

Didascalias. Cuerpo y escritura en la constitución de la teatralidad en la Modernidad
Didascalia. Body and Writing in the Constitution of Theatricality in Modernity

Alejandro Manfred

Facultad de Psicología, Universidad Nacional de Rosario

Argentina

profmanfred@yahoo.com.ar

RESUMEN

La dramaturgia, a lo largo de su historia, se ha caracterizado por la necesidad de escrituras suplementarias al texto propiamente dicho. A partir del término *didascalia*, que nombra las primeras formas de estas escrituras en la tragedia clásica, y que se conserva en su uso hasta la actualidad, puede definirse a estas escrituras en general como *lo didascálico*, todo aquello que excede a las líneas destinadas a la interpretación en los textos teatrales, que los ha acompañado en su devenir situando y definiendo su *teatralidad* a partir de la presencia digresiva de una *escritura otra* que suplementa el discurso dialógico.

Se propone una lectura de esta genealogía de lo didascálico tomando como clave las consecuencias de la irrupción del libro teatral como género en el siglo XVII. La irrupción de los textos teatrales impresos de circulación masiva durante la época isabelina-jacobina, que tiene un punto de inflexión con la publicación de la edición en folio de las obras de Shakespeare en 1623 permite pensar las relaciones y los intercambios entre las funciones históricas del lector y el espectador. En este contexto, los modos de *lo didascálico* que las nuevas formas de escritura y difusión se ven precisadas a ensayar, desplegadas en su diacronía hasta su culminación en las ediciones críticas del siglo XX, dan legibilidad a los conflictos y problemas de la teatralidad y, en particular, qué corporalidad postula.

Palabras clave: *Genealogía; Didascalias; Dramaturgia; Teatralidad; Cuerpo*

ABSTRACT

Throughout its history, dramaturgy has been characterized by the need for supplementary writings beyond the text itself. The term *didascalia*, which refers to the earliest forms of such writings in classical tragedy and has remained in use to this day, can be framed in a general definition of these writings as *the didascalic*: everything that exceeds the lines intended for performance in theatrical texts. These elements have accompanied the evolution of drama, situating and defining its theatricality through the digressive presence of *other writing* that supplements the dialogic discourse.

This essay proposes a reading of the genealogy of the didascalie, focusing on the consequences of the emergence of the printed playbook as a genre in the 17th century. The emergence of printed theatrical texts with mass circulation during the Elizabethan-Jacobean era, marked by a turning point with the publication of the *First Folio* of Shakespeare's works in 1623, allows for thinking about the relationships and exchanges between the historical roles of the reader and the spectator. In this context, the forms of *the didascalie* that the new forms of writing and dissemination are compelled to experiment with, unfolding diachronically until their culmination in the critical editions of the 20th century, make legible the conflicts and problems of theatricality and, specifically, the kind of corporeality they propose.

Key words: *Genealogy; Didascalia; Dramaturgy; Theatricality; Body*

Mi hipótesis es que los griegos, que han imaginado esos cuerpos bloqueados, surgidos de la mezcla y el cortocircuito, habían comprendido también que un registro doble —el de la metáfora, por ejemplo— daba más que pensar que el de la monstruosidad, a la vez disparatado.

Nicole Loraux (14)

I.

El término *didascalia* ha acompañado al teatro desde sus comienzos. En el ámbito de la dramaturgia ha designado a lo largo de los tiempos diferentes aspectos de los textos teatrales, lo que ha dado lugar a distintos criterios de definición, algunos de ellos contradictorios entre sí. En la literatura teatral contemporánea se llama así habitualmente a las indicaciones que se intercalan para señalar aspectos de la puesta en escena que no se encuentran en los diálogos de los personajes. Estas indicaciones pueden referirse a acontecimientos, acciones o precisiones acerca de la manera en que los parlamentos deben decirse, y suelen marcarse en itálica, en mayúsculas, versalitas o entre paréntesis. El uso del término, sin embargo, no se limita a estas interpolaciones, y hay autores que incluyen bajo esta denominación todas aquellas partes del texto teatral que aporten información que no esté destinada a expresarse en la voz de los actores. Sean o no didascalias en sentido estricto, el título de la obra, el *dramatis personae*, las indicaciones acerca del decorado o la iluminación, las notas o comentarios agregados en las ediciones críticas —en suma, todo lo que excede los parlamentos— puede según este criterio cumplir *funciones didascálicas* (cf. Ubersfeld 17). El texto

dramático, desde esta perspectiva, se escinde en dos discursos: el dialógico y el didascálico (Schmidhuber de la Mora 192).

