DRAMA, ESTILO, NARRACIÓN. NOTAS SOBRE LAS ACOTACIONES ESCÉNICAS

ANGEL ABUÍN GONZÁLEZ
Université de Saint-Jacques-de-Compostelle

Admitamos, como punto de partida de este trabajo, que es tarea de la Estilística estudiar "los elementos del enunciado lingüístico utilizados para imponer al descodificador el modo de pensar del codificador", entendiendo el acto de comunicación "no como pura traducción de una cadena verbal, sino en tanto que marcado por la personalidad del hablante y encaminado a forzar la atención del destinatario"[1]. Situados, pues, en el seno de esta Estilística estructural, y una vez puesta sobre la mesa la pregunta de cómo se manifiesta en un drama la actitud desde la que se habla, encontraremos enormes dificultades a la hora de desvelar la *expresión* de un autor en el interior de su propia obra, porque, como ya sabemos, el mundo dramático se compone en esencia de personajes que se comunican «por sí mismos» y que «por sí mismos» adoptan decisiones a cada momento. Aun aceptando el principio general de que no todo el texto dramático puede ser descifrado como ilustración del subjetivismo del autor, debemos mostrar nuestro desacuerdo con el escepticismo extremo de esta postura: con la ayuda de algunos textos tomados de autores y obras del teatro español de posguerra, nos proponemos en este trabajo verificar una hipótesis, según la cual las acotaciones ofrecerían al lector una oportunidad inestimable de descubrir el discurso de un autor (¿ficticio? ¿narrador?) que cuenta, con voz propia y singular, una historia. La imparcialidad del género dramático, cuya quintaesencia es *mostrar* más que contar, cediendo la palabra a los personajes sin la intervención del filtro de un *presentador* (un *narrador*), quedaría en parte desmentida por la presencia de un texto secundario que

[1] Michael Riffaterre, *Ensayos de estilística estructural*, Seix Barral, Barcelona, 1976, p. 175.

utilizaría numerosos medios para restringir la libertad del receptor, para influir en su percepción inicial del universo dramático, para manipular sus preferencias.

En uno de los capítulos más célebres de su *Semiótica teatral* (*Lire le théâtre*), Anne Ubersfeld describe la naturaleza de un texto dramático como la suma de dos elementos heterogéneos: el diálogo, las réplicas de los personajes, de un lado; y, del otro, las acotaciones, las indicaciones escénicas o *didascalias* (términos utilizados aquí como sinónimos, con el sentido de instrucciones del autor a los intérpretes de su obra)[1]. Cabe insistir, de entrada, en el hecho de que Ubersfeld se circunscribe al análisis del texto dramático, puesto que tal bipartición, tal estereofonía, como habrán adivinado, no existe en el texto teatral, donde todo se convierte de lo lingüístico a nuevos y muy distintos códigos que van más allá de lo puramente verbal. "La distinción lingüística fundamental entre el diálogo y las didascalias, añade la autora francesa, afecta al "sujeto de la enunciación", es decir, a la cuestión de *quién habla*"[2]. En el diálogo, dice casi a la letra Ubersfeld, la voz pertenece a un "ser de papel" que llamamos *personaje* y que es, sobra decirlo, distinto del autor; en las didascalias, el autor mismo se encarga de aclararnos *quién habla* a cada momento; el autor se ocupa en fin de pintar los gestos y acciones de los personajes, y de atribuirles "un *lugar para hablar* y una *parte del discurso*". Ubersfeld se extiende en este punto sobre uno de los lugares comunes de la crítica semiológica actual, la *doble enunciación* presente en el hecho dramático: el autor habla directamente en las acotaciones y cede su voz, en el diálogo, a los personajes.

