



## **Didascalias: la piel del teatro**

Laura Gabriela Conde<sup>1</sup>

Recibido: 10/12/2016

Aceptado: 04/02/2017

### **Resumen**

En el presente artículo proponemos pensar la didascalía como *corpus* (Nancy) y *juntura* (Derrida), figura límite del texto teatral a nivel teórico y escénico. Intentaremos reflexionar sobre su potencial como *huella* que describe tanto el corpus que permite recuperar algo de su acontecer en alguna de las instancias de composición, producción, presentación del espectáculo y publicación de la obra, como la *palabra muda* (Rancière) que –en su diferencia entre el *presentarse* o *ausentarse*– abre el aparecer como espaciamiento de las futuras lecturas efectuadas por directores, actores, escenógrafos, entre otros agentes teatrales, y lectores no especializados.

### **Palabras clave**

Dramaturgia – puesta en escena – didascalias – corpus – juntura.

### **Abstract**

This paper proposes a reading of *didascalía* as *corpus* (Nancy) and *hinge* (Derrida), limit trope of the dramatic text at both theoretical and theatrical levels. This research intends to reflect on its potential as a *trace* which describes both the corpus which allows for the recovery of something of the actual event in one of the instances of composition, production, performance and publication of the text, and the *mute speech* (Rancière) which –in the difference between being *present* and *absent*– enables us to understand appearance as the spacing of future readings by directors, actors, stage designers, among other agents of the theater and non-specialized readers.

### **Keywords**

Dramaturgy – staging – didascalias – corpus – hinge.

---

<sup>1</sup> Prof. en Letras, adscripta a Metodología de la investigación literaria, becaria de la UNLP, cursa su Doctorado dirigida por el Dr. Miguel Dalmaroni (CTCL). Prof. en ISER (CABA) y Taller de Interpretación en Artes escénicas (UDE). Desempeñó tareas de docencia e investigación en Beca CIN, Literatura Española II, Proyectos sobre Teatro dirigidos por la Dra. Natalia Corbellini (UNLP). Fue Co-directora del Proyecto de Extensión “Aula del teatro”. Expuso sus trabajos en numerosos encuentros académicos, coordinando charlas y paneles de figuras destacadas. Publicó entrevistas y estudios críticos de obras teatrales. Se formó y trabajó en artes escénicas como actriz y directora. Contacto: [condelauragabriela@gmail.com](mailto:condelauragabriela@gmail.com)

La escritura tiene su lugar sobre el límite. No le ocurre, pues, otra cosa a la escritura, si algo le ocurre, que tocar. Más precisamente: tocar el cuerpo (...) con lo corporal del “sentido”. Y, en consecuencia, hacer que lo corporal conmueva tocando de cerca, o hacer del sentido un toque.  
Jean-Luc Nancy

Cuando leemos un texto teatral inmediatamente advertimos que las didascalias (frecuentemente llamadas acotaciones del autor o indicaciones escénicas)<sup>2</sup> se presentan como una inscripción donde el lector, el actor, el director de escena, se detienen; un umbral que se pasa por alto, se saltea o no se lee; y que se configura como lo *no decible* en la puesta en escena. Este artículo propone abordar la didascalia como un problema no sólo técnico, ni meramente textual, sino además y especialmente como un sitio de la experiencia teatral cuyo espesor antropológico, acontecimental, difiriente y restante convoca una interrogación específicamente teórica además de crítica e histórica. Estudiar el texto dramático no sólo ni siempre como precedencia sino también y principalmente como *huella* de lo que el evento artístico-político fue en la singularidad única de la contingencia históricamente situable en que tuvo lugar; un vestigio privilegiado en tanto que posee cierta autonomía respecto de la escena y contiene al mismo tiempo la “hipótesis de representación” (Szuchmacher 2015) o la presunción de la materialidad del hecho teatral. Esto es, las marcas dramáticas que dan cuenta de aquello a lo que el texto tangencialmente remite condensándose de manera sinécdoquica y sintomática en el espacio didascálico: lo visual, lo sonoro, así como los medios de producción del sistema teatral contemporáneo a la escritura, el público que postula, por mencionar los más significativos.

Tal mirada supone, por un lado, pensar el texto dramático como *resto* y *acontecimiento* en el acto de *irrelación* que supone toda lectura, y efectuar una intervención crítica respecto de los modos exclusivamente contextualistas, lingüísticos y filológicos de leer el teatro; una teoría de la resistencia (del teatro) a la lectura; leer desde la hiancia lo que hace fracasar a la lengua como instancia de subjetivación y experiencia. Y, por otro lado, como vestigio del evento, lo que queda de lo contingente e incapturable, eso que fue o que quizá fue y, al mismo tiempo, el punto de partida de ese acontecimiento. Como figura teórica condensaría lo que Benjamin llama un “tiempo mesiánico”: simultaneidad del pasado y el futuro en un presente instantáneo.

