez (2010). *Didascalias. Hacia una nueva interpretación de las didascalias*. España: Ñaque.

GRICE, Paul (1975). “Logic and conversation”, en: Cole, P. y Morgan J-L., eds. *Syntax and Semantics 9: Pragmatics*. Nueva York: Academic Press.

GRILLO TORRES, María Paz (2004). “La acotación”, en *Compendio de teoría teatral*. Madrid: Biblioteca nueva.

GRIMAL, Pierre (1986). *Diccionario de mitología griega y romana*. Trad. del francés F. Payarols. Barcelona: Paderedael.

HEIDEGGER, Martin (1951 [1927]). *El Ser y el Tiempo*. Trad. por José Gaos. México: Fondo de Cultura Económica.

- HERMENEGILDO, Alfredo (1983). “Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo: Lucas Fernández”, en Actas VIII, Centro Virtual Cervantes.
- (2001). *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo XVI*. Lleida: Ediciones de la Universidad de Lleida.
- ISSACHAROFF, Michael (1993). “Voix, autorité, didascalies”, *Poétique*, n° 96, noviembre.
- JAKOBSON, Roman (1975). *Ensayos de lingüística general*. Trad. Josep M. Pujol y Jem Cabanes. Barcelona: Seix Barral.
- JESI, Furio (1977). “Conoscibilità della festa” y “Epílogo”, “La festa e la macchina mitológica”. En: *La festa. Antropologia, etnologia, folclore*. Torino: Rosenberg & Sellier, pp. 4-29; 174-201.
- (1980). “La macchina mitologica: ideologia e mito”. En: *Mito*. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, pp. 105-109.
- KARTUN, Mauricio (1993). “Prólogo” a *Salto al cielo* en *Del parricidio a la utopía: el teatro argentino actual en cuatro claves mayores*. Ottawa Girol Books.
- (2001). “Acerca de Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso”, en *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- (2013). Conferencia “Dramaturgia para todos”, OSDE, La Plata.
- KNIGHT, Wilson (1974). *Shakespeare y sus tragedias. La rueda de fuego*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- KOSS, Natacha (2014). “El malentendido Caín”, Apéndice crítico y documental de *Terrenal. Pequeño misterio ácrata* de Mauricio Kartun. Buenos Aires: Atuel, pp. 85-90.
- (2016). “Apología de la desmesura”, Prólogo a *La estupidez* de Rafael Spregelburd. Buenos Aires: Eudeba, pp. 11-26.
- KOTT, Jan (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*. Trad. Jadwija Maurizio. Barcelona: Seix Barral.
- LACAN, Jacques (1988 [1975]). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 1. Los escritos técnicos de Freud, 1953-1954*. Trad. Rithee Cevasco y Vicente Mita Pascual. Buenos Aires: Paidós. Publicación original: (1975). *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre 1. Les écrits techniques de Freud, 1953-1954*. París: Éditions du Seuil.
- (2006). *El seminario de Jacques Lacan. Libro 10. La angustia, 1962-1963*. Trad. Enric Berenguer. Buenos Aires: Paidós. Publicación original en francés: (2004). *Le Séminaire de Jacques Lacan. Livre X. L'Angoisse, 1962-1963*. París: Éditions du Seuil.
- (2018 [1966]). *Escritos 1*. Trad. Tomás Segovia. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 231-310; 461-495. Publicación original: (1966). *Écrits*. París: Éditions du Seuil.

