

Sobre la didascàlia - definicions

Patrice Pavis i Jean Pierre Sarrazac

FONT: PAVIS, Patrice. *Diccionari del teatre. Dramatúrgia, estètica i semiologia*. Traducció de Jaume Melendres. Barcelona, Buenos Aires: Paidós, 1998. SARRAZAC, Jean-Pierre. *Lèxic del drama modern i contemporani*. Traducció de Nàdia Casellas. Barcelona: Institut del teatre, 2008.

Tres definicions per ajudar entendre l'evolució de la didascàlia en la literatura dramàtica; el seu rol dins del text teatral i el tipus d'influència que pot arribar a tenir per a la posada en escena.

acotación (definició del “Diccionari del teatre”)

Todo texto (casi siempre escrito por el dramaturgo, pero a veces añadido por los editores, como en el caso de SHAKESPEARE) no pronunciado por los actores y destinado a esclarecer al lector la comprensión o el modo de presentación de la obra. Por ejemplo: nombre de los personajes, indicaciones de entradas y salidas, descripción de los lugares, indicaciones para la interpretación, etc.

1• Evolución de las acotaciones

a. La existencia y la importancia de las acotaciones escénicas varían considerablemente a lo largo de la historia del teatro, desde la ausencia de indicaciones exteriores (teatro griego), hasta su proliferación en el melo drama y el teatro naturalista - o su absoluta preponderancia en BECKETT y HANDKE-, pasando por su extrema rareza en el teatro clásico francés. El texto dramático prescinde de acotaciones escénicas cuando contiene en sí mismo todas las informaciones necesarias para ponerlo en situación (autopresentación del personaje, como en el

teatro griego o en los Misterios; decorado verbal en el teatro isabelino, exposición clara de los sentimientos y de los proyectos en el teatro clásico).

b. El clasicismo las rechaza como texto exterior al texto dramático, imponiéndoles que sean expresamente escritas en el texto de la obra, especialmente en las partes narradas.

Según D'AUBIGNAC (1657), «todas las ideas del poeta, tanto para los decorados del teatro como para los movimientos de sus personajes, el vestuario y los gestos necesarios para la comprensión del tema, deben ser expresadas por los versos que les hace recitar (1657, pág. 54). Pero ya entonces algunos poetas dramáticos, dejando atrás las reglas, como CORNEILLE, deseaban escribir las acotaciones al margen del texto a fin de descargarlo: «Aconsejaría que el poeta tomara cuidadosamente la precaución de señalar al margen acciones que no son dignas de sobrecargar sus versos y que incluso los desproveerían de algo de su dignidad. El actor las resolverá fácilmente en el escenario, pero en el libreto la mayoría de las veces se vería condenado a adivinarlas» (Discurso sobre las tres unidades, 1657). Las acotaciones hacen su verdadera aparición a principios del siglo XVIII con autores como HOUDAR DE LA MOTTE (en su *Inés de Castro*, 1723) y MARIVAUX; se sistematizan con DIDEROT, BEAUMARCHAIS y el teatro naturalista. La escritura dramática, en efecto, ya no se basta a sí misma; necesita una puesta en escena que los autores intentan asegurar a través de sus acotaciones escénicas. ¿A qué se debe esta súbita aparición? El estatuto de las acotaciones en el conjunto del texto escrito para el teatro nos proporciona una primera respuesta.

2 • Estatuto textual de las acotaciones escénicas

A medida que el personaje deja de ser un simple papel, que adquiere rasgos individuales y se «naturaliza», se hace cada vez más importante poner de manifiesto sus datos en un texto complementario. Es lo que ocurre históricamente en los siglos XVIII y XIX: la búsqueda del individuo socialmente determinado (drama burgués) y la toma de conciencia acerca de la necesidad de una puesta en escena conllevan un

notable aumento de las didascalias. Parece como si el texto quisiese parantizar su futura escenificación. De este modo, las acotaciones escénicas ya no se referirán únicamente a las coordenadas espacio-temporales, sino sobre todo a la interioridad del personaje y al ambiente del escenario. Estas informaciones son tan sutiles y precisas que exigen una voz narrativa. El teatro, así, se acerca a la novela, y es curioso constatar que es precisamente cuando se declara verosímil, objetivo, «dramático» y naturalista, cuando cae en la descripción psicológica y recurre al género descriptivo y narrativo.