El cuerpo fenomenal de Merleau-Ponty, la ontología del cuerpo formulada por Nancy, así como también los aportes de Deleuze y Guattari respecto del *cuerpo sin órganos* y la noción de *rostridad*, nos permiten sondear una zona de la dramaturgia que se constituye como el “habla pronunciada no dicha”: una palabra todavía en la misma laringe, la lengua, los dientes, sin porvenir; una palabra que podría resonar si llegase a ser dicha, siempre “todavía ahí”. Una voz que “no es lenguaje, ni vocablo, ni vocalización, ni vocal”, sino diálogo silencioso (Nancy 2013: 79). Lo didascálico, donde la voz tiene efectivamente lugar por presencia o ausencia, ya se sabe perdido antes de inscribirse (o excribirse) como corpus; en el límite, desgajado, restante;

---

<sup>2</sup> A menudo estos términos se emplean como sinónimos. Nosotros preferimos *didascalias*, pues los demás se inscriben en enfoques que las entienden como algo secundario al diálogo, identificándolas con la voz del autor o del director de escena, sin abordar una reflexión sobre los procesos complejos de subjetivación/desubjetivación, ni el dilema de la presencia/ausencia que aquí trataremos de revisar.

“huella” que despliega su presencia en un movimiento ocultado y anterior al “ente”. Este supuesto no hace más que señalar la distancia infinita entre la puesta en escena, siempre incapturable, y el texto teatral. Su inscripción-afuera, su puesta fuera de texto, sería el movimiento más propio de su texto.

En las didascalias se lee lo que el dramaturgo, el lector no especializado y el especializado, proyectan en imágenes de una posible puesta en escena que no es presente, fantasma de deseo, potencia de visión o registro de lo que previamente sucedió y se fija luego por escrito. Esto último podríamos analizarlo, por ejemplo, en casos donde la improvisación del actor y demás elementos de la puesta en escena adquieren mayor preponderancia respecto del texto escrito, como la *Commedia dell'Arte*, el Teatro Físico, Teatro de Imagen o de Objetos y Posdramático en general; o en el fenómeno editorial del siglo XIX donde se recuperan impresiones, imágenes, cierta memoria de sucesivas puestas en escenas y otros modos de circulación de los textos para la incorporación de didascalias que no aparecían en la primera versión del dramaturgo: una doble “partición de lo sensible” (Rancière 2011) en tanto que lleva las marcas e implicancias técnicas, estéticas y políticas de la obra del pasado y de las reescrituras presentes o, en palabras de Raymond Williams, la versión selectiva de una “tradición viviente” que se verifica en la misma práctica. Y así es como en el momento subsiguiente (la realización escénica) cada agente teatral borra y deja en el olvido o, aleatoriamente, interpreta y “traduce” en una no-lengua un conjunto siempre variable de marcas y lagunas, de ausencias y presencias.

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, la clave de lectura de la obra, las instrucciones para su puesta en escena y, a menudo, la intención del dramaturgo. Desde este enfoque, sería un ámbito bien definido donde se aclara y formula toda la información contextual y actancial que no se incorpora en los diálogos. La pregunta que surge es si es posible analizar bajo la luz de este paradigma obras sólo didascálicas (*El pupilo quiere ser tutor* de Peter Handke, *Actos sin palabras* de Samuel Beckett, por ejemplo), o textos donde la didascalia es tan o más relevante que la voz de los personajes (*La última cinta de Krapp* de Beckett), sin dejar de lado el aspecto retórico, poético y acontecimental.

Las teorías teatrales que identifican de manera simplista y automática la didascalia con la voz del autor, representada en la fórmula conocida de “acotación del autor”, se ven presas de lo que Paul de Man llamaría un “fenomismo” o “fenomenologismo” que mantiene la ilusión homogeneizante que quiere ir y venir de la retórica al mundo por la vía de la gramática y la lógica (Dalmaroni 2013). Formulan categorías fundadas a partir de una concepción al menos cuestionable de la función referencial, tal como la clasificación de elementos didascálicos en el interior del diálogo. Una injuria teórica de tal clase, en la que de Man englobaría a los enfoques disciplinares que se resisten a la teoría, nos conduce a señalar la inadecuación de estos modelos gramaticales para abordar el estudio del texto teatral; y en segundo lugar, nos lleva a investigar la relevancia de la voz didascálica más allá de lo meramente informativo, partiendo de la premisa que implica el carácter no subsidiario ni azaroso de los textos y del tono que el dramaturgo le atribuye a esa voz. O, mejor, de las variaciones entre lo “tonal” y lo “nagual”: lo tonal es el organismo pero también todo lo que está organizado y es organizador; la significancia, todo lo que es susceptible de

interpretación y explicación, lo que es memorizable bajo la forma de algo que recuerda a otra cosa; es el Yo, el sujeto individual, social e histórico. Es todo, incluso Dios. Lo nagual también es todo, pero en tales condiciones que el cuerpo sin órganos ha sustituido al organismo, la experimentación ha sustituido a la interpretación, los flujos de intensidad, las micropercepciones, las fugas y devenires, han sustituido al mundo del sujeto (Deleuze y Guattari 1997: 166-167).