- LACARRA, María Jesús y Juan Manuel Cacho Blecua (2012). *Historia de la literatura española. 1. Entre oralidad y escritura. La Edad Media*. Barcelona: Crítica.
- LACHMANN, Karl. (1882 [1850]). In *T. Lucretii Cari De rerum natura. Libros commentarius*. Berlín: G. Reimer.
- LÁNG, Paul Henry (1969). *La música en la civilización occidental*. Trad. José Clementi. Buenos Aires: Editorial universitaria de Buenos Aires.
- LAPLANCHE, Jean y Jean-Bertrand Pontalis (1974). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor. Trad. Fernando Cervantes Gimeno.
- LEHMANN, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Trad. Diana González. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.
- LESKY, Albin (1976). “Eurípides” en *Historia de la literatura griega*. Tomo I. Trad. José M. Díaz Regañón y Beatriz Romero. Madrid: Gredos, pp. 389-437.
- LINK, Daniel (2014, 20 de abril). “El día después de mañana”. Perfil Cultura. Disponible en: <http://linkillo.blogspot.com.ar/2014/04/el-dia-despues-de-manana.html>.
- LOIS, Elida (2001). *Génesis de escritura y estudios culturales*. Buenos Aires, Argentina: Edicial.
- LYONS, Martyn (2012). *Historia de la lectura y de la escritura en el mundo occidental*. Trad. Julia Benseñor y Ana Moreno. Buenos Aires: Editoras del Calderón.
- MACGOWAN, Kenneth y Melnitz William (1964). *Las edades de oro del teatro*. Trad. Carlos Villegas. México: Fondo de Cultura Económica.
- MARAVALL, José A. (1990). *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel.
- MARGARIT, Lucas (2003). *Samuel Beckett. Las huellas en el vacío*. Buenos Aires: Atuel/La avispa.
- (2015). “‘Asunción’ o cómo iniciar una poética del desgarro”, Prólogo a *Asunción* de Samuel Beckett. Edición bilingüe. Trad. Fernández, José Francisco. Buenos Aires: EUFyL.
- (2019). “Los objetos como vestigio de la ruina: las cosas en el teatro de Samuel Beckett” en Actas de las III Jornadas de Literatura inglesa “Estéticas de los residual”, CCC, CABA, 2018. Disponible en: <http://eventosacademicos.filo.uba.ar/index.php/JLI/IIIJLI/paper/view/4862>
- MERLEAU-PONTY, Maurice (2002). *El mundo de la percepción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- MENENDEZ PIDAL, Ramón (1975). *Poesía juglaresca y juglares*. Madrid: Espasa-Calpe.
- MONTELEONE, Jorge (1987). “El teatro de Ricardo Monti”, en *Teatro del Pueblo*. Recuperado de <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/monteleone001.htm>
- (1999). “Voz en sombras: poesía y oralidad”, Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria, Rosario, N° 7, octubre de 1999, pp. 147- 153.

- MORA, Gabriela (1988). “Un problema de la pragmática del texto teatral: El nivel del acotador en Bajo un manto de estrellas de Manuel Puig”, en *Dispositio: Revista Hispánica de Semiótica Literaria*, 11(33-35), pp. 223-233.
- MOYANO, Manuel Ignacio (2017). *Imago absoluta. Política y ontología en el pensamiento de Giorgio Agamben*. Tesis para el Doctorado en Filosofía Universidad Nacional de Córdoba.
- NIETZSCHE, Friedrich (2003 [1871]). *El origen de la tragedia*. Trad. Carlos Mahler. Buenos Aires: Libertador.
- O’ HARA, James Donald (2015). “La plataforma de lanzamiento de “Asunción”, Epílogo a *Asunción*. Edición bilingüe. Trad. Fernández, José Francisco. Buenos Aires: EUFyL.
- OLEZA, Simó, Joan (dir.), Teresa Ferrer Valls, Alejandro García Reidy, Josefa Badía Herrera et alii, ARTELOPE. Base de datos y argumentos del teatro de Lope de Vega. Disponible en: <http://artelope.uv.es>
- OLIVA, César y Francisco Torres Monreal (1997). *Historia Básica del Arte Escénico*. Madrid: Cátedra.
- ORDUNA, Germán (2000). *Ecdótica. Problemática de la edición de textos*. Kassel: Edition Reichenberger.
- OROZCO DÍAZ, Emilio (1969). *El teatro y la teatralidad del Barroco*. Barcelona: Planeta.
- PAVIS, Patrice (2001). “Escrituras dramáticas contemporáneas y nuevas tecnologías”. Conjunto, octubre - diciembre de 2001, n° 123. Disponible en: <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/123/pavis.htm>
- (2011). *Diccionario del teatro*. Trad. Jaume Melendres. Barcelona: Paidós.
- (2018). *El análisis de los espectáculos*. Trad. Jaime Arrambide. Barcelona: Paidós.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2009). *Teatro medieval*. Madrid: Cátedra.
- PINTA, María Fernanda (2012). “Happening”, “Performance” y “Tecnoescena”, en Kozak, Claudia (ed.), *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra.
- PLATÓN (1966). *Fedro*, en Juan David García Bacca (ED.) *Platón. Hippias Mayor, Fedro*. Trad. Emilio Lledó. México: UNAM.
- PORRUA, Ana (2011). *Caligrafía tonal. Ensayos sobre poesía*. Buenos Aires: Entropía.
- PRÓSPERI, Germán (2015). *Vientres que hablan. Ventriloquia y subjetividad en la historia occidental*. La Plata: FaHCE/Universidad Nacional de La Plata.
- (2016). “La máquina antropológica como máquina óptica”, en *Instantes y azares*, N° 15-16, Octubre de 2016. Disponible en: <http://www.instantesyazares.com.ar/article/la-maquina-antropologica-como-maquina-optica/>.