Distintas lecturas se han ocupado de especificar las funciones de los enunciados que constituyen el discurso didascálico. Zucchi (82) las compendia en dos grandes tradiciones. Una de ellas las considera un medio para la materialización de la puesta en escena, lo que es correlativo de una concepción instrumental del texto dramático: este se define, bajo esta perspectiva, en función de una causa final que es ajena al propio texto. La otra de las tradiciones a las que Zucchi alude considera que las didascalías especifican el contexto de enunciación al interior del texto dramático mismo, que se concibe como una obra autónoma en términos literarios. El propio Zucchi (88 y ss.) considera insuficiente esta taxonomía, y propone distinguir, según sus empleos y aportes de significado, entre didascalías paratextuales, estructurales, generales, atributivas y particulares.

Estas clasificaciones parten de una aproximación al discurso didascálico que se centra en las funciones que cumplen sus enunciados. Que estas funciones se desarrollen al interior del propio texto o que culminen en el ámbito escénico son matices respecto de una concepción general de las didascalías que las comprenden como herramientas subordinadas a un fin que las define. Cada una de estas funciones puede tomarse individualmente, desde luego, como otros tantos problemas técnicos y semiológicos de la notación en la dramaturgia o de la crítica literaria. En su conjunto, permiten entrever una condición general de la escritura teatral: la presencia general en todo texto dramático de lo que Conde (*passim*) llama *lo didascálico*. Tomado en su sentido más amplio posible, este término alude a la presencia constante, al interior de la dramaturgia, de escrituras heterogéneas y que destacan, en principio y de manera previa a toda definición, por su sola presencia y su heterogeneidad, su condición de *discurso otro*.

Esta concepción permite leer en términos genealógicos el decurso histórico de los textos teatrales. La gravitación de la alteridad de lo didascálico como *interrupción* cuestiona las continuidades finalistas que ocultan las particularidades del acontecimiento y del azar tras una metafísica del origen. Foucault, siguiendo a Nietzsche, ha definido este abordaje genealógico como el punto de vista que, dando por perdido el origen, encuentra en su lugar los acontecimientos propios de la procedencia (*Herkunft*, en términos de Nietzsche):

El cuerpo —y todo lo que atañe al cuerpo (...)— es el lugar de la *Herkunft*: sobre el cuerpo encontramos el estigma de acontecimientos pasados, y de él nacen también los deseos, las

debilidades y los errores; en él también se anudan y a menudo se expresan, pero en él también se separan, entran en lucha, se anulan unos a otros y prosiguen su insuperable conflicto. El cuerpo: superficie de inscripción de los acontecimientos (mientras que el lenguaje los marca y las ideas los disuelven), lugar de disociación del Yo (al que trata de prestar la quimera de una unidad substancial); volumen en perpetuo desmoronamiento. La genealogía, como análisis de la procedencia, está, pues, en la articulación del cuerpo y de la historia. (31-32)

Nos proponemos en este recorrido examinar en esta clave el devenir de *lo didascálico* en tanto marca escritural de la teatralidad en los textos. En este devenir se pone de relieve por su valor revelador la invención en el siglo XVI de un nuevo género de literatura teatral con la edición en folio en 1623 de las Obras de Shakespeare. La irrupción de la imprenta y del libro como objeto del capitalismo incipiente trastornan profundamente las relaciones tradicionales del texto dramático con el cuerpo en escena.

II.

La concepción de *lo didascálico* suspende la discusión acerca de la función, los usos, los efectos y las taxonomías de las didascalias, para centrar el punto de vista en un problema previo a cada una de estas cuestiones, que las desnaturaliza y redefine. La hipótesis instrumental que lee el lugar de lo didascálico al interior del discurso dramático por su *para qué* es solidaria de un modo de leer que postula la *complementariedad* de cada una de las partes del texto entre sí, partes que integran un todo coherente y articulado. La perspectiva de Conde, por su parte, examina la disposición de los elementos del texto dramático siguiendo la concepción de la escritura de Derrida (1971, 185 y ss.), en términos de *suplemento* y no de *complemento*. La complementariedad presupone que las partes integrantes están afectadas de un inacabamiento que es cancelado —o al menos mitigado— por la conjunción de los elementos complementarios, que se integran en un todo, una unidad de orden superior. Lo suplementario, por el contrario, se añade a lo que suplementa, al decir de Derrida (1989) “como lo lleno a lo lleno” (291).

Esto permite a Conde diferenciar un punto de vista tradicional, que denomina *didascalia-comentario* de lo que llama *lo didascálico-digresión*, “inscripción desubjetivada, diseminada, que excede la lógica referencial e, incluso, el encuadramiento textual de las didascalias, y se inscribe en términos de figura poética” (17).