b. Paradójicamente, este texto donde se supone que el autor habla en nombre propio, queda neutralizado en su valor estético puesto que está ahí con fines meramente utilitarios: casi siempre prestamos demasiada poca atención a la escritura de las acotaciones y, sobre todo, nos inclinamos excesivamente a convertirlas en «uno de los raros tipos de "escritura literaria" para el que tenemos la casi absoluta certeza que el yo del autor- que, sin embargo, jamás aparece-- es el de otro. (THOMASSEAU, 1984a, pág. 83). Sin embargo, en realidad, el texto didascálico (o para-textual) nos engaña, como cualquier otro texto, sobre su origen y su función exactos. Además, ni siquiera se metamorfosea necesariamente en los signos de la representación -más bien todo lo contrario tal como quisieran los defensores de la fidelidad al autor. Creemos incluso que sería un error querer deducir la puesta en escena de las «virtualidades paratextuales del texto dialogado» (THOMASSEAU, 1984, pág. 84). La puesta en escena es lo «bastante grande para aportar su discurso desde el exterior del texto, para afirmarse como práctica artística no ligada al texto. (Cosa que no significa, sino todo lo contrario, que el texto dramático esté escrito sin tener en cuenta una práctica escénica, realizada o futura).

c. Tal como podemos ver, el estatuto de las acotaciones escénicas siempre es ambiguo e incompleto: la acotación escénica no es un género autónomo, una escritura homogénea; es un texto de apoyo para el texto de los diálogos, aquello que suple, a veces difícilmente, el acto pragmático de la enunciación del texto a partir del momento en que esta ausente (en el texto clásico, por ejemplo). Sólo podemos estudiar las acotaciones dentro del texto dramático como conjunto completo y cerrado, como un

sistema de remisiones de convenciones, es decir, en relación con la dramaturgia. Esta las impone (en función de una tradición interpretativa, de un código de lo verosímil y del decoro o bienséance); pero, en sentido inverso, ellas imponen un cierto tipo de dramaturgia en relación con la situación y el desarrollo del texto. De este modo, las acotaciones son siempre un intermediario entre el texto y el escenario, entre una situación, un referente posible y el texto dramático, entre la dramaturgia y el imaginario social de una época, su código de las relaciones humanas y de las posibles acciones.

3 • Función para la escenificación

La cuestión es determinar el estatuto respectivo del texto de la obra y de las acotaciones escénicas. Aparecen, así, dos actitudes posibles:

a. Se considera que las acotaciones escénicas son parte esencial del conjunto texto+acotaciones y se las convierte en un metatexto que sobredetermina el texto de los actores y tiene prioridad sobre él. En este caso se impone la «fidelidad» al autor y las acotaciones son respetadas en la puesta en escena, subordinando a ellas la lectura de la obra: se trata de una forma que implica considerar verdadera la lectura y la escenificación que sugiere el dramaturgo. De este modo, las acotaciones escénicas quedan asimiladas a indicaciones de puesta en escena, a una «pre-anotación», a una pre-escenificación.

b. Pero, inversamente, cuando se impugna el carácter primordial y metatextual de las acotaciones escénicas, o bien podemos ignorarlas, o bien hacer todo lo contrario de lo que nos proponen. A menudo, entonces, la puesta en escena gana en inventiva y la nueva claridad sobre el texto compensa ampliamente la «traición» a una cierta «fidelidad» -por otra parte, ilusoria- al autor y a una tradición teatral. A veces, incluso, el escenificador decide que las diga un personaje o una voz en off, o que aparezcan en una pancarta (BRECHT). Su función ya no es metalingüística; pasa a ser la de un material con el que podemos jugar según nuestra propia lectura. A menudo, la puesta en escena se siente más próxima a aquello que imaginaba el dramaturgo al escribir sus

acotaciones; es el único depositario del metalenguaje crítico de la obra. Lo cual no siempre gusta a los autores ¡y con razón!

P.P.

novel·la didascàlica (definició del “*Lèxic del drama modern i contemporani*”)

John Gabriel Borkman: «La senyora Borkman està asseguda al sofà, fent ganxet. És una senyora d’edat, seriosa, d’aspecte noble però fred, de cabellera espessa i grisa, de mans transparents i fines. Porta un vestit fosc de seda, un xic passat de moda, i un xal damunt les espatlles»;¹

Llarg viatge cap a la nit: «Mary, cinquanta-quatre anys, alçada mitjana. Sliueta jove i gràcil, lleugerament feixuga però, malgrat l’absència visible de cotilla estreta, la cintura i els malucs no són els d’una dona madura [...]. El rostre [...] menut, pàl·lid, ossós [...] Els cabells espessos, completament blancs, que emmarquen el front ben alt, fan que els ulls marrons, que ja ressalten en aquesta cara pàl·lida, semblin gairebé negres. Són grans, extremadament bells, amb unes llargues celles arrissades», etc.