- (2017). “Ventriloquia y literatura. Reflexiones acerca de la voz y el sujeto”, expuesto en el I Coloquio “La resistencia a la teoría: literatura, escritura, lectura”, Cátedra de Metodología de la investigación literaria, Proyecto de investigación “Literatura” como “lectura” en la teoría literaria (UNLP), PIP-CONICET “Resistencias de la teoría” IDHICS, La Plata, CONICET CTT, septiembre de 2017.
- RANCIÈRE, Jacques (2009 [1998]). *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Trad. Cecilia González. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- (2011a). *Política de la literatura*. Buenos Aires, Libros del Zorzal. Trad. Marcelo Burello, Lucía Vogelfang y J. L. Caputo.
- (2011b). *El espectador emancipado*. Trad. Ariel Dillon, Buenos Aires: Manantial.
- RASIC, Eugenia (2017). *Álbum Puig*. La Plata: Malisia.
- REINHARDT, Karl W. (2010). *Sófocles*. Trad. Marta Fernández-Villanueva. Madrid: Gredos.
- RICO, Francisco (coord.) (1983). *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica.
- RITVO, Juan Bautista (2017). *La edad de la lectura y otros ensayos*. Rosario: Nube negra.
- RODRIGUEZ CUADROS, Evangelina (2006). Introducción a *La vida de sueño*. Madrid: Colección Austral, Espasa-Calpe.
- RODRIGUEZ TEMPERLEY, Mercedes (2008). “Literatura y crítica textual”. En *La investigación literaria Problemas iniciales de una práctica*, dirigido por Miguel Dalmaroni. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, (Cátedra) Gloria Chicote, María M. R. Temperley, Ana Lía Gabrieloni, Rossana Nofal, Analía Gerbaudo, Miguel Dalmaroni.
- RUANO DE LA HAZA, José María (1988). “Hacia una metodología para la reconstrucción de la puesta en escena de la comedia en los teatros comerciales del siglo XVII”. En *Criticón*, N° 42. Disponible en Centro Virtual Cervantes.
- (1992). *La primera versión de la vida es sueño de Calderón*. Liverpool: Liverpool University Press.
- RUIZ, Ramón (2011). *Historia del teatro español: (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.
- SÁNCHEZ, José A. (2007). *La representación de lo real*. Madrid: Artea. Investigación y creación escénica. Disponible en: <http://www.arte-a.org>
- (2013). En Lehmann, *Teatro posdramático*. Murcia/México: CENDEAC/Paso de Gato.
- SCHLEGEL, Friedrich (2009). *Fragmentos. Seguido de Sobre la incomprendibilidad*. Trad. y notas de Pere Pajeroles. Barcelona: Marbot.

- SEGAL, Charles (1991). “El espectador y el oyente” en Vernant, Jean Pierre y otros (1991). *El hombre griego*. Madrid: Alianza, pp. 213-246.
- STAVRAKAKIS, Yannis (2007). *Lacan y lo político*. Trad. Luis Barbieri y Martín Valiente. Buenos Aires: Prometeo-UNLP, pp. 87 y 108.
- STEINER, George (1980 [1975]). *Después de Babel. Aspectos del lenguaje*. Trad. Adolfo Castañón. México: Fondo de Cultura Económica.
- STRAVINSKY, Igor (1962 [1936]). *Autobiography*. Nueva York: Simón and Schuster.
- SURGERS, Anne (2004). *Escenografías del Teatro Occidental*. Trad. Magdalena Arnoux. Buenos Aires: Artes del sur.
- SZUCHMACHER, Rubén (2002). “El fin de las didascalias. Una reflexión sobre la escritura de la nueva dramaturgia”. *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Buenos Aires, Año XXIII, N° 69, octubre 2002.
- (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- TADIER, Elsa (2009). “La didascalia implícita: el ejemplo de Molière”, en *Backstage* [Online], 39 | Otoño de 2009. Disponible en: <http://journals.openedition.org/coulisses/966>
- TALENS, Jenaro (2010). “Signifique quien pueda o La voz de qué amo”, Epílogo a *Teatro reunido* de Samuel Beckett. Buenos Aires: Tusquets, pp. 555-573.
- TATARKIEWCZ, Wladislaw (2001). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Trad. F. Rodríguez Martín. Madrid: Editorial Tecnos.
- TEODORESCU- BRÎNZEU, Pía (1981). “The Stage-Directions in the Reception of the Dramatic Text”, *Degrès*, neuvième année, n° 28, automne.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1997). “Para un análisis del para-texto teatral”. En Bobes Naves, Carmen (Comp.). *Teoría del teatro*. Madrid: Arco/Libros, pp.83-118.
- TILLYARD, E. M.W. (1984). *La cosmovisión isabelina*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- TOMÁS, Facundo (2005). *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid: Visor.
- TRASTOY, Beatriz y Perla Zayas de Lima (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometo.
- UBERSFELD, Anne (1989[1977]). *Semiótica teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra. Publicación original: (1977). *Lire le Théâtre*. París: Éditions sociales.
- (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Trad. Armida María Córdoba. Galerna: Buenos Aires.

