

DIDASCÁLICA

*Aportes a un estudio de las didascalias en el teatro moderno*¹

HOOVER DELGADO M.*

1. DIDASCALIAS Y TEXTO DRAMÁTICO

Para una mejor ubicación de las didascalias – también llamadas acotaciones, interliminares o indicaciones escénicas– dentro del discurso teatral, acudiremos al esquema propuesto por Bobes Naves² que distingue Texto Dramático como el conjunto de la obra escrita y su representación, dividido a su vez en:

- a. Texto Literario: dirigido a la lectura, formado por los diálogos y eventualmente por algunas acotaciones de carácter literario;
- b. Texto Espectacular: que corresponde a la serie de indicaciones para la puesta en escena, que se hallan principalmente en las didascalias y en algunos diálogos que cumplen la función de acotar sobre el actor o los objetos.

Aunque en un principio podría afirmarse que la función de las didascalias es dar respuesta a las preguntas de qué, quién, cómo, cuándo y dónde tiene ocurrencia el espectáculo teatral, la afirmación resulta insuficiente para caracterizarlas. En un fenómeno extremadamente dialógico como el teatral, se presentan dos niveles propios de la comunicación: uno es *el acto*, el otro, *la actitud*. Algunas didascalias pertenecen exclusivamente al nivel del *acto* –la generalidad de la puesta en escena–, y otras al nivel de la *actitud* –la particularidad expresiva del personaje. Las didascalias que responden a las preguntas de qué, quién, cuándo, dónde, aparecen ligadas a las generalidades de la puesta. Las que se vinculan con la actitud responden al cómo del personaje y se expresan en cinco direcciones: objetual, verbal, proxémica, kinésica y paralingüística³. Aún así, tanto el drama moderno como el contemporáneo, han dado lugar a la aparición de un

*Escritor y dramaturgo. Docente de teatro, comunicación y literatura en la Facultad de Artes Escénicas de Bellas Artes, U. Icesi y U. Santiago de Cali.

¹ El presente informe está basado en el segundo capítulo de la investigación “Didascalias en el teatro moderno”, auspiciada por el Instituto Departamental de Bellas Artes. El autor hace referencia al tercero y cuarto capítulos, dedicados a Shakespeare y a Ibsen.

² BOBES NAVES, María del Carmen. Estudios de semiología del teatro. España: Aceña, 1988.

³ Estas categorías corresponden estrictamente a lo que Poyatos denomina “la triple articulación básica de la comunicación”, y que se enuncia así: lenguaje-paralenguaje-kinésica. (POYATOS, Fernando. La comunicación no verbal. T. 1, 2 y 3. Madrid: Istmo, 1994).

tipo de didascalia que perteneciendo a uno u otro nivel permite al autor dar su punto de vista sobre el mundo, la escena o el personaje. Este tipo de acotación ha recibido los nombres de reflexiva, literaria, de opinión o metalingüística, y será materia de estudio más adelante.

Hacia 1971, Ingarden⁴, por un lado, había propuesto una división del Texto Dramático en *texto primario* y *texto secundario*, referido el primero a los diálogos de los personajes, y el segundo, a las acotaciones; mientras Thomasean, por otro lado, había preferido *texto dialogado* y *paratexto* para distinguir diálogos de acotaciones.

El teatro, como proceso dialógico por excelencia, se expresa plenamente a través del texto dramático, que existe como representación en potencia, y que

desde la lectura aparece cargado de teatralidad, operándose en el lector una puesta en escena mental a la que coadyuvan diálogo y didascalias. A partir de los estudios de semiología y semiótica, se habla de texto dramático que cumple una función de señalamiento o conducción (deixis, para Barthes y Ducrot) correspondiendo el acto de la lectura primera a una especie de *deixis en fantasma*⁵ que remonta al lector al reino de lo ausente recordable o de la fantasía creativa. No obstante, como proceso dialógico y deíctico, el teatro dramático comparte similares condiciones con el texto narrativo del *roman* o la novela. Veamos los siguientes ejemplos:

1. *Una cocina grande, cuyo techo y paredes quedan ocultos por cortinas y bambalinas. La pared del fondo corre diagonalmente hacia el centro de la habitación,*

4 SANTAGADA, Miguel Ángel. La recepción teatral entre la experiencia estética y la acción ritual. Cap. 3. Canadá: Universidad Laval, 2004-3. En: www.theses.ulaval.ca

5 Este concepto aparece en BÜHLER, Karl. Teoría del lenguaje. Madrid: Alianza, AU 231. 1980.





desde la izquierda... Los vasares están adornados con papel festoneado. (Strindberg, LA SEÑORITA JULIA, I).
 2. El salón, pobremente entablado, tiene zócalo de media altura. Las paredes están cubiertas con papel de colgadura, que representa las principales escenas de Telémaco, cuyos personajes aparecen coloreados. (Balzac, PAPÁ GORIOT, 1).