És evident que aquesta abundància –plètor, podríem dir fins i tot– i aquesta precisió gairebé maníaca de les didascàlies en les obres dels grans autors «naturalosimbolistes», Ibsen, Hauptmann, o fins i tot en dramaturgs més recents com O’Neill, no es deu totalment a la propensió de l’escriptor a voler fer de director. Més enllà del caràcter prescriptiu d’aquestes indicacions –que estan relacionades amb el lloc, l’espai i també amb la roba, el color de la pell d’un personatge o el color dels seus cabells–, hem de parlar d’un fenomen relacionat amb el que Bakhtin anomena novel·lització de la forma dramàtica.

¹ *Les Millors Obres de la Literatura Universal*, vol. 47. Traducció de Jem Cabanes. Barcelona: Edicions 62 i la Caixa. (N. de la t.)

Sabem que cada obra d'Ibsen de temàtica contemporània es constitueix com a epíleg d'una «novel·la no escrita» i no ens hauríem d'estranyar de veure emergir en l'obra, a través de les didascàlies, fragments sencers d'aquesta novel·la virtual. L'aspecte descriptiu d'aquestes llargues didascàlies no manca de valor dramàtic. En aquest o aquell retrat que Ibsen o O'Neill fan dels seus personatges, el drama està en certa manera inscrit de manera encara més profunda, *fins i tot en els cossos*. Quan diem que el «vestit jaqueta de seda que fa anys devia ser elegant, però [...] ara sembla cansat i gastat» o que les «mans de la Mary no s'estan mai quietes. [Que] antany van ser molt belles [...] però el reuma les ha deformat, nuant les articulacions, torçant-ne les falanges», no veiem només com tota una temporalitat novel·lesca envaeix l'espai del teatre, sinó que ens sembla que assistim a un d'aquells «actes sense paraules» dels quals Beckett, un altre dramaturg de la inversió temporal de l'espai, no deixa d'omplir les seves obres; «Winnie està colgada fins més amunt de la cintura al centre exacte del monticle. Té uns cinquanta anys, ben conservada, preferentment rossa, grassoneta, nua de braços i espatlles, cosset escotat, bona pitrera, collaret de perles».²

Ens hauríem de remuntar a Diderot –que es declara, paradoxalment, per escriure teatre, seguidor dels novel·listes Fielding i Richardson, i desenvolupa la seva idea de la *pantomima*, aquell quadre movedís que l'autor veu quan escriu l'obra i que voldria que l'escena representés fil per randa–... ens hauríem de remuntar a Zola i, encara més, a Jean Jullien, que afirma que la veritable obra «ben feta» s'ha de «poder mimar» per comprendre fins a quin punt allò que podríem anomenar «composició gestual» participa d'aquesta novel·lització de la forma dramàtica que, al tombant del segle xx, la va treure del camp de la «mecànica» i de l'«òptica» teatrals i d'aquella «pièce bien faite» que tan apreciava Francisque Sarcey. A partir de Diderot, tot un corrent de l'escriptura dramàtica –més enllà del que anomenem habitualment «realisme»– inserirà el diàleg en una «novel·la didascàlica» que no deixa de relativitzar-lo i, si és necessari, de contradir-lo.

² 5. Samuel Beckett. *Dies feliços*. A: *Teatre complet II*. Traducció de Joaquim Mallafrè. Barcelona: Diputació de Barcelona, 1996. (N. de la t.)