- (2004[1996]). *El diálogo teatral*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna. Publicación original: (1996). *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. París: Belin.
- VENTURA, Laura (2014). “El alma de Samuel Beckett se pasea por Buenos Aires”, en *La Nación*, Martes 23 de diciembre de 2014. Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/1754800-el-alma-de-samuel-beckett-se-pasea-por-buenos-aires>
- VERDE CASTRO, Carmen V. (1957). *Dos notas a Esquilo*. La Plata: UNLP.
- VERNANT, Jean Pierre y otros (1991). *El hombre griego*. Madrid: Alianza.
- WALLS, Peter (2008). “La interpretación histórica y el intérprete moderno”. En John Rink (ed.). *La interpretación Musical*. Madrid: Alianza Editorial.
- WILLIAMS, Raymond (1980 [1977]). *Marxismo y literatura*. Trad. Pablo di Masso. Barcelona: Península.
- (2003 [1961]). *La larga revolución*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión.
- WOOLF, Virginia (2002 [1925]). *The Common Reader*. First Series. New York: Harcourt.
- (2009). “El lector común”; “¿Cómo debería leerse un libro?”. Trad. Daniel Nisa Cáceres. Buenos Aires: Lumen.
- ZUCCHI, Mariano (2021). “El discurso didascálico. Una tipología revisada”. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, (33). <https://doi.org/10.34096/tdf.n33.9757>

Entrevistas

- BAHAMONDES, P. (2015). “Lo que se dice y se calla: la escuadra argentina que trae Festival Santiago a Mil”. *La Tercera, Cultura*, 14 de enero DE 2015. Disponible en: <http://www.latercera.com/noticia/lo-que-se-dicey-se-calla-la-escuadra-argentina-que-trae-festival-santiago-a-mil/>
- CONDE, Laura (2011) “Rey Lear por Rubén Szuchmacher”. Entrevista a Rubén Szuchmacher (inédita).
- (2012). “La palabra poética, el mito y el caracol: Encuentro con Mauricio Kartun”. *Revista Estructura Mental a las Estrellas*, Año II, n°4, pp. 8-12.
- (2013 a). Entrevista a Mauricio Kartun para la edición de *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. La Plata: EME, (inédita).
- (2013 b). “¿Quién es nosotros? Encuentro con Rafael Spregelburd”. *Estructura Mental a las Estrellas*, Año III, n° 5, 2013, pp. 70-77.
- (2014 b). Entrevista a Tito Egurza para la edición de *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. La Plata: EME, (inédita).

----- (2014 c). Entrevista a Mauricio Kartun en *Sacco y Vanzetti. Dramaturgia sumaria de documentos sobre el caso*. La Plata: EME, pp.143-151.

----- (2020 a). Entrevista al Director de orquesta, docente e investigador Pedro Bonet Planes, realizada para la presente investigación, (inédita).

----- (2020 b). Entrevista inédita al Director de orquesta y docente Bernardo Teruggi, realizada para la presente investigación, (inédita).

----- (2020 c). Entrevista a Blas Arrese Igor, realizada para la presente investigación, (inédita).

----- (2020 e). “Ese deseo de teatro”. Entrevista a Pablo Messiez. Buenos Aires: Dossier Homenaje a Puig, Biblioteca del Congreso (En prensa).