Lo didascálico bajo esta perspectiva no se integra al texto dramático, sino que irrumpe en él y lo extraña de su función mediante lo que Derrida (1989, 98) define como *interrupción*, el efecto de cesura por el que las diferencias internas entre los elementos y niveles de un texto producen un efecto de proliferación de los sentidos, de la misma manera en que los intervalos entre los elementos discretos de la cadena signifiante permiten la producción de efectos de significación. La *interrupción de lo didascálico*, dice Conde, “no solo tiene lugar de manera intratextual (entre diálogo y didascalías/lo didascálico) sino que también deja su huella en las variables que existen entre obra dramática escrita y montaje escénico” (17, cf. Derrida 1989, 98). Queda así de manifiesto que la relación suplementaria de lo didascálico respecto del discurso dialógico no se produce meramente en el ámbito de su extensión física y tipográfica, sino que este hiato que lo habita es de naturaleza temporal y trasciende sus límites materiales, o antes bien, se disemina en otro orden material.

En el devenir del texto, la interrupción didascálica impone un tiempo que transcurre fuera del ritmo y la modulación de los parlamentos. Si estos tienen el tiempo del habla, lo didascálico se articula en un momento de suspensión escritural que discurre fuera de este flujo. Pero, a la vez, la huella que traza lo didascálico en el cuerpo del texto lo conecta con otra escena de naturaleza performática. La relación entre la escritura y el acontecer escénico implica, desde luego, distintos modos de relación, y no necesariamente la dramaturgia precede y genera la representación (cf. Dubatti 100). El hecho de que la interrupción de lo didascálico vincule al texto con el eco de acontecimientos performáticos que le son externos ha sido entendida, a la luz de la tradición occidental, bajo una lógica platonizante que la torna una relación de original-copia en la que esta última se encuentra subordinada.¹ Su tratamiento como interrupción, en cambio, enfatiza la mera distancia entre versiones no jerarquizables, que hace de la repetición entre un ámbito y otro una forma de la diferencia (cf. Deleuze, 34).

Roland Barthes define la teatralidad como:

(...) el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje

¹ Autores como Ubersfeld (1977) enfatizan la función conativa como rasgo propio y distintivo del discurso didascálico: “Nous entendons par didascalie ici, non seulement les didascalies proprement dites; mais tous les éléments, y compris dans le dialogue qui ont une fonction de commande de la représentation” (253, el subrayado es nuestro).

exterior. Naturalmente, la teatralidad debe estar presente desde el primer germen escrito de una obra, es un factor de creación, no de realización. (54)

La teatralidad, lo que diferencia a la dramaturgia de otras escrituras, es un elemento externo al texto, pero inmanente a él y que lo signa desde un comienzo. La aclaración de que se trata de *creación* y no de *realización* desplaza el ámbito de la discusión de lo metafísico a lo poético. Para que el alcance de esta formulación no tome una deriva teleológica que haga del texto una versión rudimentaria que se justifica por la representación que advendrá, o de la teatralidad una esencia trascendente en diferentes grados de puesta en acto, debe tenerse presente la materialidad por la que una escritura se evidencia como teatral. La presencia patente de los paréntesis en las didascalias es una marca de algo que se produce inevitablemente en este género de escritura y que lo define, pero la misma condición afecta los textos más allá de su codificación tipográfica: la huella de lo didascálico, el hecho de que todo texto teatral esté afectado por una profunda heterotopía. Una escritura que se escinde para dar lugar a un territorio —explícito o no, intercalado en el texto o en sus márgenes— en el que la teatralidad resiste su disolución en literatura sin más.

III.

Parte de la complejidad —o la confusión— que rodea al término *didascalia* procede del simple hecho de que los textos teatrales han cambiado a lo largo del tiempo según las formas que han cobrado la escritura en general y el propio acontecimiento teatral. Lo constante en cada una de las épocas es que, por la heterogeneidad entre su condición de escritura y lo performativo de la representación, todas las dramaturgias han necesitado inventar otras voces que acompañen los textos. Lo didascálico, así definido, es un fenómeno propio de la literatura teatral, que constituye su aspecto específicamente escritural. Este componente de escritura adicional que hace heterotópico a todo texto literario que sea afectado por la teatralidad ha estado presente desde los albores del teatro. En la Antigüedad Clásica, este “suplemento” reviste un carácter exterior respecto del centro de la experiencia trágica. En singular, la palabra διδασκαλία designaba en general a toda performance pública en el contexto de un festival teatral. Esta función procedía del amplio campo semántico de su raíz, διδάσκειν [enseñanza], de múltiples usos e incumbencias. En el ámbito restringido de lo teatral aludía tanto a la instrucción que ejercía el tragediógrafo como διδάσκαλος sobre los actores

y el coro, como a las funciones didácticas que las propias piezas pretendían tener sobre la comunidad de los espectadores (Liddell y Scott 198). El plural, διδασκαλῖαι, se utilizaba para designar el registro oficial de las tragedias vencedoras en un festival, sus integrantes y el arconte en funciones. No formaba parte de los textos mismos, sino que se inscribía en la piedra de los anfiteatros o en obras como los perdidos libros sobre las tragedias vencedoras en Atenas que según Diógenes Laercio (V.26) escribió Aristóteles.