Estos textos no guardan mayor distancia entre sí en lo que a las funciones dialógica y deíctica concierne. Ambos tienen elementos comunes a la novela y al teatro: describen espacios y hacen referencias a bambalinas, tabladros, papel de colgadura, escenas, etc. De poco nos vale saber que la primera cita es la acotación inicial de *La señorita Julia*, de Strindberg, y que la segunda es la descripción del salón de la pensión Vauquer en *Papá Goriot*, de Balzac.

La diferencia se sitúa en un aspecto formal: la distribución del discurso. Lo que equivale a decir que la novela alterna descripción, diálogo, canción, monólogo, valoración, fragmentos incoherentes —el monólogo de Marion Bloom en *el Ulises* de Joyce, por ejemplo—, mientras el teatro establece una división clara entre diálogo y acotaciones. Hay quienes se atreven a trazar correspondencias entre diálogo en teatro y narración en novela, y entre acotaciones en uno y descripción en la otra. Esta diferenciación, en un principio cómoda, ha revelado con el tiempo sus inconsistencias. Aunque las didascalías entre los griegos y latinos se situaron, en efecto, en el plano descriptivo, correspondió al teatro isabelino, al aureosecular, al romántico y al naturalista, añadir a las didascalías descriptivas un nuevo género de didascalia, la psicológica, y al teatro moderno la ruptura de las mismas, convirtiéndolas en muchos casos en narrativas (Beckett), en reflexivas (Valle-Inclán), o en metalenguaje (Müller).

Las fronteras parecen estar en otra parte. Cuando Bobes Naves, refiriéndose al signo teatral habla del texto dramático como signo de signos a los que da el nombre de *formantes*, que “no son signos naturales ni convencionales, sino una clase intermedia que se consigue mediante una relación previa (relación metonímica generalmente) y un proceso sémico que propone una convencionalidad circunstancial”⁶. O cuando Elena Cueto, partiendo de las acotaciones en *Ligazón* y *Sacrilegio*, de Valle-Inclán, constata en tal autor un procedimiento óptico al que ella denomina lógica *fuzzy*, mediante el cual “Valle ha querido expresar no sólo la extrema fealdad física o moral de los personajes, sino su existencia como seres totalmente integrados en un mundo gris de claros y de sombras”⁷.

6 Op. Cit. Pág. 217

7 CUETO, Elena. Lógica fuzzy en los autos para siluetas de Valle-Inclán. *Romance Languages*, núm. 8 (1996), Págs. 428-433.

O aún cuando Alain Rey afirma que “es precisamente en la relación entre lo real tangible de cuerpos humanos que actúan y hablan, siendo este real producido por una construcción espectacular, y una ficción así representada, donde reside lo propio del fenómeno teatro”⁸. En estas consideraciones, decimos, se asienta una nueva forma de distinguir lo específicamente teatral como materia significativa (Bobes Naves), como una manera de ver el mundo (Cueto), y como un estatuto espectacular autónomo (Rey).

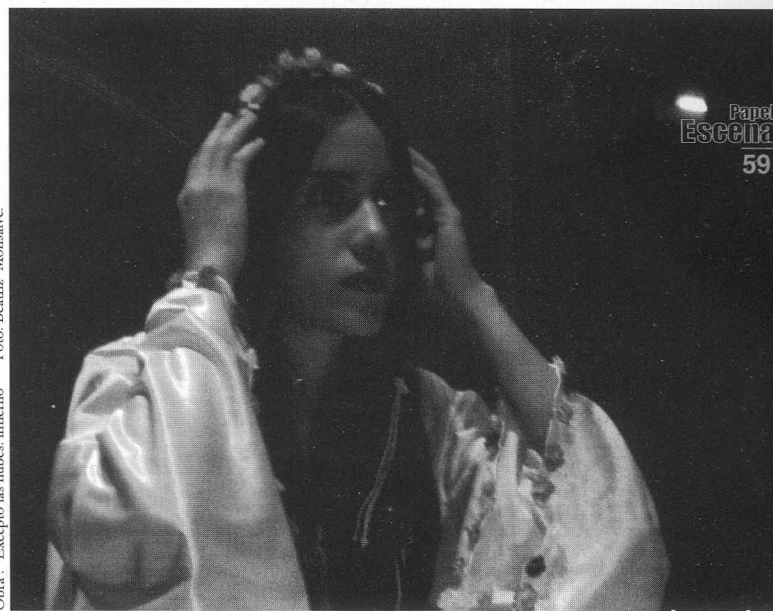
En ese orden, la operación realizada por las didascalias ha pasado de lo mero descriptivo en el teatro clásico, a convertirse en una manera de ver el mundo, en el teatro realista y aureosecular, hasta desbordar el signo convencional y adquirir autonomía dentro del teatro moderno y contemporáneo. A tales variaciones pertenece la caracterización dada a las didascalias por diversos autores: didascalias descriptivas o directivas, (Searle, 1982)⁹; sicológicas o prescriptivas, (Segura, 2001); y reflexivas o de opinión (Schmidhuber, 2001).