Cuando estas teorías canónicas explican las didascalias en tanto comentarios del dramaturgo, captan, no obstante, algo del cuerpo vivido que supone ese todavía no dicho, o la voz en acto que se construye siempre como lo *otro* del diálogo. El problema radica en llevar el análisis a un nivel exclusivamente pragmático, entender el hecho teatral como situación de enunciación (dimensión ilocucionaria), en términos de codificación/decodificación de lo verbal y no verbal. Quizá temen –pensamos– 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, consideramos que 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 *muthos* contra todo *logos*. Proponemos, en cambio, entender la voz de las didascalias desde la noción de “no-persona” de Blanchot, que retoma a Benveniste en su definición de la 3º persona gramatical para teorizar acerca de la voz narrativa. Esta descripción permitiría explicarlas como el “lenguaje que nadie habla, que no se dirige a nadie, que no tiene centro, que no revela nada” (Blanchot 1992: 20). Cuando lo Otro habla, nadie habla en tanto subjetividad (Blanchot 2008: 495). Una escritura *médium*, ventrílocua, como pitonisa que encarna –desde su vientre– las voces periféricas e irracionales del *muthos*, enviadas por quién sabe qué demonios (Prósperi 2015). Entonces, ¿qué voz?, ¿qué rostros?

El corpus es una figura teórica que activa el sitio “donde se pierde pie” y “Sentido”. Tiene sentido allí donde es, para el sentido, límite. “Sentido mudo, cerrado, autístico” sin *autos* (sí mismo), que lo hace infinitamente menos que un sujeto, pero también infinitamente otra cosa, arrojado, *yecto*, no “*sub-yecto*”: “Ni cola, ni cabeza, pues, ya que nada hace de Soporte ni de substancia para esta materia. Digo “sin falo y acéfalo” (...). Cuerpo impotente e ininteligente. Sus posibles están en otra parte, sus fuerzas, sus pensamientos” (Nancy 2013: 15). Los cuerpos no son del orden de lo “pleno”, del espacio “lleno”, sino del espacio “abierto” que da lugar a la “existencia” y al “acontecimiento” (16-18). Por tal motivo consideramos que es necesario abrir una línea de investigación que analice el corpus didascálico en tanto “reparto de los cuerpos” y efectuación de “cortes al discurso”, que resulta en definitiva un modo de dejarle seguir su curso, su repetición, sus avatares, su improvisación (59-60). Y, en consecuencia, prestar especial atención a la inscripción de lo corporal en la didascalia en tanto “miembro fantasma” o “periférico” (Merleau-Ponty) del texto dramático: las acciones, gestos, las modulaciones de la voz. No obstante, advertimos que la expresión de lo no-verbal no sólo se inscribe en la didascalia, es decir, que no está confinado sólo a esas notas en cursiva o entre paréntesis, ni tan sistemáticamente territorializado como quisieran las lecturas canónicas del teatro que privilegian lo referencial y contextual. Si

la hipótesis de representación se configura también en el diálogo: ¿qué es lo que se presenta exclusivamente en las didascalias? Retomaremos luego esta pregunta.

Ahora bien, esta noción (que proviene del griego διδασκαλία, con el significado etimológico de “enseñanza”, “exposición clara”) se identificaba, en la antigua Grecia, con la instrucción que un dramaturgo o algún representante dirigían al coro y a los actores acerca de la representación de un ditirambo, comedia o tragedia. También consistía en el registro oficial de la representación dramática (nombres de los competidores, catálogos, etcétera). En el teatro griego, explica Pavis, el autor era a menudo su propio director de escena y su propio intérprete; debido a esto las indicaciones sobre la manera de actuar eran inútiles y, por este motivo, no aparecían en el manuscrito. Y hasta tal punto están ausentes en tanto que indicaciones concretas sobre el modo de actuación que “no siempre se sabe a ciencia cierta quién dice cada una de las réplicas cuando éstas sólo están separadas por un trazo discontinuo” (Pavis 2011: 130). Parece evidente que no existía este espacio textual ocupado por la voz sin nombre ni atributos que enuncia las didascalias. Entonces se abre el siguiente interrogante: ¿por qué a partir del siglo XVIII y XIX comienza a tomar cierta entidad y cada vez más relevancia ese sitio para la inscripción de la acción, el movimiento, el cuerpo (entre otras cuestiones ligadas a lo escénico)?