---

[1]Cfr. Roman Ingarden, *Das literarische Kuntswerk*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1965 (trad. ingl. de George G. Grabowicz. *The Literary Work of Art. An Investigation on the Borderlines of Ontology, Logic and Theory of Literature*, Northwestern University Press, Evanston, 1973, pp.377-396); Michael Issacharoff, *Le spectacle du discours*, José Corti, Paris, 1985, pp. 25-40; M. Pfister, *The Theory and Analysis of Drama*, Cambridge University Press, Cambridge, 1977, pp.71-72; Jorge Urrutia, "De la posible imposibilidad de la crítica teatral y reivindicación del texto literario", en *Semió(p)tica. Sobre el sentido de lo visible*, Instituto Shakespeare/Instituto de cine y radio-televisión, Madrid, 1985, pp. 65-70; Michel Vaïs, *L'Écrivain scénique*, Presses de l'Université de Québec, 1978. Excluimos de este estudio los *paratextos* situados fuera de la obra (*hors-textes*, los llama Issacharoff), tan habituales en autores como Genet (*Les Bonnes*) o Alfonso Sastre: prefacios, autocríticas, notas del autor, comentarios temáticos, recomendaciones previas a la puesta en escena.

[2]Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, Cátedra, Madrid, 1989, p. 17; véanse asimismo pp. 39 y 109-110.

Pero, dentro del conflicto entre teatro y drama, el asunto es más complicado de lo que señala en primera instancia Ubersfeld. Conviene a nuestro parecer diferenciar de entrada, en el estudio de las acotaciones, los datos que se dirigen exclusivamente a la lectura y aquellos otros que están orientados a iluminar un posible espectáculo. En su *Diccionario*, Patrice Pavis parece contemplar ambas posibilidades cuando define las acotaciones como "todo texto [...] no pronunciado por los actores y destinado a clarificar la comprensión o el modo de presentación de la obra"[1]. La pertinencia de oponer la comprensión - lectura - y la presentación - espectáculo - de un texto dramático queda puesta de relieve en cuanto abordamos el estudio de algunos importantes autores, como Eugene O'Neill, George Bernard Shaw o Gerhart Hauptmann, quienes suelen incluir en sus obras indicaciones escénicas muy elaboradas, muy cercanas a lo narrativo, compuestas por precisas y muy sutiles descripciones espaciales o por apuntes psicológicos sobre un personaje. Las acotaciones del "consumado esteticista" que es Valle-Inclán están repletas de comentarios y explicaciones muy «novelescas», que demuestran que el «narrador» sabe, en efecto, infinitamente más que los personajes[2]. Todos ellos se rebelan a su manera contra una de las reglas básicas de la dramática tradicional: en el teatro no somos conscientes de la intervención de un contador de historias; las réplicas de los personajes surgen sin control, en una aparente espontaneidad; paradójicamente, el autor cuya

---

[1] P. Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Paidós, Barcelona, 1980, p. 11.

[2] "Con mucha frecuencia, el narrador del teatro valleinclanesco, que sabe más que los espectadores, más que los personajes, que sabe todo, nos ilustra con comentarios y explicaciones que esclarecen y perfilan innumerables detalles que pudieran parecer simples a primera vista, pero que a la larga facilitan la captación del ambiente de la obra, del espíritu y alma de los personajes" (José Calero Heras, "La presencia del narrador omnisciente en las acotaciones escénicas de Valle-Inclán", en *Prohemio*, II, 2, septiembre de 1971, p. 260-261). Cfr. también A. R. Fernández y González, "La literatura, signo teatral. El problema significativo de las acotaciones dramáticas. Valle-Inclán y *Luces de Bohemia*", en Romera Castillo, J. (coord.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 1981, pp. 246-268, en especial p. 255; M. Palenque, "Las acotaciones de Valle-Inclán: *Luces de Bohemia*", en *Segismundo*, 37-38, Madrid, 1983, pp. 131-157, en especial 137-138. Sobre *La rosa de papel*, véase J. Canoa, "El lenguaje dramático: texto y acotaciones", en *Estudios de dramática (teoría y práctica)*, Aceña Editorial, Valladolid, 1989, pp. 91-100; y, de la misma autora, interesa también "Estructura de *La hija del capitán*, de Ramón del Valle-Inclán", en *op. cit.*, pp. 45-68, en especial p. 59. Son muy reveladores algunos experimentos que ponen las acotaciones valle-inclanianas en boca de un narrador: el arlequín de *Farsa italiana de la enamorada del rey* y las dos narradoras de *La rosa de papel*, en sendas versiones de José Luis Alonso (referencia al estreno y textos en *Primer acto*, 82, 1967, pp. 28-73). Nos viene a la memoria finalmente el uso de carteles y rótulos en el teatro épico de Brecht.

imaginación literaria ha construido el texto, queda totalmente fuera de la historia a la que ha dado nacimiento[1]. De ahí que en ocasiones el dramaturgo recurra al poder de la *expresión literaria* como medio de re-apropiarse de su creación, de igual modo que los poetas o los novelistas acentúan en sus obras todos aquellos componentes que permiten al lector reconocer el sello de un estilo propio[2].