2. VARIACIÓN DE LAS DIDASCALIAS

La existencia entre los griegos de autores que ejercían al mismo tiempo de directores y de actores hizo que el surgimiento de las acotaciones fuera tardío. Incluso antes de que el término didascalia fuera aplicado al género dramático, existía el poema didáctico o *didascalio* —enseñar deleitando—, que tenía una función mnemónica entre los griegos, y que durante el imperio del régimen oral facilitaba la memorización de hechos y de personajes valiéndose de una métrica afincada en la tradición. Con el paso al régimen escrito, el término didascalia fue aplicado al

espectáculo mismo. El director era el *didascalus*, o conductor del espectáculo. Sólo hasta el momento en que el autor-director separa su función de actor y escoge al coreuta para que “imite su acción”, se hace indispensable la acotación, esto es, la advertencia o la indicación al actor imitante con el objeto de que lleve a cabo el drama. El término didascalia ha asumido de tal forma la función conativa o yusiva¹⁰.

La segunda variación también comienza a gestarse con los griegos y tiene su culminación con los latinos. El concepto didascalia que servía para designar al espectáculo será luego aplicado a la obra



Obra: “Excepio las nubes: inferno” Foto: Beatriz Monsalve.

8 PAVIS, Patrice. Diccionario del teatro. Pág. 436. España: Paidós, 1998.

9 SEARLE, John. *Le statut logique du discours de la fiction*. Trd. Cast. : El estatuto lógico del discurso de ficción. México: R. Prada Oropeza, Universidad Veracruzana, 1978.

10 Karl Bühler la define como *señal* “en virtud de su apelación o llamada al oyente, cuya conducta externa e interna dirige, al igual que otros signos de comunicación”. BÜHLER K., Op. Cit. Pág. 28.

misma, fuese comedia o tragedia, y con el tiempo al drama en general. De modo que bajo el mismo rótulo se encuentran obras como la *Didascalie*, de Aristóteles, en la que documenta los concursos teatrales de la ciudad de Dionisia; o *La Orestiada*, de Esquilo, que trae acotaciones rarísimas como esta de *Las Euménides*:¹¹

SOMBRA DE CLITEMNESTRA.— (...) Escuchadme: he hablado porque se trata de mi vida. ¡Volved en vos, diosas subterráneas! En sueños, ahora yo, Clitemnestra, os llamo (*Gruñido del Coro*). Sí, podéis gruñir, pero el hombre se os escapa, huye lejos.

O las siete tragedias de Sófocles, que originalmente no llevaban acotación alguna, pero que luego sufrieron la interpolación de indicaciones semejantes a la que aparece en *Áyax*¹²:

TECMESA. — Ahí lo tienes, ya está abierto, ya puedes ver sus destrozos, y a él también como está. (*Ábrese la tienda de Áyax y aparece este sobre el montón de reses sacrificadas*).

Y finalmente las obras de autores latinos como Plauto —igualmente sin acotaciones—; o la de Terencio —con un listado de referencias al autor, título de la obra, fechas y datos del estreno.

A esta última labor de los gramáticos griegos y latinos debemos la introducción de los *Dramatis Personae*, acotaciones de carácter descriptivo que designan las máscaras o personajes que intervienen en el drama. Un ejemplo específico de tal didascalía se

presenta en la introducción al *Misántropo*, de Menandro, atribuida a Aristófanes de Bizancio “que compuso notas análogas para las tragedias”¹³, y que reza:

Se presentó esta comedia en las Leneas del arcontado de Demógenes y obtuvo el premio. Representó el papel principal Aristodemo de Escafás. Se titula también El misántropo.

Acto seguido hace relación de los personajes del drama, añadiendo a cada uno atributos de rango o de carácter:

- EL DIOS PAN.
- QUEREAS, el parásito.
- SÓSTRATO, el enamorado.
- PIRRIAS, el esclavo.
- CNEMÓN, el padre.
- MUCHACHA, hija de Cnemón, etc.