DUBATTI, Jorge (2014). Entrevista con Mauricio Kartun: “*Creo en el Dios Mito. En su metáfora perfecta. Y lo respecto como tal. El mío es un Dios zurdo*”, en Kartun, Mauricio, *Terrenal. Pequeño misterio ácrata*. Buenos Aires: Atuel, pp. 69-83.

SPREGELBURD, Rafael (2008 b). “Respuestas a las preguntas de Jorge Dubatti para la edición de *La paranoia*”, La revista del CCC (Centro Cultural de la Cooperación) edición en línea. Enero/Abril 2008, N° 2.

KNOWLSON, James y Elizabeth (2017). *Recordando a Beckett: entrevistas inéditas a Samuel Beckett y testimonios de quienes lo conocieron*. Trad. Elina Montes y Milita Molina. Buenos Aires: Editores Argentinos.

JULIET, Charles (2006). *Encuentros con Samuel Beckett*. Trad. Julia Escobar. Buenos Aires: Siruela.

OJEDA, Alberto (2017). “Rafael Spregelburd: ‘Me limito a prepararle al espectador una fiesta agridulce’”. Disponible en: <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/Rafael-Spregelburd-Me-limito-a-prepararle-al-espectador-una-fiesta-agridulce/10288>.

Bibliografía consultada

AGUDELO, Pedro (2017). *Las palabras de la imagen. Ecfrosis e interpretación en el arte y la literatura*. Medellín: Fondo Editorial ITM.

BADIOU, Alain (2005b). *Imágenes y Palabras: Escritos sobre cine y teatro*. Trad. María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial.

----- (2007). *Beckett. El infatigable deseo*. Trad. Ricardo Tejada. Madrid: Arena libros.

BARTHES, Roland (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Trad. César Fernández Medrano. Barcelona: Paidós.

- BENVENISTE, Émile (1991 [1966]). *Problemas de lingüística general, I y II*. Trad. Juan Amela. México: Siglo XXI.
- BLANCHOT, Maurice (2007 [1949]). *La parte del fuego: la literatura y el derecho a la muerte*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena libros.
- (2009). *Una voz venida de otra parte*. Trad. Isidro Herrera. Madrid: Arena libros.
- BOURRIAUD, Nicolas (2015). *La exforma*. Trad. Eduardo Berti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- CASTRO, Américo (1924). “La crítica filológica de los textos”, en *Lengua, enseñanza y literatura (Esbozos)*. Madrid: Victoriano Suárez, pp. 171-197.
- CATTANEO, María Teresa (2002). “Las acotaciones en las Comedias bárbaras”, *Anales de la Literatura Española Contemporánea II*, 27, 3, 2002, pp. 53-65.
- COE, Richard N. (1972). *Que ha dicho verdaderamente Beckett*. Trad. M. Esther Benitez Madrid: Doncel.
- DESELL, Alan (1984). *Elizabethan Stage Conventions and Modern Interpreters*. Cambridge: Cambridge University Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2002). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Trad. Horacio Pons. España: Manantial.
- DUBATTI, Jorge (2017). “Vanguardia artística y política en los procesos del teatro”. En Patrice Pavis et al. *Puesta en escena y otros problemas de teatro* (pp. 39-67). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático.
- FERNÁNDEZ, Ángel Raimundo (1981). “La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y LB”, en José ROMERA CASTILLO, ed. *La literatura como signo*. Madrid: Playor, pp. 246-268.
- GABRIELONI, Ana Lía (2008). “Écfrasis”, en *Eadem utraque Europa*, Núm 6, pp. 83-108.
- GARRAMUÑO FLORENCIA (2015). *Mundos en común. Ensayos sobre la inespecificidad en el arte*. Buenos Aires: FCE.
- GONZÁLEZ AKTORIES, Susana y Artigas Albarelli, Irene (2011). *Entre artes: entre actos: ecfrasis e intermedialidad*. México: UNAM.
- HENSEL, Georg (1972). *Samuel Beckett*. Trad. Juan José Ultrilla. México: Fondo de Cultura Económica.
- HUYSEN, Andreas (2006). “La dialéctica oculta: vanguardia-tecnología cultura de masas”, en *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