Pero comencemos por el principio. En su tipología de las acotaciones, Issacharoff menciona en primer lugar aquellas que se dirigen casi exclusivamente a los técnicos o al director responsables de una representación y que tienen en ellos a su *lector implícito* o destinatario: son las por él llamadas didascalias *ilegibles* («illisibles»), aunque, en razón de la abundancia de tecnicismos léxicos que presentan, aquí preferiremos la denominación de *técnicas*. Sus funciones son varias: *nominativa* (establecer *quién habla* y *a quién*), *melódica* (*cómo se habla*: entonación, actitud del hablante), *locativa* (precisiones sobre el lugar escénico donde tiene lugar el acto de palabra: muebles o accesorios), *escenográfica* (gesto, mímica, movimiento, apariencia física, vestuario). El excesivo detallismo en el desarrollo de cualquiera de estas funciones, como parece lógico, provocará el acercamiento entre el teatro y la novela, y resulta curioso comprobar que en el momento en que se le considera más "verdadero, objetivo, "dramático" y naturalista", como en algunas piezas del XIX (Chejov, sin ir más lejos), el teatro acaba por caer "en la descripción psicológica y por lo tanto en la descripción épica"[3].

César Oliva ha destacado la minuciosidad y el detallismo con que Antonio Buero Vallejo trata las acotaciones, características derivadas sin duda de su afición temprana a la pintura así como del conocimiento exhaustivo de la tramoya escénica: "En todas las obras de Buero las acotaciones no son simples indicaciones a actores, directores y técnicos; son apasionadas guías de cómo el autor ve el conflicto, y cómo deben de verlo todos los que intervengan en el montaje. Los actores, por ejemplo, tienen tantas normas para la interpretación que más parece la voz de un director que la del autor. Lo que conduce a un curioso caso de director

---

[1]Cfr. Thornton Wilder, "Some Thoughts on Playwriting", en *Playwrights on Playwriting*, ed. de Toby Cole, Hill and Wang, New York, 1961, p. 114.

[2]Traduzco en este punto palabras de Shaw sobre la envoltura literaria de sus obras: "Since he [el autor] could not act the play singlehanded even if he were a trained actor, he must fall back on his powers of literary expression, as other poets and fictionalists do" ("Preface to *Plays Unpleasant* (1898)", en *Collected Plays with Their Prefaces*, I, Bodley Head, Londres, 1970-1974, p. 28).

[3]P. Pavis, *op. cit.*, p. 11.

implícito"[1]. Frente a un teatro estrictamente «literario», Buero se inscribe de hecho en una nueva generación de autores dramáticos (*escritores escénicos*, los llama Vaïs) que, precisamente en la Europa de los años 50, quiso responder al movimiento de reforma emprendido a principios de siglo por los directores de escena instaurando en sus obras una especial preocupación por los factores materiales de la expresión teatral: el texto es para ellos una «mise en scène écrite» y su estilo es el de un técnico de la escena. De lo cual muy bien puede concluirse que los montajes de las obras de Buero acaban por convertirse en un asunto de «fidelidad pura»[2].

Pero César Oliva rastrea asimismo en Buero la presencia de una forma léxica que poetiza las acotaciones, "la admirable utilización de la palabra literaria"[3] reflejada por ejemplo en la última de las indicaciones de *Historia de una escalera*: "(*Se contemplan extasiados, próximos a besarse. Los padres se miran y vuelven a observarlos. Se miran de nuevo, largamente. Sus miradas, cargadas de una infinita melancolía, se cruzan sobre el hueco de una escalera sin rozar el grupo ilusionado de los hijos.*)[4].