Esta inscripción dista de ser un acto burocrático, y forma parte de la experiencia trágica. La tragedia expresa en Atenas la colisión entre los orígenes rituales de las representaciones, la naturaleza religiosa de los certámenes y la dignidad que adquiere como institución de la Polis (Vernant y Vidal-Naquet, *passim*). Su registro formal establece una mediación material entre los valores intangibles del acontecimiento trágico —su plasmación performática— y su trascendencia como valor político: el honor adquirido por los participantes vencedores y las autoridades civiles que dan a los antiguos rituales estatuto de órgano de la nueva organización de la polis.

Con el correr de los tiempos, esta escritura excedentaria se introduce progresivamente en los propios textos. Los primeros registros dramáticos medievales, v.g. el comienzo del *Ordo Representationis Ade* o *Mystère d'Adam* (Chaguinian xiii), incluían acotaciones relativamente extensas acerca de la incipiente puesta en escena y sus connotaciones simbólicas. El devenir de este fenómeno puede leerse como una genealogía de lo teatral. Su evolución refleja las dificultades que los autores encuentran para plasmar ante un lector que se ha distanciado aquello que excede las palabras. El desplazamiento de este “suplemento” escritural desde el exterior del texto hasta su integración en contrapunto con la voz de los actores testimonia *la pérdida y el distanciamiento de lo teatral de su función ritual y su hechura artesanal*.

La tragedia clásica estaba contenida y ordenada por la estructura ritual que daba sentido a la vida comunitaria, y su producción se daba según los patrones que seguía una organización del trabajo minuciosamente establecida por la tradición (Plácido, 170 y ss.). El estricto orden de las representaciones y el catálogo de convenciones escénicas e interpretativas daba su orden y su lógica al trayecto que iba de la composición poética a su escenificación y su recepción. Esta continuidad hacía innecesarias las precisiones adicionales al texto.² Esta situación se extenderá hasta que las

² Véase Wiles (especialmente 185 y ss.). El tema de la vinculación entre el tropo nietzscheano del origen ritual de la tragedia y sus modos de representación puede rastrearse desde sus comienzos en los Ritualistas de Cambridge (v.g., Harrison 75 y ss, cf. Carpentier *passim*), pasando por su recepción a comienzos del S. XX (véase Barsaq, 172 y ss) hasta el clásico artículo de Barthes (93) “Cómo representar lo antiguo”.

formas, profanas o religiosas, de las representaciones medievales, y luego los comienzos del teatro isabelino establezcan un desplazamiento respecto de las formas tradicionales. Aun así, la dimensión de ritual laico que establecía la convención y la naturaleza artesanal de la producción teatral hacía de la compañía de actores un equivalente de los talleres medievales como puede apreciarse en *A Midsummer Night's Dream*. Esto aseguraba una continuidad entre la escritura y su realización escénica que permitía una dramaturgia instrumental —su propósito esencial era práctico, servir a su puesta— despojada de aditamentos.

A comienzos del siglo XVII, con la irrupción de las primeras figuras del sujeto moderno y el incipiente modo de producción capitalista, el montaje teatral se desarraiga de su tradición ritual y artesanal que, sin embargo, dejará su marca en sus temas y procedimientos. Como testimonio de este proceso pueden considerarse los momentos en los que los propios personajes reflexionan sobre la naturaleza de la acción dramática y los preceptos que la rigen, como en las instrucciones de Hamlet a la compañía de actores y en las intervenciones del coro de *Henry V*. La presencia de una reflexión metateatral que configura una poética más o menos implícita en el interior mismo de los parlamentos (Borges 113) tiene como condición un distanciamiento progresivo por el que el texto toma una distancia crítica de sí mismo.

El teatro de este período puede tomarse, más que como un exponente de la incipiente Modernidad, como un síntoma (cf. Didi-Huberman 47) de la crisis que esta ocasiona en las formas sociales y culturales. Un acontecimiento que es a la vez causa y emergente de la aparición del libro teatral en sentido moderno.

En el teatro isabelino-jacobino puede leerse un proceso que da visibilidad a este momento de quiebre en el que la dramaturgia cambia su naturaleza y su función.³

Examinaremos de qué manera el devenir de las ediciones teatrales inglesas tendrá una importancia decisiva en la reformulación de las concepciones de texto y autor postuladas por la praxis dramatúrgica.

³ Para un examen general de este momento en otras tradiciones dramatúrgicas, véase Knight (*passim*) y Ruano de la Haza (45 y ss).

IV.