- INNES, Christopher (1992). *El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- JAEGER, Werner (1957). “El hombre trágico de Sófocles” y “Eurípides y su tiempo”, en *Paideia. Los ideales de la cultura griega*. Trad. Joaquín Xirau, Wenceslao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 285-324.
- KRISTEVA, Julia (1981) “El sujeto en cuestión: el lenguaje poético”, en Claude Levi-Strauss, *Seminario La identidad*. Trad. Beatriz Dorriots. Barcelona: Petrel.
- LINK, Daniel (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- LOZANO, Ezequiel (2008). “Mapa de voz. Silvia Adriana Davini, *Cartografías de la voz en el teatro contemporáneo: el caso de Buenos Aires a fines del siglo XX*”. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2007, *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 8, Año IV, Diciembre de 2008.
- NANCY, Jean-Luc (2003). *Corpus*. Patricio Bulnes. Madrid: Arena Libros.
- MÍGUEZ VILAS, Catalina (2002). “Funcionalidad de las acotaciones valleinclanianas en *Divinas palabras*”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea II*, 27, 3, 2002, pp.95-109.
- PATRICE, Pavis (1976). *Problemes de semiologie théâtrale*. Montreal: Presses de l'Université du Québec.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (2001). *Introducción general a la edición del texto literario*. Madrid: UNED.
- PIMENTEL, Luz Aurora (2001). *El espacio en la ficción, ficciones espaciales*. México: Siglo XXI.
- RIFFATERRE, Michael (2000). “La ilusión de Écfrasis”, en *Literatura y pintura*. España: Arco Libros.
- RUBIO MONTANER, Pilar (1990). “La Acotación escénica. Transferibilidad y Feedback. Caracteres funcionales, sustanciales y pragmáticos”, en *Anales de filología hispánica*, v. 5, 1990, pp.191-201.
- SAID, Edward W. (2013). *Orientalismo*. Buenos Aires: Debate.
- SEGURA COVARSI, Enrique (2002). “Las acotaciones dramáticas de Valle-Inclán”, en *Anales de la Literatura Española Contemporánea II*, 27, 3, 2002, pp. 202-217.
- URZÁIZ, Héctor y Zubieta, Mar (2014). *Renovación en el Siglo de Oro: repertorio e instrumentos de investigación*. Madrid: Cuadernos de Teatro Clásico.
- WELLMER, Albrecht (1996). *Finales de partida: la modernidad irreconciliable*. Trad. Manuel Jiménez Redondo. Universidad de Valencia: Frónesis - Cátedra.
- WEST, Russell (2002). *Spatial Representations and the Jacobean Stage: From Shakespeare to Webster*. New York: Palgrave.
- ŽIŽEK, Slavoj (2013). *El resto indivisible*. Trad. Ana Bello. Buenos Aires: Ediciones Godot.

Agradecimientos

Estas palabras están dirigidas al numeroso coro de afecto y experticia que se vocaliza, en las páginas anteriores, en la forma de un “nosotros”, “la presente investigación”, “en esta tesis”, pero se disemina por los intersticios de un recorrido de larga data. En el *entre*, un poco poniendo el cuerpo y la voz, otro poco observando y comentando, este coro suplementario y, por eso, estructural, fue el elemento más propiciatorio para que la tesis tenga lugar.

Gracias a la *prima donna* de mis lectoras, mamá, y al gran Chapulín, siempre listo para la acción, papá. A ellos dos gracias por acompañarme y garantizar desde siempre la posibilidad de que persiga lo que me propongo y deseo. A mi hermana Paula, a toda mi familia, y a Pablo Amadeo, por el sostén, por el amor.

Gracias, de nuevo, a Pablo, mi primer lector apasionado y último corrector paciente y dedicado, por los proyectos compartidos y los intercambios de saberes y experiencias que contribuyeron al proceso de escritura de la tesis. Gracias por las magias fabulosas de Adobe Illustrator, las pesquisas bibliográficas, y la lista es mucho más larga.