A partir de un enfoque antropológico, fenomenológico e histórico, podríamos ensayar una hipótesis que destaque que el período señalado coincide con la compulsión de *escribirlo todo*: un régimen nominante, propio de la modernidad y el capitalismo. Desde la tradición escrita que se consolida con la corona española y las crónicas de indias en adelante, resulta posible pensar en 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.

Estamos hablando de la era de la filología que, por un lado, le rinde tributo a un impulso romántico y, por otro, al positivismo (gramática comparada, clasificación de lenguas en familias, reconstrucción de las “protolenguas”, etc.). Si todas las lenguas compartían ahora 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 fueron el fundamento para determinar los nacionalismos europeos del siglo XIX, en contraste con la situación de los países de América entre 1770 y 1830. 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) y la diversidad lingüística humana.

Estas breves notas acerca de un asunto complejo que aquí no podemos analizar, despuntan el problema de la ausencia o presencia de la didascalía en la dramaturgia que, como anticipábamos, crece o toma cuerpo al ritmo de la modernidad y las literaturas nacionales. En este sentido resulta curioso que sean los editores de partituras quienes dominen la industria musical con este mismo afán de anotarlo todo (especialmente durante el siglo XIX). Para un estudio riguroso del tema sería preciso revisar las tradiciones teatrales en distintos períodos, 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 y el nuevo lector de teatro (pese a que no sea demasiado significativo en número respecto del espectador y el lector de otros géneros literarios), fenómenos todos que afectan de manera decisiva a la escritura y la puesta en escena.

Volvemos ahora al punto en el que nos preguntábamos qué es lo que se configura en las didascalías. A priori diremos que se trata de un cuerpo de escritura fragmentaria que *interrumpe* –siempre en movimiento– (se superpone, se aproxima) al cuerpo del texto dramático como totalidad, a modo de *intervalos*. Sospechamos así que la didascalía es síntoma de algo que sobreviene desde la lógica misma de la escritura como marca de lo que no se puede escribir, o bien, como marca que tiene lugar para registrar lo inimaginable. En este sentido quisiéramos revisar las nociones de régimen “representativo” y “estético” que formula Rancière en *La palabra muda*. El estético sería un nuevo paradigma que se opone a las normas de la poética representativa a partir de la indiferencia de la forma con respecto a su contenido; a la idea de poesía-ficción opone la de la poesía como modo propio del lenguaje. Ambos principios van contra la vieja mimesis de la palabra en acto y postulan, por el contrario, un arte específico de la escritura. Así, el concepto mismo de escritura se desdobra: puede ser palabra huérfana de todo cuerpo capaz de conducirla o atestiguarla; o, por el contrario, jeroglífico que lleva la idea de escritura en su propio cuerpo (Rancière 2009: 21). Mientras que la poesía representativa estaba hecha de discursos que se ajustaban a principios de verosimilitud, encadenamiento y decoro, la nueva poesía, la poesía expresiva, está hecha de frases y de imágenes que valen por sí mismas como manifestaciones de poeticidad (39).

La didascalía se incorpora a esta dinámica de la palabra elocuente y silenciosa de lo que no habla a través del lenguaje o de lo que nos hace pronunciar las palabras ya no como instrumentos de un discurso de la persuasión sino como símbolos de la potencia a través de la cual el verbo y el sujeto se *encarnan*. La ficción es la manera como el hombre niño, sostiene Rancière, el hombre todavía mudo, concibe el mundo a su semejanza. El estadio primero del pensamiento, tal como puede formularse en una lengua de gestos y sonidos confusos, en una palabra aún equivalente al mutismo. Y de este primer lenguaje –que resulta cercano a la lengua del *infans* de Agamben– provienen

los *tropos*: la potencia original de la poesía equivale a la impotencia primera de un pensamiento que no sabe abstraer y un lenguaje que no sabe articular, resistente a la significación que proporciona (51-54).