En el Londres de fines del siglo XVI, la naciente industria de los teatros públicos y la del libro impreso se entrelazaban y se complementaban. Las representaciones teatrales atraían multitudes. Las compañías competían encarnizadamente por la atención del público y por apropiarse de los argumentos y tópicos en boga. En medio de estas agitadas escaramuzas que motivaron la invención por parte de Thomas Dekker (309) del término *poetomachia*, surgen las primeras ediciones impresas de obras teatrales, que son precarias y económicas. Algunas de ellas son notas que se toman a toda prisa durante las funciones mediante alguno de los sistemas taquigráficos (*shorthand*) de la época.⁴ Sus lectores, presumiblemente, son o bien dramaturgos de otras compañías en busca de ideas y recursos, o espectadores que consideran el texto como una continuación de la experiencia viva de las funciones.

Esta situación cambiará en las primeras décadas del siglo XVII, según una serie de transformaciones que pueden ilustrarse mediante el examen de las publicaciones de las obras de Shakespeare. Las dos primeras ediciones en cuarto de *Hamlet* de 1603 y 1604, por ejemplo, siguen la modalidad habitual descripta: una parca portada con la mínima información necesaria —título, autor, editor, fecha, alguna estampa genérica decorativa— y el texto con la sola adición de los nombres de los personajes, sus entradas y salidas (Griggs, 1880a y 1880b, edición facsímil). La publicación póstuma de las obras de Shakespeare reunidas en un solo volumen en 1623 puede considerarse como un acontecimiento que da un nuevo lugar a los libros teatrales (Smith, *passim*). A diferencia de las modestas ediciones que la precedieron, fue impresa en folio, un formato reservado a un consumo sofisticado y lujoso. Si bien no agrega nuevos elementos a la notación teatral, otorga un nuevo estatuto a su escritura, su autor y su lector (cf. Hinman, edición facsímil). Su ambición es alcanzar el público general y trascender la circulación restringida a su función instrumental, servir a la reproducción de su representación. Para ello debe darle pleno estatuto de literatura, en paridad con la poesía en sentido estricto o aun identificada por completo con ella. Esta operación aleja la edición de las obras teatrales de los límites de su anterior circulación, restringida a las compañías teatrales o, a lo sumo, a espectadores en busca de un lánguido sucedáneo

⁴ V.g., la *Characterie* de Timothie Brigh. Cf. Knowles (150). De ser así, se daría la curiosa coincidencia de que Bright sería a la vez una de las fuentes en las que Shakespeare presumiblemente se inspiró para crear la naturaleza melancólica de Hamlet —su *Treatise of Melancholy* (Bright)— y quien tal vez brindó los medios para su circulación fuera del escenario.

de lo que por naturaleza debe darse sobre las tablas. El teatro se torna algo que no solo se contempla, sino que también puede ser leído, en una experiencia independiente y puramente literaria.

El folio de 1623, a diferencia de las ediciones en cuarto, incluye varios suplementos escriturales, siguiendo la costumbre de las publicaciones literarias. Allí, Shakespeare es presentado tres veces, en una sucesión que desanda su traslado de la escena dramática a la literaria. Encabeza la lista de actores que han participado de las obras publicadas (17), es ensalzado como *Famous Scenicke Poet* (11). Por fin, como *Beloved Author* (9). Esta triple presentación ilustra el pasaje de la inmediatez performática a la pretensión —lograda, por cierto— de hacer del dramaturgo una figura de prestigio en una industria editorial en busca de un nuevo público. El artífice es sucesivamente quien ejecuta el hecho dramático, el artesano que escribe los parlamentos antes de que como director de compañía indique cómo se ejecutarán sobre el escenario, y el autor amado por una obra que trasciende su encarnación sensible. Se ha tornado, en toda su dignidad, un poeta de pleno derecho.

Esta figura del autor es correlativa de la transformación del estatuto del libro teatral, que adquiere la forma de aquellos volúmenes destinados a los círculos de lectores nobles y cultos, o que al menos aspiran a parecerlo. Por tanto, se reviste de las marcas y las formas refinadas propias de la escritura poética: las profusas dedicatorias, el encomio a sus potenciales mecenas y favorecedores y las alabanzas a los lectores que, al tiempo que son descriptos, son postulados a su función de público.

El teatro isabelino era un curioso artefacto en el que se componían cuidadosamente dos genealogías heterogéneas. Por un lado, un arte de los cuerpos, de raigambre ritual, popular y con reminiscencias de formas medievales procedentes del carromato y el espectáculo de feria. Por otra parte, una poesía refinada y cortesana de la que Shakespeare y el docto Jonson eran exponentes consumados, aquella que las nuevas ediciones entronizan. La identificación del dramaturgo con el poeta y del libro teatral con el libro de poesía hace que la dramaturgia vea cuestionada su función instrumental, velada por su valor como objeto de lujo y de prestigio literario. El teatro se torna una experiencia de lectura, que puede prescindir del cuerpo de los actores.