Gracias a mis guías en este recorrido, Miguel Dalmaroni y Rubén Szuchmacher. Dos escenas de “deslumbramiento” –así como le aconteció a Barthes con Brecht. La primera se remonta al año 2013 en la primera clase de Metodología de la investigación literaria. Esta escena que recupera una anécdota sobre *Esperando a Godot* y una intervención crítica respecto de las lecturas fenomenologicistas sedientas de Sentido, formuladas por Miguel, marcó el inicio de un diálogo que tomó diversas formas –siempre felices– en los sucesivos seminarios y proyectos ininterrumpidos, las adscripciones a la Cátedra, y más espacios de intercambio en los que reafirmé una y otra vez: “es por acá... esto que me está inquietando; quiero formarme y pensar con este docente y los *cracks* que se constelan en torno suyo”. Miguel me acompañó desde entonces muy afectuosamente por el camino de la teoría, de las incomodidades críticas, del estudio riguroso y en compañía, de las preguntas que hacen tambalear los constructos aprendidos, y mucho más. Mi agradecimiento y admiración por ese *estar siempre estudiando* y sorprendiendo con genialidades, por compartir sus avances, contagiarnos de preguntas, e invitarme a pensar con en-tu-sias-mo (así, bien etimológicamente hablando, con el “dios dentro”) y fracasar una vez más, siempre mejor.

El otro gran deslumbramiento: unos años antes, en el Taller de experimentación y clínica de Puesta en escena del queridísimo espacio teatral elkafka, coordinado por Rubén Szuchmacher y Graciela Schuster; antes, incluso, al presenciar como espectadora las puestas en escena de Rubén. Entonces me resonaron lecturas y preocupaciones respecto del teatro, y revisé varias

ideas que me acompañaban desde muy chica (las formas vagas que veía en las nubes fueron tomando una figura más específica). Y aparecieron más obras dirigidas por Rubén y publicaciones suyas (¡*Lo incapturable, Lo incapturable, hip hip hurra!*), reveladoras para mí en muchos aspectos, y entrevistas que me brindó muy generosamente; diálogos y actividades compartidas, desde el año 2010. Además de los aportes específicos que sólo un gran creador, docente, y pensador de la escena como él podía brindarle a mi investigación, ya con su incorporación al proyecto de tesis como co-director, Rubén acompañó el proceso con su lectura rigurosa, paciente, sus devoluciones y sugerencias amorosas y siempre iluminadoras. Expreso por todo esto mi gratitud y algunos sentimientos que se pueden sintetizar con: “estoy chocha”, “no lo puedo creer”, “¡qué más!”.

Gracias a ambos por la confianza en mis ideas, el acompañamiento en la investigación, el trabajo compartido, la enseñanza, las lecturas, la escucha, la conversación, el afecto... y mucho más.

A Natalia Corbellini, por ser de las primeras personas, y de las más constantes, que confiaron en mis búsquedas, trayectos e intereses; por acompañarme y guiarme en los pasos iniciales hacia la investigación de grado (los planes, las becas, las plataformas, las herramientas metodológicas, los eventos científicos, las adscripciones a la Cátedra de Literatura Española II, etc.) y abrirme distintos espacios de intercambio y desarrollo, como la participación en seminarios y proyectos de extensión que acogieron y generaron propuestas académicas y artísticas, siempre con un gesto afectuoso, algún café y algo rico para compartir.

A Claudia Pegoraro por los aportes bibliográficos, las iluminaciones, las *salidas*.

Un agradecimiento especial a lxs artistas, docentes e investigadores que me abrieron las puertas de sus hogares, fueron gentiles con mis preguntas y grabadores, o estuvieron del otro lado del teléfono, escritos en correos, compartiendo muy generosamente sus archivos, trabajos, ideas y experiencias, para el desarrollo de mis estudios y publicaciones. Gracias entonces a Tito Egurza, Mauricio Kartun, Rafael Spregelburd, Pablo Mesiezz, Blas Arrese Igor, Vanesa Cotroneo, Bernardo Teruggi, Pedro Bonet y Graciela Goldchluk.

Muy agradecida también con los docentes que encontré en algún punto del montaje de este trayecto, y dejaron huellas significativas con sus lecturas, conversaciones, materiales, traducciones, a partir del intercambio pedagógico y compartiendo instancias de difusión científica: Graciela Schuster, Raúl Serrano, Valeria Sager, Alberto Giordano, Germán Prósperi, Lucas Margarit, Anahí Mallol, Ignacio Lucia, Claudia Fino, Judith Podlubne, Sara Bosoer, Lea Hafter, Ely Di Croce, Claudia Moronell, Estela Blarduni, Graciela Wamba, Claudia Fernández, Carolina Sancholuz, Florencia Bonfiglio, y Julia Zapparart.

Gracias a Luz Mattioli, Diego Aristi, Milagros Kruk, Santiago Abel, Mónica Izcovich, Eugenia Teruggi, Amparo Gómez, y todas las amistades que me aportaron lecturas, materiales, traducciones, información relevante para mi investigación, y acompañaron además desde lo afectivo.