En el mito de la invención de la escritura del *Fedro*, el rey Thamus opone un doble argumento al inventor Theuth: la letra escrita es semejante a una pintura muda, sólo capaz de imitar o repetir y, por otro lado, ese mutismo vuelve la letra escrita demasiado locuaz y puede rodar al azar por carecer de un padre que la guíe a partir de protocolos legítimos. Este recorte específico de lo sensible o estructuración específica del mundo común, aparece en Platón como desarreglo mismo del orden legítimo por el cual el logos se distribuye y distribuye los cuerpos en comunidad. La democracia, “un reparto de lo sensible”, es el régimen de la escritura, aquel que en la perversión de la letra se identifica con la ley de la comunidad (107-110). Consideramos que el texto teatral debería pensarse en este nivel de análisis donde la escritura es ya un símbolo que “hace hablar a todas las cosas y que en todas partes pone sentido, retiene ese sentido en su cuerpo, se vuelve ‘imagen’, como piensa Blanchot, imagen que no hace ver, lenguaje que se ha vuelto indisponible, interioridad transformada en exterioridad” (128). La música, sigue Rancière, propone un lenguaje estructuralmente purificado de la representación, es la tumba de la imagen y de la palabra que nombra, aclara, ordena, celebra. Deja de lado no solo el parloteo (propio del régimen mimético) sino la palabra misma (172,176). Para escapar al mutismo musical, el poema tiene que pactar una nueva alianza con la materialidad espacial en el que se inscribe la performatividad poética de la lectura. Este aspecto encuentra su modelo en la escena del ballet e instituye una relación privilegiada entre escritura y coreografía, donde el cuerpo de la bailarina inscribe materialmente la idea de un espacio por medio de esta escritura material evanescente (178-180). La didascalía como corpus adquiere indudablemente rasgos de este tenor.

Yendo un poco más a fondo con esta cuestión, podríamos aproximarnos a un razonamiento de Merleau-Ponty que vuelve al viejo dilema estético entre forma y fondo. En el mundo de la percepción es imposible separar las cosas y su manera de manifestarse, afirma. Cuando definimos una mesa como lo hace el diccionario – plataforma horizontal sostenida por tres o cuatro soportes y sobre la cual se puede comer, escribir, etc.–, tenemos la sensación de alcanzar algo así como la esencia de la mesa y probablemente dejamos a un lado 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, no nos desinteresamos de 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 nos interesa y 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”. Ahora bien, transponiendo 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”, entendemos que ninguna definición, ningún análisis que trate de recuperar la experiencia de modo retrospectivo, podría reemplazar la experiencia perceptiva y directa de tal obra (Merleau-Ponty 2003: 60-62). En la didascalía a menudo nos topamos con una definición/representación 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” (*La gaviota*, Antón Chéjov); más adelante esta misma didascalia incorpora una mirada técnica: “Desde el estrado, detrás del telón bajo (...)”. O didascalias enteramente enfocadas hacia la puesta en escena:

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 (*Galileo Galilei*, Brecht).

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 leemos allí la experiencia. Más que indicaciones de puesta en escena o instrucciones de interpretación dadas por un autor a sus lectores, proponemos que se trata de inscripciones donde se constituye una poética *singular*, esto es, –en palabras de Rancière– un acontecimiento poético que resulta próximo al “régimen estético”. En el teatro siempre algo se abre al azar de lo no calculable, especialmente las dimensiones no verbales de la puesta en escena y todo lo que implique cuerpos en movimiento:

El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo. (...) Su capacidad de metamorfosis y de vértigos nos fuerza a interrogar su régimen de signos y valores tanto en el terreno estético-artístico como en el médico-antropológico. La Danza-Teatro y el psicodrama analítico –como estrategias de puesta en escena del cuerpo– pondrán en cuestión los automatismos psíquicos y sociales más comunes. Siendo de este modo las pulsiones del cuerpo, sus vibraciones, su anatomía como destino y su morfo-fisiología las condiciones de posibilidad de los gestos, los que nos imprimen y dotan no sólo de una posición ética, sino también –y fundamentalmente– estética en la constitución de nuestra subjetividad (Vásquez Rocca 2008).

La compulsión de control, este *querer escribirlo todo* que identificamos a partir de los fenómenos próximos a la modernidad, siempre fracasa; dicho de otro modo, pese a que la didascalia intente suprimir el azar, lo provoca de manera incesante. Es, pues, a la vez corpus y control. Y la doble dimensión de la escritura como fijación y corpus, no puede sino diferir. La didascalia es siempre un proyecto en devenir, un desfase, “pliegue”, “quiasmo”, un pasado hecho presente y un presente lanzado al futuro: ruina y germen. En este sentido podemos entenderla como *tropo*, puesto que evidencia la diferencia del lenguaje consigo mismo (Merleau-Ponty 2003: 65-66). Uno de los problemas que aquí proponemos 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, solemos 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 Rubén Szuchmacher en su libro *Lo incapturable*:

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 didascalia 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 (Szuchmacher 2015: 72-23).