Diderot explicava –tot i ser conscient que es tractava d’una empresa utòpica– que li hauria agradat escriure, al costat del diàleg, tota la pantomima de les seves obres. Ara bé, aquesta utopia persisteix avui, i ha fet néixer la mediació de la novel·la en el drama. Quan, cada vegada més sovint, el director decideix fer-nos sentir –per exemple Langhoff, a través de la veu de Cuny a *Desig sota els oms*– la novel·la didascàlica d’una obra, quan la veu de l’autor-rapsode es barreja i competeix amb la dels personatges, aquest principi utòpic és actiu. Un principi que Heiner Müller circumscriu perfectament quan adapta, en la seva obra *Ciment*, una novel·la de Gladkov: «Com que, en el drama, l’autor només té la paraula a través dels seus personatges, de vegades es veu obligat a apartar-se de la novel·la, o fins i tot, com Brecht, i d’una manera diferent a Brecht, a apartarse del drama, per poder dir el que l’autor de la novel·la pot dir, amb la seva pròpia veu».

Aquí la mediació novel·lesca –aquelles escletxes que l’autor-rapsode obre en el drama– pren en certa manera el relleu de la mediació pictòrica. La veu de l’autor s’encomana a la *hipòtesi* permanent: prova, al llarg de la representació, de farnos sentir i veure el «quadre». En la seva doble dimensió, visionària i exemplar.

J.-P. S.

Diderot, 1996; Sarrazac, 1999a.

silenci (definició del “*Lèxic del drama modern i contemporani*”)

La dramaturgia tradicional fa del silenci una simple pausa en l’intercanvi de rèpliques, el contrapunt d’un discurs concebut a mode d’expressió natural al teatre. Subordinat d’aquesta manera a l’esfera del diàleg, qualsevol definició del silenci seria negativa. Però és precisament d’aquest estatus auxiliar que el drama modern i contemporani ha alliberat la paraula. A la llum d’experiències tan diverses com les de Maeterlick, Beckett o Handke, el silenci apareix com una força capaç de sacsejar el mecanisme del diàleg i fins i tot de desconstruir la forma dramàtica tradicional. El seu paper creixent, des de fa més d’un segle, als escenaris de teatre subverteix obertament una

dramatúrgia del verb erigida en regla pel classicisme francès. Així doncs, al voltant de l'estatus teatral del silenci té lloc un capgirament fundador de la nostra modernitat dramàtica.

Aquest capgirament troba el seu origen en Diderot, que és el primer a donar una funció motriu al silenci o a l'expressió muda de les passions. Les escenes més patètiques de *El fill natural* i *el Pare de família* recorren així a la pantomima o al quadre en moments en què el teatre clàssic hauria fet que fos el llenguatge qui s'ocupés de l'emoció del personatge. La pantomima, retòrica dels gestos i veritable silenci discursiu, s'oposa tanmateix al quadre, que no pot traslladar-se completament dins l'ordre del discurs. Així, el quadre final de *El fill natural* no és totalment transparent, malgrat el seu sentit moral evident: font de l'emoció dramàtica, no es fa només sentir sinó també contemplar. Aquests quadres s'obren a una veritable dramatúrgia del silenci, que constitueix com el revers de l'estètica teatral dominant. No obstant això, és únicament amb la crisi del drama modern teoritzada per Szondi que aquesta inversió de la jerarquia establerta pel teatre clàssic entre paraula i silenci trobarà una posteritat.

Naturalisme i simbolisme van treballar conjuntament per fer jugar el silenci contra la plenitud del verb dramàtic tradicional. Zola i, de manera més radical, Maeterlinck van treure el silenci fora de l'escena del diàleg, creant les condicions d'un teatre definitivament alliberat de la supremacia del verb. Des d'aquest punt de vista, el teatre naturalista prolonga, conferintli una nova significació, el capgirament anunciat per Diderot. Els personatges de Zola són encara éssers de paraula, però el seu diàleg ja es veu amenaçat per la presència silenciosa de potències que els determinen i els sobrepassen. Una obra com *Renée* fa sentir la veu silenciosa d'una herència que priva el discurs de la seva heroïna de validesa objectiva. El teatre d'Ibsen també és treballat per l'acció subterrània de forces decididament no dialògiques. *Espectres* escenifica la influència pòstuma del camarlenc Alving: la sífilis hereditària inscriu silenciosament l'herència del pare depravat dins el mateix cos d'Osvald, entrampant les paraules de la persona que ella determina. A *L'ànec silvestre*, la ceguesa de Werle és el que designa, de manera significativa, la petita Hedvig com la seva filla natural, i la condueix a matar-se secretament en el silenci i la nit del graner. El decorat naturalista funciona també

com una força capaç de rivalitzar amb el diàleg. Encarnació escènica de l'ambient al teatre de Zola, es transforma amb Strindberg en l'espai d'una acció que té lloc en silenci paral·lelament a l'intercanvi de les rèpliques. La representació a l'escenari de La casa incendiada de les ruïnes de la residència familiar assenyala, més enllà de tot discurs, la revelació dels secrets que encobreix. Abatent les parets d'aquesta casa entre els dos actes de l'obra, Strindberg exhibeix silenciosament una intimitat familiar la descoberta de la qual nodreix el conjunt de l'acció.