Función conativa y descriptiva serán las dos características con que las didascalías se mantendrán hasta el teatro de los períodos isabelino y aureosecular. Ya en autores como Shakespeare o Calderón empiezan a filtrarse acotaciones que rebasan la simple descripción y que sin dejar de pertenecer al orden de la función yusiva introducen un espacio borroso en la interpretación, o como dirá Ricardo Serrano Deza¹⁴, “crean un movimiento de campo de visión”, en los que si bien el ojo del autor opera un *zoom in* a la escena, la realidad profunda del personaje, la situación o el conflicto se nos revela súbitamente mediante el instrumento físico de la indicación. Veamos algunos ejemplos de los dos autores mencionados. (El subrayado es nuestro).

11 ESQUILO. *Las Euménides*. En *Teatro Griego*. Pág. 62. Madrid: Aguilar, 1978.
12 SÓFOCLES. *Ayante*. En *Teatro Griego*. Op. Cit. Pág. 2313 MENANDRO. *Comedias*. Pág. 60. España: Editorial Planeta, 1998.

13 MENANDRO. *Comedias*. Pág. 60. España: Editorial Planeta, 1998.

14 SERRANO DEZA, Ricardo. Formato B-S de textos teatrales áureos. Canadá: Universidad de Québec á Tróis-Rivières, 1998. www.uqtr.quebec.ca/dlmo/TEATRO/teatro.html

El Rey y Celín; y en los altos estarán Don Juan y un Cautivo, y un ataúd en que parezca estar el Infante. (EL PRÍNCIPE CONSTANTE, III, 12).

Músicos cantando, y Criados, dando de vestir a Segismundo, que sale como asombrado. (LA VIDA ES SUEÑO, II, 3).

Al ir a sacar la daga se la detiene Clotaldo, y se pone de rodillas. (LA VIDA ES SUEÑO, II, 8).

Truenos y relámpagos. Entra Ariel, en figura de arpía; bate sus alas sobre la mesa y, de una manera elegante, desaparece el banquete. (LA TEMPESTAD, ACTO III, 3).

Júpiter descende en medio del trueno y de los relámpagos, sentado sobre un águila; lanza un rayo. Los fantasmas caen de rodillas... Se remonta... Los fantasmas se desvanecen. (CIMBELINO, V, 4).

Para los especialistas, la acotación conlleva una orden atenuada por la conveniencia de la puesta en escena. No está en la esfera del “tener que”, sino en la del “deber”. Una acotación descriptiva de escenografía impone que debe haber tal decorado y tales objetos; una acotación conativa tipo (*se levanta bruscamente del sillón*), indica al actor el deber y la conveniencia de tal acción. En esa lógica, acotaciones como las que hemos resaltado en los textos de Shakespeare y Calderón plantean, además de la conveniencia, un enigma al actor que puede ser doblemente formulado en un ¿cómo? y un ¿por qué?: cómo debe ser el ataúd en que parece estar el Infante; cómo debe ser el asombro de Segismundo que sale; cuál es la manera elegante de desaparecer el banquete; cómo descender en medio del trueno y el relámpago; por qué detiene la daga Clotaldo, etc.

Obra: “Excerpto las nubes: infierno” Foto: Beatriz Monsalve



Mediante la inserción de una zona opaca en la indicación, el autor traslada el problema de su interpretación al director o al actor. “Una didascalía como *Hernani se quita la capa y la arroja a los hombros del rey*, describe a la vez la conducta del personaje y prescribe la interpretación del actor. Así, pues, en este caso la intención del autor es indilucidable entre lo descriptivo y lo prescriptivo”¹⁵. La deixis ahora es de doble valor: no sólo señala la acción principal sino que señala una segunda acción, la de pensar la primera. Aclaro: en la acotación en la que se dice que Segismundo *sale como asombrado*, el actor no sólo debe realizar el asombro sino pensar el asombro. En

15 SEGURA, José María. Los actos de habla. México: Edisa, 2001.

esa medida, el lenguaje padece una flexión sobre sí mismo. Estamos en el nacimiento de las acotaciones reflexivas, que en el teatro naturalista cobrarán el tinte de psicológicas.

Shakespeare, se sabe, abunda en acotaciones de este tipo que ya no aparecen formuladas fuera del diálogo (extradialógicas) ni entre los diálogos (intradialógicas), sino que proveen las acotaciones desde el texto mismo. Para diferenciarlas de las acotaciones reflexivas que con mayor claridad y poder se desarrollarán a comienzos del siglo xx en la obra de Valle-Inclán o de Beckett, llamaremos a estas, *acotaciones poéticas*, toda vez que en ellas se cumple la función poética que tiene

como referente el mensaje mismo y en la que se materializa la operación de la lengua pensándose a sí misma. A ellas está dedicado el tercer capítulo de nuestra investigación.