Contrastamos este tema desde un pensamiento sobre la morfología y organización del cuerpo como corpus, porque consideramos que estamos frente a un contra-discurso capaz de sustraerse de las imágenes y los discursos clásicos y bio-teológico acerca del organismo, para entregarlo al horizonte del acontecimiento. Lo didascálico es una escritura límite o figura de lo Extremo: la piel del teatro. Siguiendo la evocación mítica que el Dr. Dalmaroni pone en movimiento en sus clases de Metodología de la investigación literaria para pensar figuras de tal tipo en la literatura, diremos que la didascalia se mira a sí misma perdiéndose, como Orfeo que mira a Eurídice muerta –siempre muriendo–, con un pie dentro y otro fuera de la escritura, de la voz, del texto y la puesta en escena, de la ficción y la no-ficción, de los comienzos y los fines. De esto se sigue la pura imagen del horror: la vida después de la muerte (eso que ya está escrito y que se piensa como registro o como potencia de visión de un acontecer). El cuerpo sepultado aún con vida, que se creía muerto, o que se da por muerto, y retorna como experiencia traumática en esta lengua muda (Foster 2011). En definitiva, la estrecha relación de la cadena sema-soma/somata (cuerpo-sentido-cadáver/tumba). Anderson señala que no hay emblemas de la cultura moderna del nacionalismo más imponentes que los cenotafios y las tumbas de los Soldados Desconocidos. La reverencia ceremonial pública otorgada a estos monumentos deliberadamente vacíos, no tiene verdaderos precedentes en épocas anteriores. Pero aunque estas tumbas estén vacías de restos mortales identificables o de almas inmortales, están saturadas de imagerías nacionales fantasmales e íntimamente relacionadas a las imagerías religiosas. El siglo XVIII marca no sólo el surgimiento de la época del nacionalismo sino también el crepúsculo de los modos de pensamiento religioso (Anderson 1993: 26-29). No es casual que en esta época proliferen las didascalias en los textos teatrales procurando incorporar fragmentos de real que repongan el Sentido: llenar el cenotafio con huesos “reales”, poblarlo de fantasmas.

Lo que se suprime en el *cuerpo sin órganos* es justamente el fantasma, el conjunto de significancias y subjetivaciones (Deleuze y Guattari 1997: 157). Un cuerpo

sin órganos está hecho de tal forma que sólo puede ser ocupado por intensidades. Como cuerpo acéfalo y discontinuo, la didascalía manifiesta el plan de consistencia propio del deseo. No es lo contrario a los órganos sino al organismo, a la organización orgánica de los órganos (163). Los autores se preguntan cómo liberarnos de los puntos de subjetivación que nos fijan, que nos clavan en la realidad dominante; no obstante aclaran: hace falta conservar una buena parte del organismo para que cada mañana pueda volver a formarse, lo mismo con la significancia, la interpretación y la subjetividad, es preciso conservar pequeñas dosis para poder responder a la realidad dominante (165). Por eso sostenemos que la didascalía se activa como “juntura”: parte quebrada, desgarrada, brecha, rotura, fractura, falla, hendidura, así como también articulación-bisagra del sentido y la subjetividad. Se trata de una escritura que permite articular la diferencia *entre* el espacio y el tiempo, que aparece como tal en la unidad de una experiencia. Pero en la didascalía el desplazamiento es más radical que el de la escritura en general, puesto que esta juntura que permite a una cadena gráfica (visual, espacial) adaptarse, eventualmente de manera lineal, a una cadena hablada (fónica, temporal), articula imágenes, acciones, ideas de cuerpos en movimientos o de sonidos y nunca palabras.

El espaciamiento (pausa, blanco, intervalo, articulación del espacio y del tiempo) es siempre lo *no-percibido*, lo *no-presente* y lo *no-consciente*. Según Derrida, la archi-escritura como espaciamiento no puede darse en la experiencia fenomenológica de una presencia. Señala el *tiempo muerto* que siempre trabaja en la presencia del presente *viviente* (Derrida 1998: 69). La lógica de la didascalía se emparenta, por un lado, con lo que Derrida retoma de Freud cuando éste dice que el trabajo del sueño es comparable más bien a una escritura que a un lenguaje, y a una escritura jeroglífica más que a una escritura fonética. Y, por otro, con la formulación de Saussure respecto de que la lengua no es una función del sujeto hablante. Constituyéndolo y, a la vez, dislocándolo, la escritura es distinta del sujeto. Según Saussure la pasividad del habla es, ante todo, su relación con la lengua. La relación entre la pasividad y la diferencia es homologable a la relación entre la inconsciencia fundamental del lenguaje (como enraizamiento en la lengua) y el espaciamiento que constituye el origen de la significación. Porque la lengua es una forma y no una sustancia es que, paradójicamente, la actividad del habla puede y debe abreviar siempre en ella. Pero si es una forma es porque en la lengua no hay más que diferencias. El espaciamiento como escritura es el devenir-ausente y el devenir inconsciente del sujeto. A partir de su deriva, la emancipación del signo constituye retroactivamente el deseo de la presencia y la conformación de la subjetividad. Todo grafema es –explica Derrida– de esencia testamentaria. Y la ausencia original del sujeto de la escritura es también la ausencia del referente. Esto nos conduce a pensar el modo en que la didascalía y su ausencia de sujeto ponen de manifiesto que la significación sólo se forma en el hueco de la *différance* como discontinuidad y discreción, desviación y reserva de lo que no aparece: “La juntura señala la imposibilidad, para un signo, para la unidad de un significante y de un significado, de producirse en la plenitud de un presente y de una presencia absoluta” (Derrida 1998: 71).