Tant amb Strindberg com amb Maeterlinck, el dispositiu escènic no tan sols proporciona un marc al diàleg, sinó que esdevé una força silenciosa que juga contra el discurs dels personatges. El diàleg de La intrusa sembla que lluiti tot ell contra la presència, fora d'escena, d'una dona agonitzant. Maeterlinck escenifica una paraula amenaçada per un «silenci de mort», i és aquest el que triomfa finalment amb l'entrada silenciosa dels personatges dins l'habitació mortuòria. De la mateixa manera, Interior s'acaba amb l'absorció literal del personatge principal que parla per l'espai mut de la casa. Les paraules del vell, tan esperades pels personatges del jardí i per l'espectador, són substituïdes per la contemplació d'un espectacle silenciós. El silenci esdevé d'aquesta manera la matèria mateixa del teatre. El capgirament que produeix aquí Maeterlinck obre el camí a una contestació radical de l'escena dialogada. Fins i tot quan la forma exterior es preserva, com a l'obra de conversa, l'emergència del silenci posa definitivament en qüestió la dialèctica de les relacions intersubjectives. Amb Txèkhov, sembla que els personatges monologuin l'un al costat de l'altre, sense superar en cap moment eficientment el silenci que els separa.

Si l'eco d'aquesta contestació encara es fa sentir a l'escena contemporània és perquè obliga a repensar l'estatus mateix del text dramàtic. El personatge ja no pot fundar la seva identitat en un discurs que ja no domina. Com en el cas de l'Estranger d'Interior, on la paraula es dissol finalment en un comentari de l'acció silenciosa que es desenvolupa davant els seus ulls, els personatges de Beckett o de Sarraute fan ressonar el silenci que els envolta sense oposar-hi la plenitud d'una caracterització. Quan posa en escena H.1, H.2, D.1, D.2... Sarraute no designa personatges, sinó «veus», la font movent d'una paraula que mai no és completament situada. Les rèpliques

clarament atribuïdes del teatre tradicional són substituïdes doncs per un text d'estatut ambigu. És una paraula flotant, com deslligada del cos de l'actor, allò que fan sentir els espectacles de Claude Régy, que va ser el primer a crear les obres de Duras, Sarraute o Handke, i a recrear les de Maeterlinck, caigudes injustament en l'oblit. Aquesta dissociació del text dramàtic i del personatge té lloc també a les obres que, com *Acte sense paraules* de Beckett, escenifiquen una acció totalment silenciosa. Peter Handke escriu textos dramàtics completament desproveïts de diàleg, mentre que Heiner Müller construeix, en *Paisatge sota vigilància*, una descripció que pot ser interpretada com un discurs d'origen incert o com una llarga didascàlia. A partir d'ara, l'objectiu del teatre és la dificultat de fer emergir del silenci un discurs dramàtic, com als espectacles de François Tanguy i del Théâtre du Radeau.

Aquestes experiències, tant si provenen del text com de la posada en escena, constitueixen les formes extremes d'un capgirament que va començar a l'interior de l'obra de teatre dialogada. Així el silenci, a l'obra de Sarraute que porta aquest títol és l'objecte de tot discurs. També a partir de la forma dialogada, Beckett ha sabut imposar el silenci com a força susceptible d'obrir una nova estètica. El diàleg beckettian, com perforat per la proliferació de la didascàlia (*Pausa*), dóna tanta importància al silenci necessari a la maduració de la paraula com a la paraula mateixa. Així mateix, *Treball a domicili*, que Kroetz qualifica d'«obra silenciosa» per les accions que es desenvolupen en silenci entre les rèpliques, construeix un joc entre dit i no dit, cos i llengua, que està al centre del «teatre del quotidià». Així, el teatre contemporani utilitza, en la prolongació del drama modern, el silenci contra però també amb un diàleg, que es tracta d'evitar que caigui en la xerrameca.

H. K i A. R.

Bernard, 1947; Régy, 1991; Rykner, 1996 i 2000; Sarrazac, 1989.