3. DIVISIÓN FUNCIONAL DE LAS DIDASCALIAS

Si bien toda acotación es deíctica y yusiva, orden y señalamiento se dan de dos formas: directa e indirecta. Cuando es directa hablamos de acotación descriptiva o denotativa; cuando es indirecta, hablamos de acotación literaria o



Obra: "Las convulsiones" Foto: Gustavo Muñoz V.

connotativa. A las primeras pertenecen las acotaciones que algunos autores llaman explícitas, concretas u objetivas. A las segundas, las acotaciones poéticas, psicológicas, reflexivas y metalingüísticas.

3.1. Acotaciones denotativas

Schmidhuber entiende como acotaciones denotativas o descriptivas aquellas que “se asemejan al lenguaje no literario y pueden ser entendidas fuera del texto de la obra teatral”¹⁶. Son, según Schmidhuber, meras advertencias de cómo escenificar una pieza o ensamblar una máquina. En el orden de la mirada semántica que tanto nos interesa y que hemos anunciado en la introducción, corresponden a un plano general de la escena desde el punto de vista del autor, quien asume desde este instante su papel de pequeño dios que crea las cosas cuando las nombra. Están relacionadas semánticamente con un acto fundador y podrían enunciarse como un nivel de *emirec* (emisor-receptor) en que el yo del autor-emisor funda el acto de encuentro con el yo del autor-receptor. La fórmula bíblica o genésica del “Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza” (Génesis., 1, 26) bien puede representar dicho acto, que no es más que el monólogo del autor.

El concepto de acotación denotativa como acotación explícita no resulta del todo clara. En su texto *Formato B-S para textos teatrales áureos*, Serrano Deza¹⁷ se refiere a las acotaciones explícitas como aquellas que indican “acciones o forma de representarlas, marcar un fragmento en cuanto a la manera de decirlo o a quién va dirigido y, finalmente, nombrar a los personajes en escena”. Bien mirada, la

definición entraña una doble dificultad: en primer lugar, añade a la descripción una orden sobre la forma de enunciación, esto es, introduce el concepto de acotación psicológica dentro de la explícita; y en segundo lugar, deja por fuera de su consideración todas las acotaciones sobre objetos, escenografía, espacio y tiempo. En ello, preferimos volver sobre los conceptos de Schmidhuber, de Pavis o de Bobes Naves, que pese a diferir en su nominación –denotativas, concretas o presentativas–, coinciden en la definición general.

3.2. Acotaciones connotativas

En los estudios de Jakobson sobre literariedad¹⁸ se halla la afirmación de que el lenguaje literario reviste la particularidad de tornarse opaco de modo que al ojo-oido del receptor cobran mayor relevancia los significantes que los significados. Tal es el origen de la polisemia. Las acotaciones connotativas o literarias pertenecen a ese universo de la opacidad y a diferencia de las denotativas, que pueden ser entendidas por fuera del texto de la obra teatral, sólo pueden ser comprendidas al interior del discurso dramático. Sobre la polémica que ha surgido en torno a la definición de connotación, Prieto (1977)¹⁹ hace un aporte esclarecedor: “Proponemos llamar *connotativa*”, dice, “la forma de concebir y en consecuencia de conocer un sentido que se transmite o una operación que se ejecuta, que resulta del medio, signo o instrumento de que uno se sirve para transmitirlo o ejecutarla”. El uso de una caña hueca en la escena, por caso, sirve para transmitir el sentido de poder. Que la porte un actor en su mano derecha y la blanda como una espada hace nacer dicho sentido, que para el caso reúne tres signos, caña, espada, rey, que juntos dan el símbolo deseado.

16 SCHMIDHUBER, Guillermo. Apología de las didascalias o acotaciones como elemento sine qua non del texto dramático. México: Revista Sincronía, 2001. 17 Op. Cit.

18 JAKOBSON, Roman. Ensayos de lingüística general. España: Seix Barral, 1975.

19 PRIETO, Luis. Estudios de lingüística y semiología generales. México: Nueva Imagen, 1975.



Obra: "El menú" Foto: Jorge Hernán Vázquez.

Para Prieto, la forma de concebir un signo ya es del todo compleja, pues está cargado de otros signos. Por tanto, cada vez que se dice o se hace algo, se connota. Incluso en la denotación. La diferencia radica en la densidad signica que acompaña a la connotación y en que el ejecutante del acto instrumental o sémico disponga de varios signos o instrumentos para ejecutar dicha acción. En sentido más estricto, la diferencia está en "la forma de concebir el sentido que se transmite". En la acotación, *un ataúd en que parezca estar el Infante*, hay una forma más intensa, vívida y deliberada de concebir