Al comienzo del artículo mencionábamos que la didascalía funciona como *huella* del texto teatral. Una huella que no se subordina a esa presencia plena soñada por el *logos* y va contra toda onto-teología que determine el sentido arqueológico y escatológico del ser como presencia. 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 didascalía como Archi-escritura, sería una primera posibilidad del habla muda (de expresiones exteriores, no verbales), y luego de la “grafía” en un sentido estricto. Así se describe este vínculo enigmático del *viviente* y sus rostros (dramaturgo, lectores especializados y no especializados) con su *otro*, y de un *adentro* con un *afuera* (Derrida 1998: 72).

Los rostros del teatro están congelados, nominados, legitimados por la máscara que representa/vela lo abyecto a partir del contacto entre carne y careta, realidad y ritual. Como afirman Deleuze y Guattari, los rostros no son, en principio, individuales, defienden zonas de frecuencia o de probabilidad, delimitan un campo que neutraliza de antemano las expresiones y conexiones rebeldes a la significaciones dominantes. De igual modo, la forma de la subjetividad, conciencia o pasión, quedaría absolutamente vacía si los rostros no constituyesen espacios de resonancia que seleccionan lo real mental o percibido, adecuándolo previamente a una realidad dominante. El rostro constituye la pared del significante y asimismo labra el agujero que necesita la subjetivación para manifestarse (Deleuze y Guattari 1997: 174). Es una operación mucho más inconsciente y maquínica que hace pasar todo el cuerpo por la superficie agujereada, y en la que el rostro no desempeña el papel de modelo o imagen, sino el de sobredecodificación para todas las partes descodificadas (176). El rostro nunca supone un significante o un sujeto previos. Desde esta perspectiva podemos vislumbrar que la didascalía propone un *gesto* (y todo gesto es movimiento interrumpido, fractura de una regularidad, exceso de una cara); revela un “tic”: “la lucha reanudada entre un rasgo de rostridad que intenta escapar a la organización soberana del rostro, y el propio rostro que se cierra de nuevo sobre ese rasgo, lo recupera, bloquea su línea de fuga, le reimpone su organización” (192).

Como membrana que separa y conecta a la vez, el corpus didascálico da cuenta del permanente estado de archivación (acopio de palabras e imágenes involucradas en los procesos de dramaturgia y puesta en escena, que deviene versiones más o menos estables pero siempre expuestas al azar de las lecturas); algo así como lo que para Didi-Huberman implica la “imagen”, únicamente pensable en una construcción de la memoria. Esta perspectiva permite no reducir la complejidad de las dimensiones que anticipábamos –presencia-ausencia–, ahora en términos de la temporalidad. La selección y construcción del pasado siempre se efectúa desde el presente. Se trata –en palabras de Raymond Williams– de una versión intencionalmente selectiva de un pasado configurativo y de un presente preconfigurado (Williams 1997). Si lo social es siempre pasado, en el sentido de que siempre está formado, debemos hallar otros términos para la innegable experiencia del presente: no sólo para el presente temporal, la realización del instante, sino la especificidad del ser presente, lo inalienablemente físico, la presencia viviente. El arte no puede ocurrir en tiempo pasado sino que siempre participa de un proceso formativo en un presente específico. Este no es un rasgo particular de la didascalía, por supuesto, pero es el tipo de concepción general sobre la experiencia en la que nos interesa pensarla.

Las imágenes son (y nos enfrentan a) un objeto de tiempo complejo, impuro; un montaje de tiempos heterogéneos (Didi-Huberman: 2011). La didascalía ingresaría en

un sistema cercano al de la “imagen-síntoma”, pues aparece, sobreviene, interrumpe el curso normal de la representación, según una ley que resiste a la observación banal:

En la didascalía de una de sus obras (...) Samuel Beckett había escrito: “En el fondo hay una puerta imperceptiblemente abierta”. Los escenógrafos tuvieron acceso al autor y le preguntaron qué quería decir con esa acotación en apariencia tan crítica: “Es simple. La puerta está cerrada” (Ventura: 2014).<sup>3</sup>

Cuando Beckett modula esa voz muda: “En el fondo hay una puerta imperceptiblemente abierta”; y ante la desesperación de los escenógrafos causada por la irrupción de lo *poético* en una zona donde se espera habitualmente información contextual o una instrucción de puesta en escena, afirma que esto quiere decir: “La puerta está cerrada”, no hace sino significar el acontecimiento poético a partir de un gesto y señalar que esa significación tiene lugar en su estar ocurriendo, pues no es del todo reductible. Ese resto que se resiste a ser leído es del orden de la irrupción de una inminencia; no “viene del pasado”, sino que, al ser en parte inconsciente, no se puede enmarcar en una noción de temporalidad más que en la del anacronismo: aparición de un rasgo inesperado, impensable, en la trama de lo representado (Didi-Huberman 2011).