V.

La invención del libro teatral como objeto de consumo autónomo evidencia prontamente nuevas complejidades. El devenir sucesivo de la literatura dramática se ve precisado a conciliar dos

funciones que por momentos se tornan antitéticas: la de un instrumento para la creación y recreación teatral y la de un objeto imbuido del prestigio que el libro tiene como emblema cultural a partir de la Modernidad temprana y especialmente desde el Barroco.

Esto lleva, en un largo periplo entre el siglo XVII y el XIX, a la invención de artificios escriturales en los que pueden leerse al trasluz las transformaciones del artefacto teatral desde sus orígenes artesanales hasta su instalación como industria cultural de la burguesía. La búsqueda acerca de *cómo* escribir teatro lleva implícita la pregunta acerca de *qué* es el teatro, cuál es su materialidad y su naturaleza.

Las figuras que adoptan sucesivamente las escrituras teatrales dialogan con el devenir de la estructura escénica. La escena teatral, en cada una de sus formas y desde sus inicios, se produce a partir de la separación entre un espacio destinado a la visibilidad y un artificio que la sostiene y que se sustrae de ella (Barsacq, *passim*). El artificio escriturario de lo didascálico puede considerarse su equivalente en el terreno del libro. Al tiempo que los modestos teatros isabelinos de madera y tela se tornan suntuosos edificios neoclásicos, los libros teatrales se adornan y engalanan acentuando el esplendor a sus elementos decorativos. En los libros, como en la arquitectura, lo que rodea al acontecimiento teatral no se disimula, sino que se exagera. Los telones y el mobiliario se revisten de imaginería neoclásica, de lujo —o de la apariencia artificiosa del lujo— y de visibilidad, los textos teatrales se recargan a su vez de elementos en los que lo decorativo y sus funciones prácticas se entremezclan y se confunden.

Una muestra de los alcances de estos procedimientos puede encontrarse en las ediciones de las obras de Ramón del Valle Inclán, en las que los parlamentos se ven rodeados por un entorno abarrotado de ilustraciones, florituras e iniciales capitales estilizadas a la manera de iluminaciones medievales. Las indicaciones didascálicas, lejos de disimularse, se destacan como versos rimados, realizados en ocasiones por adornos gráficos.

Esta proliferación de los artificios escriturales no se limita a esta visibilidad plástica decorativa. Progresivamente, una pertinaz infiltración de indicaciones acerca de la actuación se difunde en el interior de los parlamentos intercalada en ellos, acompañando como una segunda línea en sordina a la voz sonora del texto, de manera intermitente pero constante.

Esta escritura suplementaria, que modula el flujo de la escritura a la manera de las indicaciones de tempo en las partituras musicales —la afinidad no es fortuita— es síntoma de una profunda ambigüedad que afecta a la dramaturgia luego de la Modernidad respecto de qué lector postula (cf.

Conde 13). Ante los ojos del actor que ve en ella un medio para memorizar sus líneas o del director, tiene como fin manifiesto materializarse y tornarse visible en los movimientos en el escenario, en los matices de la voz, en los detalles de la puesta en escena. Se trata de una escritura destinada al silencio y al olvido. Pero para quien se aproxime al texto como mero lector, crean un paisaje imaginario autónomo, *como podrían hacerlo las descripciones de una novela*, con sus cuerpos, sus voces, su espacio y sus sombras. Se convierte en otro género de escritura, una que brilla con la intensidad fatua de lo decorativo. Entre ambas hay una extrema disimetría, la que media entre la teatralidad y la literatura. La teatralidad tiene como soporte los acontecimientos que transcurren en torno al cuerpo del actor que, como afirma Barthes, “es artificial, pero de un modo muy distinto al de los decorados pintados o de los falsos muebles del teatro” (56). Es *artificial*, dice, pero *no ficticio*. La corporalidad de la novela fantasmal que construyen las didascalias tiene, leída en clave literaria, más de ficticia que de artificio.

André Barsacq, discípulo de Artaud, afirma que la hegemonía en el teatro burgués de la disposición *a la italiana* se produce a expensas de los recursos que en el teatro isabelino daban relieve y espacialidad a la escena, y por extensión, su dignidad a los cuerpos que lo habitaban:

Así nace la escena moderna. La plataforma destinada al juego, que se encontraba delante del muro, es llevada hacia atrás de la abertura central de la Puerta Real ensanchada, que se convierte en un marco y sirve vagamente para ligar el cuadro de la escena con la arquitectura del teatro. Detrás de este marco, que pronto será cerrado por un telón, la escena, librada a las fantasías sin límites de los decoradores, terminará por olvidar sus leyes, sus disciplinas y sus títulos de nobleza; será relegada al rango de una vulgar cortesana a quien se puede exigir todo y que debe también aceptarlo todo.