Justo es reconocer que, salvo estos casos aislados y poco frecuentes en los que la adjetivación ilumina el estado de ánimo de un personaje, ni Antonio Buero Vallejo ni Alfonso Sastre ni, en nuestra opinión, la mayor parte de los dramaturgos de la generación *realista* utilizan indicaciones escénicas que faciliten al lector extensos comentarios o explicaciones digresivas sobre un ambiente o que den cuenta de la prehistoria de un personaje. A diferencia de un Valle o de un Lorca, el lenguaje de las acotaciones no "aparece trabajado con voluntad de estilo", el léxico no "es seleccionado en función de su prestigio artístico y su efecto sonoro"[5], sino que cada palabra está ahí en virtud de su capacidad (siempre insuficiente) para traducir lingüísticamente los diversos códigos pertenecientes a la representación. Uso casi exclusivo del presente de indicativo, ausencia de calificativos y de exclamativos, imposibilidad de plasmar en el texto las relaciones entre el *yo* emisor y el *tú* receptor y de expresar abiertamente

---

[1] C. Oliva, *El teatro desde 1936*, Alhambra, Madrid, 1989, p. 236. En *Un soñador para un pueblo* el propio Oliva observa en las acotaciones una "minuciosidad tal, que resulta propia de investigador de la historia del arte que conoce hasta las medidas de las paredes («4,42 m. de alto») y parece pretender la reproducción realista del decorado" (pp. 245-246).

[2] Cfr. M. Vaïs, *op. cit.*, p. 130-131, 176.

[3] Oliva, *op. cit.*, p. 234.

[4] A. Buero Vallejo, *Las Meninas. Historia de una escalera*, p. 98. Citado por Oliva, *op. cit.*, p.234.

[5] J. Canoa, "El lenguaje dramático: texto y acotaciones", p. 97.

juicios de valor, he aquí algunas de las características del estilo *neutro* propio de estas acotaciones técnicas, cuyo resultado alcanza, sin embargo, gran altura literaria. En las didascalias aflora predominantemente una línea narrativa cuando la voz autorial sustituye los silencios (o los acompaña) con el recuento pormenorizado de las acciones de los personajes; estamos ante la presencia de una *focalización externa*, constituida por la representación de las características de un personaje, una acción o un ambiente que son observables superficialmente: el narrador ve tan sólo lo que un espectador hipotético y anónimo vería[1]. Así sucede en esta acotación de *El concierto de San Ovidio*:

> (*Asustada, Catalina retrocede. El la echa y cierra con un portazo. Con la mano en el pomo escucha unos segundos. Luego suspira y vuelve a sentarse, abandonando su garrote entre las piernas. Se pasa la mano por la cara y cierra los ojos. Apoya la cabeza en las manos. Muy quedo, comienza a modular con la boca cerrada el adagio de Corelli. Su canturreo gana intensidad; está nervioso. Levanta la cabeza bamboleante y la reclina en el respaldo, sin dejar de tararear. Los brazos insinúan desmayadamente el ademán de quien toca un violín imaginario.* [...])[2]

Era ésta una ocasión propicia para dar pie a la introspección de David, pero el texto, como hemos visto, se mantiene en los estrechos límites de conocimiento que provoca el empleo de una perspectiva externa al personaje. En todo caso, insistamos en que la definición de las didascalias, ese texto de extensión y alcance variable, como un enunciado emitido por un narrador o un observador externo adquiere cierto sentido sólo si se atiende a la lectura del texto escrito, prescindiendo del espectáculo representado[3].

---

[1]Cfr. Mieke Bal, *Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología)*, Cátedra, Madrid, 1990, p. 111.

[2]A. Buero Vallejo, *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, ed. de R. Doménech, Castalia, Madrid, 1987, p. 155.

[3]Cfr. Steen Jansen, "Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique. Quelques observations sur un 'modèle' du genre dramatique et sur les *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello", en Schmid, Herta y Van Kesteren, Aloysius (eds.), *Semiotics of Drama and Theatre. New perspectives in the Theory of Drama and Theatre*, John Benjamins Publishing Company, 1984, p.264.