la escena, que si se escribiera *un ataúd en que aparece el Infante*. En esta última acotación denotativa, mediante la función referencial se constata una acción que está cargada de pasado; en la primera, se propone una segunda acción, el engaño, que mediante la formulación de una intriga dirige la acción dramática hacia el futuro. No es gratuito que en mayor parte la tragedia clásica careciera de acotaciones. Por obra del lenguaje que oculta al héroe su propia perdición, la acción heroica siempre aparece desenvolviéndose en un eterno presente. El futuro sólo existe como ilusión en la mente del héroe. Para el drama moderno, que comienza con un despertar a la conciencia de la fugacidad y del tiempo, el presente del personaje sólo existe como posibilidad de futuro: Hamlet deja de ser el joven atareado en su inmortalidad principal que aparece en las escenas iniciales y es en un solo instante el mortal vengador de su padre de la escena final. La acotación connotativa adquiere de este modo cédula de ciudadanía en el mundo cuando se pregunta por el tiempo. Asimismo, la acotación connotativa inaugura un tipo de mirada distinta que tiene como eje la relación autor-personaje, en el caso de las psicológicas, o autor-espectador, en las reflexivas, o autor-texto dramático, en las metalingüísticas.

4. LAS ACOTACIONES Y SU RELACIÓN DIEGÉTICA CON EL TEXTO PRIMARIO

Sean denotativas o connotativas, las acotaciones pueden aparecer fuera del espacio del diálogo (extradialógicas); insertas en el mismo (intradialógicas); o proveídas por el texto mismo (poéticas). Las primeras se distinguen por ser generales; las restantes, por ser individuales. En orden a ofrecer una casuística de tales tipos de didascalia, tomaremos apartes de las primeras escenas de *La señorita Julia*, de Strindberg²⁰, sin avanzar por ahora en un análisis de los distintos niveles de significación que brinda cada una de las acotaciones.

20 STRINDBERG, August. Obras Completas. Pág. 89. Madrid: Aguilar, 1978.

4.1. Extradialógicas

En su mayoría denotativas, admiten no obstante un tratamiento connotativo en el drama contemporáneo (piénsese en las acotaciones escenográficas o espacio-temporales de Valle-Inclán).

1. Título de la obra:

La señorita Julia

2. Dramatis Personae:

La señorita Julia

Juan

Cristina

3. El perfil del personaje.

La señorita Julia, veinticinco años.

Juan, criado, treinta años.

Cristina, cocinera, treinta y cinco años.

4. Formulación del espacio:

La acción, en la cocina del conde...

5. Descripción temporal:

La noche de San Juan.

6. Descripción escenográfica:

Una cocina grande, cuyo techo y paredes quedan ocultos por cortinas y bambalinas. La pared del fondo corre diagonalmente hacia el centro de la habitación, desde la izquierda. A la izquierda, dos vasares con cacerolas de cobre, hierro y recipientes de estaño (...)

7. La descripción de utilería, vestuario, afeites y apliques tridimensionales:

Cristina está junto a la cocina friendo en una sartén. Lleva un vestido claro de algodón y un delantal. Juan, de librea, entra llevando en la mano un par de botas de montar, grandes y con espuelas (...)

8. Los marcadores de segmentación: actos, cuadros, escenas, etc.:

A diferencia de otros dramas en los que aparecen claramente diferenciados los segmentos por marcadores como "Acto Primero", "Jornada Segunda", "Escena I, III, V", etc., las escenas en *La señorita Julia* están separadas por acotaciones de diverso orden. La tercera, por ejemplo, aparece así:



Obra: "El menú" Foto: Jorge Hernán Vázquez.

Pantomima

Se representa como si la actriz estuviese realmente sola en el teatro.

9. Nombres de los personajes en cada réplica:

JUAN.—¿Con la señorita?

LA SEÑORITA.— ¡Conmigo!

JUAN.— ¡No puede ser! ¡Imposible!

10. Indicaciones técnicas:

Aunque refieren a acotaciones alusivas al equipamiento escénico o escenotecnia —luz, sonido, tramoya, aforos y demás— también abarcan apuntes operativos de la puesta, del tipo “cómo ensamblar una máquina” que Beckett o Müller emplearán con profusión. A este tipo de apunte pertenece la parte restante de la acotación de la tercera escena arriba anotada:

Cuando haga falta (la actriz) dará la espalda al público. No mirará al salón. No se da ninguna prisa, como si no tuviese miedo de que el público se impacientase.

Acotación técnica de enorme importancia en el desarrollo del drama moderno, toda vez que en ella ya aparece ilustrado el procedimiento escandaloso en su momento de la cuarta pared.