La figura del “despertar” que Didi-Huberman toma de Benjamin, permite pensar la didascalía como instancia de “entre”: entre las causas internas y las causas externas, lo ausente y lo presente, la dramaturgia y la puesta en escena. Nancy de algún modo lo formula con la figura de lo que está ausente aquí (esto es, no lo que -por ausente- estaría lógicamente en otra parte o en ninguna parte). El dilema de la presencia/ausencia ineludiblemente nos conduce a pensar la temporalidad, puesto que no hay antes ni después: el tiempo es el espaciamento, el surgimiento y el ausentarse, el ir y venir a la presencia, pero no el engendramiento, la transmisión, ni la perpetuación (Nancy 2013: 82).

## Conclusión

Llevar adelante esta línea de investigación acerca de la didascalía como *intervalo*, *discurso*, *interrupción*, cuerpo que resta y que de algún modo se manifiesta en escena, puede aportar al estudio de la configuración de voces y corporalidades en el teatro. Tal puesta al día de la discusión en torno a lo didascálico como lo propio o ajeno respecto del texto dramático en un trayecto de historicidad, lo interno y lo externo, lo previo o lo que sobreviene, no hace más que señalar, por una parte, su carácter siempre liminal y, por otra, la productividad teórica de su elocuente y enigmático silencio:

El porvenir sólo puede anticiparse bajo la forma del peligro absoluto. Rompe absolutamente con la normalidad constituida y, por lo tanto, no puede anunciarse, *presentarse*, sino bajo el aspecto de la monstruosidad. Para ese mundo que vendrá y para aquello que en él habrá conmovido los valores de signo, de habla y de

---

<sup>3</sup> Citamos una de las versiones de cierta anécdota que circula en el ámbito teatral respecto de *Ghost Trio*, una obra para TV de Beckett. Otra de ellas (que recupero en conversaciones con Lucas Margarit, quien se especializa en la obra del autor) es que Beckett, ante la pregunta de los escenógrafos, da un portazo y dice: “está cerrada”.

escritura, para aquello que conduce aquí nuestro futuro anterior, aún no existe exergo (Derrida 1998: 4).

### Referencias bibliográficas

- Anderson, B. (1993), *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bataille, G. (1987), *La parte maldita. Precedida de La noción de gasto*. Barcelona: Icaria.
- Blanchot, M. (1992), *El espacio literario*. Madrid: Editorial Nacional.
- \_\_\_\_\_ (2008), *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- Dalmaroni, M. (2013), “La literatura y sus restos. (Teoría, crítica, filosofía). La resistencia a la lectura”. En *Bazar Americano*, noviembre-diciembre 2013, XI (44).
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997), *Mil Mesetas*. Valencia: Pretextos.
- De Man, P. (1990), *La resistencia a la teoría*. Madrid: Visor.
- Derrida, J. (1989), *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (1998), *De la Gramatología*. México: Siglo XXI.
- \_\_\_\_\_ (2002), *Demarcaciones espectrales: en torno a “Espectros de Marx”*. Madrid: Akal.
- Didi-Huberman, G. (2011), *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Foster, H. (2011), *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.
- Merleau-Ponty, M. (2003), *El mundo de la percepción. Siete Conferencias*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Nancy, J-L. (2013), *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Pavis, P. (2011), *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Prósperi, G. (2015), *Vientres que hablan. Ventriloquia y subjetividad en la historia occidental*. La Plata: UNLP.
- Rancière, J. (2009), *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones de la literatura*. Buenos Aires: Eterna cadencia.
- \_\_\_\_\_ (2011), *Política de la literatura*. Buenos Aires: El Zorzal.
- Szuchmacher, R. (2015), *Lo incapturable*, Buenos Aires: Reservoir Books.
- Vásquez Rocca, A. (2008), “Las metáforas del cuerpo en la filosofía de Jean-Luc Nancy: nueva carne, cuerpo sin órganos y escatología de la enfermedad”. En *Revista Almiar*.  
[http://www.margencero.com/articulos/new03/metaforas\\_JeanLucNancy.html](http://www.margencero.com/articulos/new03/metaforas_JeanLucNancy.html)  
(15/11/2016).
- Ventura, L. (2014), “El alma de Samuel Beckett se pasea por Buenos Aires”. En *La Nación*, martes 23 de diciembre de 2014. <http://www.lanacion.com.ar/1754800-el-alma-de-samuel-beckett-se-pasea-por-buenos-aires> (1/11/2016).
- Williams, R. (1997), *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.