(Barsacq 197)

La boca del escenario con su marco de telones y candilejas aplanar la escena, la confina, la torna bidimensional, pictórica. El espacio teatral se separa del público y —el término es de Barsacq— resulta *envilecido* por la pregnancia del decorado. El cuerpo de los actores se contamina de una visibilidad plena y sin repliegues que, siguiendo las leyes y los caprichos de la perspectiva, lo constriñe a la declamación del texto y a ser absorbido por una escena-cuadro. Lo ficticio prevalece sobre lo artificial.

VI.

En 1917, John Dover Wilson lee durante un viaje en tren a Sunderland el artículo de W. W. Greg “Hamlet’s Hallucinations”. ¿Por qué, se pregunta, en la escena de la ratonera Claudio no reacciona al *dumb-show*, el prólogo sin palabras a la función propiamente dicha, que representa gestualmente el asesinato mediante el veneno vertido en el oído del rey (397)? La reacción que Hamlet espera solo se produce luego, cuando Claudio se conmueve ante la representación de *The Murder of Gonzago*, la pieza posterior en que los diálogos explicitan el regicidio, aun cuando este había sido ya develado un momento antes. La conclusión de Greg es que, en verdad, la prueba de Hamlet es un fracaso, y la causa es que la revelación del *ghost* ha sido una alucinación (407). Las dificultades de interpretación de la trama de la obra se esclarecen si se establece que el príncipe está lidiando, en todo momento, con los productos de su imaginación desordenada. Greg participa de un movimiento de la crítica shakespeariana que postula que sus obras deben examinarse a partir de la premisa de su coherencia interna y de que cada uno de sus elementos son funcionales y justificables (Gauntlett, *passim*). Una interpretación, en el caso particular de *Hamlet*, diametralmente opuesta a la de Eliot (95), que establece que los profundos misterios que la crítica encuentra en la obra —y que han hecho correr ríos de tinta— son resultado de una hechura artesanal que yuxtapone elementos mal compuestos de fuentes heterogéneas. Para salvar la racionalidad de la pieza, Greg debe condenar la cordura de su protagonista.

Dover Wilson, que forma parte de la misma escuela crítica, tiene ante la lectura del artículo una revelación que, según él mismo relata, se compara a la conversión paulina. Se impone la misión de refutar esta interpretación y, como resultado, inaugura una nueva línea interpretativa que se plasma en su libro, publicado en 1935, *What Happens in Hamlet*.

La explicación que da allí a la escena tendrá profundas implicancias. Dover Wilson afirma que Claudio no reacciona a la revelación de la escena del asesinato en el *dumb-show* sencillamente porque no la ha visto. Una serie de enredos entre los personajes, implícitos en los diálogos, permite conjeturar que en el momento crucial en que los actores representan el asesinato del rey, Claudio se ha girado y dado las espaldas a la acción. La solución del enigma no es psicológica: es teatral, y su clave no está en la cordura o el temperamento de los personajes, sino en sus cuerpos y el lugar que ocupan en la escena. Las incongruencias en el sentido de la trama que no se pueden resolver

siguiendo la lógica del discurso ficcional a la manera de la novela, o mediante hipótesis psicológicas, que conjeturen la subjetividad y los procesos mentales de los personajes como si se trataran de seres de carne y hueso, hacen necesaria la postulación de otro lector. El nuevo enfoque crítico desde el que Dover Wilson examina palmo a palmo la obra establece que los problemas teatrales requieren soluciones teatrales y no textuales, que decodifiquen los vacíos del texto como didascalias ausentes pero patentes y necesarias. La solución a los enigmas de *Hamlet* debe buscarse, tanto o más que en sus palabras, en lo que las excede, la corporalidad que oblicuamente la dramaturgia alude. Su libro cumple estrictamente con lo que su título promete. En *su Hamlet* no se trata de lo que *se dice*, sino de lo que *sucede*. Aun cuando lo que sucede esté hecho de palabras, estas se perfilan sobre el fondo de una materialidad que no puede descontarse, y que solo cobra sentido si se tiene como referencia la experiencia viva de la representación.

La operación crítica de Dover Wilson transparenta una mutación en la función del lector, que desandando el camino que había comenzado con la equiparación del dramaturgo al poeta, ya no puede equipararse sin más a la literaria. La función instrumental del texto dramático, la que lo hace un medio para la representación, vuelve por sus fueros, interfiere en la libertad de la imaginación del lector y lo trastorna.