4.2. Intradialógicas

Podría alegarse que la división que proponemos a continuación —acotaciones de personaje y de autor— pudiera aplicarse a las extradialógicas. Nada impide, es cierto, que entre éstas haya acotaciones de personaje y de autor. No obstante hemos obrado siguiendo dos criterios. El primero, que la división que ofrecen los autores, entre ellos Schmidhuber, para las acotaciones intradialógicas es precaria: proponen en su mayoría que éstas sean consideradas proxémicas, psicológicas y connotativas; el segundo, que precisamente en el espacio de estas acotaciones el autor moderno ha hecho una mayor presencia para dar a conocer su punto de vista, su reflexión y sus pretensiones estéticas frente al espectáculo. Para estudiar las acotaciones intradialógicas de personaje acudiremos al análisis estructural de Barthes²¹. En cuanto a las acotaciones intradialógicas de autor, echamos mano a los trabajos de recepción y sociocrítica que se adelantan en la actualidad. En estas últimas páginas el lector encontrará bosquejadas las acotaciones de personaje. No así las intradialógicas de autor, referidas a algunas obras de Shakespeare, que los límites del presente trabajo nos impiden presentar.

21 BARTHES, Roland. Introducción al análisis estructural del relato. En *Teoría de la novela*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.



Obra: "El menú" Foto: Jorge Hernán Vázquez.

1. Acotaciones del personaje

En el análisis estructural, la *acción*, corresponde al eje lógico temporal o discurso narrativo que permite la transformación y avance de las situaciones. Los elementos mínimos de ellas son las funciones, que Barthes discrimina como *distribucionales* (nudos y catálisis) e *integrativas* (índices e informaciones). Las distribucionales corresponden al hilo narrativo, donde los nudos designan acciones que tienen una correlación con otro momento del relato. En el siguiente ejemplo:

LA SEÑORITA.— ¡Pero si parece un señor con esa levita! ¡Charmant! (*Se sienta a la mesa*).

La acotación señala no solamente la acción de sentarse sino que abre la posibilidad de una nueva acción, levantarse, o de un nuevo sentido: la señorita Julia va a decidir algo definitivo frente a Juan. Otra cosa son las funciones integrativas. Para Barthes, los índices son unidades semánticas que remiten a una funcionalidad del ser, a un carácter, a un sentimiento, a una atmósfera psicológica o a una filosofía, y que anticipan en ese sentido acciones futuras. En el parlamento entre Juan y Cristina al comienzo de la *Señorita Julia*, Juan rechaza el ofrecimiento de una cerveza y toma una botella del cajón de la mesa.

JUAN.— ¿Cerveza, la noche de San Juan? ¡No, muchísimas gracias! Yo tengo algo mejor. (*Abre el cajón de la mesa y saca una botella de vino cerrada con lacre amarillo*) Lacre amarillo, ¿lo ves? ¡Mira qué vino! (...) ¡Para un vino como éste, una copa de cristal!

Las dos acotaciones distribucionales, abrir y sacar, están reforzadas por una función integrativa de etiqueta y poder, el índice *lacre amarillo*, que Juan subraya al pronunciarlo y que transforma la posesión del vino en un símbolo de transgresión, del carácter oculto del criado; lo que va a tener una corres-



Obra: "El menú". Foto: Jorge Hernán Vázquez.

pondencia vía inversa en la acotación distribucional que aparece trece parlamentos después, cuando a la cocina entra la señorita Julia: *Juan mete discretamente la botella en el cajón de la mesa; se pone de pie respetuosamente*. Finalmente, Barthes describe las informaciones como funciones que sirven para identificar y situar los objetos y los seres en el tiempo y en el espacio. Son datos puros de significación inmediata que se refieren a lugares, objetos y gestos. A este tipo de función corresponderían, entonces, casi todas las acotaciones extradiológicas y las intradiológicas del personaje que señalan distancia—proxemia—, gestos—kinésica—, y marcaciones temporales—cronémica—, a las que nos referimos abajo. En el cuarto capítulo, que dedicamos a Ibsen, ampliamos y pormenorizamos las características de estas funciones informativas, estudiadas en la actualidad bajo el estatuto de la comunicación no

verbal (CNV), en su relación con las didascalias dentro del teatro naturalista. Recapitulando, tenemos:

1.1. Acotaciones distribucionales

JUAN.— (*Poniéndose en pie*) Señorita Julia, ¡escúcheme! ¡Ahora Cristina ya se ha ido a dormir! ¡Por favor, escúcheme!

EL CORO.— (*Se acerca cantando*) Dos mujeres salían del bosque (...)

JUAN.— (*Saca una botella de cerveza de la nevera y la abre. Va al armario a coger un vaso y un plato y sirve la cerveza*) ¡Está usted servida!

1.2. Integrativas Indiciales

JUAN.— (*Galante*) ¿Andan con secretillos las señoras?

LA SEÑORITA.— (*Le da con el pañuelo en la cara*) ¡Por curioso!

JUAN.— ¡Ah, qué bien huele! ¡Violetas!