A mis amigxs y compañerxs de estudio Malena Pastoriza, Federico Cortés y Natalí Incaminato, por sus lecturas pacientes y comprometidas, sus aportes fantásticos y su colaboración constante y afectuosa desde 2014 a esta parte. Agradezco el “aguante” y los diálogos y los diversos y significativos intercambios con las queridísimas amigas y compañeras Verónica Stedile, Juliana Regis, Ana Rocío Jouli, Julieta Novelli y Guillermina Torres. Las conversaciones enriquecedoras con grandes compañeras como Eugenia Rasic, Samanta Rodríguez, Carolina Maranguello, Agustina Catalano, Victoria Scotto, y la lista sigue.

Gracias a lxs estudiantes presentes en mis clases de Literatura en escuela media, en ISER, en el Curso de ingreso a Letras (UNLP), y en clases de actuación, que hicieron esas preguntas y tuvieron esas ocurrencias que me propusieron pensar el tema un poco más y mejor.

A quienes me escucharon y leyeron en congresos o proyectos, y compartieron sus aportes y sus críticas.

Un agradecimiento especial a los Jurados, Horacio Banega, Lucas Margarit y Germán Prósperi –referentes para muchos aspectos de esta investigación– por avenirse a la propuesta de evaluar la tesis, y por hacerlo de modo agudo, *afectado* por la lectura, “comprometido y apasionado por el debate y el pensamiento”, retomando algunas palabras de Miguel que ayudan a expresar mi agradecimiento con claridad. Los aportes de Lucas fueron de esos que se necesitan para seguir investigando, puesto que pusieron en valor el trabajo realizado y lo enriquecieron con precisiones, deslindes, sugerencias, desde su experticia en los estudios de la Literatura inglesa y el teatro de Samuel Beckett. Además de que su trabajo ha sido una referencia significativa durante mi investigación, las inquietudes que surgieron de su lectura de la tesis me motivaron a avanzar y profundizar algunas cuestiones específicas que me propuso indagar, junto a otras que quedaron apuntadas en mis cuadernos para seguir elaborando a futuro (y querer todavía más a Beckett).

Tanto el seminario de filosofía cursado con Germán como las lecturas de sus producciones fueron fundamentales para el desarrollo de la tesis y eso que él llamó en su dictamen algo así como la puesta en funcionamiento de la teoría, o la demostración de que la teoría no es sólo un operador de lectura, una fuente proveedora de formulaciones y conceptos, sino sobre todo una herramienta metodológica para aprender a mirar, pensar y elaborar nuevas teorías a partir de problemas concretos. Agradezco entonces sus aportes, los de entonces y los que llegaron con sus

devoluciones generosas y ricas en interrogantes que me animan a seguir desplegando líneas de trabajo. Si es que hay algo así como el “espíritu”, “aliento”, “fuerza”... que sobrevuela, anima, vivifica, una investigación, la lectura de Germán fue más que sensible al de esta tesis.

Las observaciones de Horacio dieron en el corazón de la naturaleza híbrida de la factura de la tesis, entre la teoría literaria y la práctica escénica; advirtieron y echaron luz sobre sus potencialidades y sus riesgos, a partir de una mirada también trenzada por su trayectoria académica desde la filosofía y como creador de la escena. Sus aportes y preguntas no estuvieron orientados por las “morales de la crítica”, como diría Barthes, provenientes de los *locus* más legitimados y apenas cuestionados que dominan la teoría y la práctica teatral, sino por una crítica honesta y lúcida que revela aquellas incomodidades que la tesis, y el propio objeto de estudio, atraviesan y suscitan. Sus aportes me incentivaron a continuar pensando posibles formatos y versiones de publicación, para dar a leer los resultados de esta investigación como material de consulta y de trabajo en los ámbitos de enseñanza y actividad escénica (Horacio preguntó: ¿Esta tesis es una contribución a la teoría literaria o un insumo para el campo de la práctica teatral? Espero que ambas, siendo fiel al juego anfibológico, como diría Prósperi, de las didascalias/lo didascálico y el resto de uno en otro: tanto el aporte a la teoría de la producción teatral para los estudios del teatro y la performance, y de la teoría literaria en general, como al campo disciplinar de la escena).

Por todo eso, a ustedes,

Gracias.