Dover Wilson plasmará esta lectura en una forma de libro digna de ella, las ediciones eruditas, profusamente anotadas y comentadas que dirigirá para Cambridge, en las que los textos shakesperianos se editan en contrapunto a un paratexto que evoca la sombra de los espacios y los cuerpos ausentes (cf. Tronch Pérez, *passim*). Las didascalias ausentes en la obra de Shakespeare, las que de haberse escrito podrían haber mitigado los enigmas que han desvelado a generaciones, cobran cuerpo como aparato crítico. Como desde sus comienzos y en cada momento de su historia, la escritura teatral se reconoce en la necesidad de *otra escritura*.

REFERENCIAS

- Barsacq, André. *Leyes escénicas*. Cuadernos de Arte dramático, 1951.
- Barthes, Roland. *Ensayos Críticos*. Seix Barral, 2003.
- Borges, Luiz. La poética implícita en Enrique V y Hamlet de William Shakespeare. *Telondefondo*. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, (37), 2023
- Bright, Timothie. *Characterie: an arte of shorte, swifte, and secrete writing by character*. W. Holmes, 1888
- _____. *A Treatise of Melancholie*. Theatrum Orbis Terrarum, 1969.
- Chaguinian, Christophe. The Jeu d'Adam: MS Tours 927 and the Provenance of the Play. *Early Drama, Art, and Music*. 2, 2017.
- Carpentier, Martha. Jane Ellen Harrison and the Ritual Theory. *Journal of Ritual Studies*, Winter 1994, Vol. 8, No. 1, pp. 11-26, 1994.
- Conde, Laura. *Las didascalías como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena*. Tesis de posgrado. Universidad Nacional de La Plata, 2022.
- Dekker, Thomas. *Dramatic Works*, Vol. I, ed. Fredson Bowers. Cambridge, 1953.
- Deleuze, Gilles. *Repetición y diferencia*. Amorrortu, 2002.
- Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Siglo XXI, 1971.
- _____. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 1989.
- _____. La Différance. En *Márgenes de la filosofía*. Cátedra, 1994.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo, 2006.
- Dover Wilson, John. *What Happens in Hamlet*. Cambridge University Press, 1935.
- Dubatti, Jorge. El concepto de dramaturgia y la tarea de editar teatro: a propósito de un metatexto inédito de Alejandro Urdapilleta. *Los Rábdomantes*, 2 (2), 2002, pp. 99-116.
- Eliot, Thomas Stearns. Hamlet and His Problems. En *The Sacred Wood*. Methuen & Co, 1920.
- Foucault, Michel. *Nietzsche, la Genealogía, la Historia*. Pre-Textos, 2004.

- Gauntlett, Mark. The Rational Stage: John Dover Wilson and Hamlet. *Critical Survey*, 9(3), 1997.
- Giuliani, Luigi y Pineda, Victoria (ed). *“Entra el editor y dice”: ecdótica y acotaciones teatrales (siglos XVI y XVII)*. Edizioni Ca’ Foscari, 2018.
- Greg, Walter Wilson. Hamlet's Hallucinations. *The Modern Language Review*, 12(4), 1917.
- Harrison, Jane Ellen. *Ancient Art and Ritual*. University Press of Cambridge, 1913.
- Hermenegildo, Alfredo. Acercamiento al estudio de las didascalias del teatro castellano primitivo. En *Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*: 22-27 agosto 1983, Vol. 1, 1983.
- Knight, Alan (Ed.). *The Stage As Mirror. Civic Theatre in Late Medieval Europe*. Brewer, 1997.
- Knowles, Richard. Shakespeare and Shorthand Once Again. En *The Papers of the Bibliographical Society of America*, Vol. 104, No. 2, 2010.
- Liddell, Henry George y Scott, Robert. *An Intermediate Greek-English Lexicon*. Clarendon Press, 1989.
- Lorau, Nicole. *Las experiencias de Tiresias*. Biblos, 2003.
- Nietzsche, Friedrich. *El Nacimiento de la tragedia*. Alianza, 1973.
- Placido, Domingo. *La sociedad ateniense. La evolución social en Atenas durante la guerra del Peloponeso*. Grijalbo Mondadori, 1997.
- Ruano De La Haza, José María. *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Castalia, 2000.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. Dramaturgia en las didascalias. *Revista Teatro/Celcit*, 35-36, 2009, pp. 192-209.
- Smith, Emma. *Shakespeare's First Folio. Four Centuries of an Iconic Book*. Oxford University Press, 2016.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Éditions sociales, 1977.
- _____. *Semiótica teatral*. Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- Vernant, Jean Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*. Taurus, 1987.
- Yates, Frances. *Theatre of the World*. Routledge, 1969.

Wiles, David. *Tragedy in Athens. Performance space and theatrical meaning*. Cambridge University Press, 1997.

Zucchi, Mariano Nicolás. El discurso didascálico. Una tipología revisada. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral* (33), 2021.