LA SEÑORITA.— (*Con coquetería*) ¡Insolente! ¿También entiende de perfumes, eh? Porque bailar, sí sabe... y bien... ¡No se mira! ¡Fuera de aquí!

JUAN.— (*Descarado, pero educadamente*) ¿están las señoras preparando algún filtro mágico para la noche de San Juan?

1.3. Integrativas informativas de distancia (Proxémicas)

JUAN.— No, peligroso, no, pero hay algo que no me deja... no, no puedo. ¡Mire usted a ésa! (*Se refiere a Cristina, que se ha quedado dormida en una silla junto al fogón*).

LA SEÑORITA.— (*En la puerta, hablando hacia afuera*) ¡Vuelvo en seguida!

CRISTINA.— (*Se vuelve hacia la derecha, donde está Juan*) ¡Vaya, vaya! ¿Así que pensabas largarte?

LA SEÑORITA.— (*Entra y se dirige hacia Cristina, que está junto a la cocina*) ¿Qué, ya está preparado?

1.4. Integrativas informativas de gesto (Kinésicas)

CRISTINA.— Cuando te pones tonto, ¡eres más exigente que el mismísimo conde! (*Le tira cariñosamente del pelo*).

LA SEÑORITA.— Le he rozado con la manga de mi vestido. ¡Siéntese que le voy a sacar la mota! (*Lo coge del brazo y lo sienta; luego le echa la cabeza hacia atrás y con la punta de su pañuelo intenta sacarle la mota de polvo*). Ahora no se mueva. ¡Quietecito! (*Le da un golpe en la mano*) ¡A ver si así obedece!

JUAN.— Entonces tengo que rogarle a la señorita que se retire un momento, porque tengo la chaqueta negra ahí... (*Hace un gesto como si fuese a dirigirse a la derecha*).

LA SEÑORITA.— (*De rodillas, con las manos juntas*) ¡Oh, Dios mío! ¡Pon fin a mi vida miserable! Sácame de este fango en el que me estoy hundiendo! ¡Sálvame! ¡Sálvame!

1.5. Integrativas informativas de ritmo y tiempo (Cronémicas)

JUAN.— ¿A su cuarto? ¿Le ha vuelto la locura? (*Duda un instante*) ¡No! ¡Suba sola, ahora mismo!

LA SEÑORITA.— (*Habla con mayor rapidez todavía*) Y allí pondremos el hotel... yo estaré en la caja, mientras Juan recibe a los clientes..., se ocupa de los clientes... y de la correspondencia (...) ¿sabes?, es una gente fácil de... (*Comienza a hablar más despacio*) ... cazar... Y nos haremos ricos (...) siempre estamos a tiempo de regresar a Suecia y volver... (*Pausa*) ... aquí... o a cualquier otro sitio...

JUAN.— ¡Porque la he oído!

(*Pausa, durante la que ambos se miran mutuamente*).

LA SEÑORITA.— (*Mirando su reloj*) Pero antes tenemos que hablar. Todavía nos queda un poco de tiempo.

1.6. Apartes

El fenómeno de los apartes, de escasa ocurrencia en el teatro naturalista debido a los límites que la estética de la ilusión imponía, ha sido en el teatro isabelino y aureosecular, en la comedia y aún en el teatro épico, de enorme importancia. Ya sea como soliloquio, frase de autor, interpelación a público o recurso de distanciamiento, los estudios actuales apuntan a restituirle el valor que en el pasado tuvo. Refiriéndose a los textos teatrales áureos, Serrano Deza desglosa los apartes en:

- Soliloquio
- Aparte propiamente dicho
- Aparte a personaje
- Inciso y
- Prosa

Para una presentación y ampliación de su tipología remitimos a la sección que dedicamos a las didascalias en Shakespeare.

2. Acotaciones del autor

Si bien los tipos de acotaciones anteriores pueden ser descritos acudiendo al análisis estructural, hasta allí donde el texto dramático aún puede ser visto como texto literario, no podría plantearse lo mismo cuando hablamos del texto dramático en su instancia espectacular, en cuya esfera las acotaciones adquieren un nivel de connotación y el lenguaje de las mismas padece una flexión prevista deliberadamente por el autor. Si bien el análisis estructural, esto es, el funcional, el secuencial o el actancial, entrañan limitaciones para explicar el espectáculo mismo, toda vez que no puede ser descompuesto signo por signo, de manera lineal, como el texto literario, existen en la actualidad tentativas por acercarse al fenómeno teatral desde la pragmática, con algunos enfoques desde los estudios del diálogo y la teoría de la enunciación; la recepción, que atiende a la relación texto-espectador; y el análisis sociocrítico, que ve el texto dramático como mediación social. Pero esto, aunque es materia de nuestro estudio en los capítulos posteriores, tal vez sea objeto de una futura publicación.