La misma figura de un *director implícito* es aplicable también a Alfonso Sastre, un hombre de teatro *total* que, no lo olvidemos, comienza en los años 50 a dirigir sus propios montajes: su profundo dominio de las técnicas teatrales le llevará, como sucedía en Buero, a la prolijidad en las cada vez más abundantes indicaciones referidas a los diversos lenguajes escénicos (distribución espacial o iluminación). Con el aumento de procedimientos narrativos (narradores-comentaristas, carteles, proyecciones) que se hacen cargo del nivel informativo-interpretativo sobre la misma escena, es lógico suponer que la ampliación de las acotaciones, sobre todo en sus *tragedias complejas*, se deba casi en exclusiva a la creciente presencia de signos espectaculares[1]. No obstante, Sastre revela en sus textos una aguda preocupación por acompañar la mirada del lector a través de la escena imaginada, mediante el uso de una cómplice primera persona de plural: *estamos*, *creemos entender*, *nos daremos cuenta*, *veremos*. En el final de *El camarada oscuro*, el discurso didascálico no está tampoco desprovisto de matices claramente ideológicos orientados hacia el lector: "*Va cayendo el telón como señal de que esta obra dramática ha terminado mientras la vida y la muerte continúan*"[2]. En alguna ocasión Sastre se permite también un leve juego metanarrativo sobre la continuidad de las secuencias y de las acotaciones que les sirven de cierre o apertura, como sucede entre los cuadros V y VI de *La sangre y la ceniza*, en donde una frase se ve interrumpida bruscamente ("*Cuando se hace la luz...*") y es retomada en el comienzo de la siguiente escena ("*Estamos en una especie de gran sótano...*"[3]). No son estos los únicos restos, ni los más claros, que implican una huida de lo *mimético* hacia lo *épico*. En el Cuadro I de *Los últimos días de Emmanuel Kant*, la descripción pura y simple del decorado se ve alargada por una especie de *prolepsis* en la que Sastre se deja llevar por su entusiasmo narrativo hasta el punto de

---

[1] Ya leído este trabajo (noviembre de 1993), a punto de entrar en imprenta, llega a nosotros el excelente artículo de José Antonio Pérez Bowie, "Sobre la pragmática del texto teatral: el "hablante dramático básico" en el teatro de Alfonso Sastre" (en Bartol Hernández, J. A., García Santos, J. F. y De Santiago Guervós, J. (eds.), *Estudios filológicos en homenaje a Eugenio de Bustos Tovar*, Ed. Universidad, Salamanca, 1993, pp. 733-747). Pérez Bowie se enfrenta con la dimensión narrativa presente en las acotaciones teatrales, rastreando de manera exhaustiva los modos en los que ese "hablante dramático básico" --semejante al narrador en novela-- se muestra en la obra de Alfonso Sastre: omnisciencia, subjetivismo (en la adjetivación, por ejemplo), objetividad (*visión con* los espectadores) y presencia de segmentos narrativos (como los títulos).

[2] *El camarada oscuro. Tierra roja*, Hiru, Hondarribia, 1990, p. 148.

[3] *La sangre y la ceniza. Crónicas romanas*, ed. de M. Ruggeri Marchetti, Cátedra, Madrid, 1979, pp. 175-176.

adelantar detalles del escenario que dará acogida a la siguiente situación: "También hay que decir que hace muy mal tiempo en el exterior, y que en una chimenea arden unos troncos, [...]. Todo esto se verá dentro de un momento, porque ahora hay oscuridad y una atención muy luminosa a la figura de un viejecito casi cadavérico -que por cierto es Kant"[1]. Sastre es por lo demás perfectamente consciente de la oposición normativa entre *mostrar* y *contar* y de sus consecuencias en el manejo de las acotaciones, alguna de las cuales sirve de ilustración para una duda sobre el modo de presentación de los materiales dramáticos. Así, en el primer cuadro de *Demasiado tarde para Filoctetes* se plantea un reto ciertamente imposible para el director de escena, dada la acumulación inicial de datos sobre el ambiente en que se ha de desarrollar el prólogo de la obra: estamos en una taberna

> situada en una pequeña isla perdida en medio del Atlántico, en la que sus contados habitantes viven, en un ambiente brumoso y frío, de lo que les procura una mísera flotilla de pesca y con las aportaciones del vicio, en el sentido de que la isla, cuyo nombre es Nhule (y seguramente pertenece a Dinamarca o, mejor, a Finlandia) es un puertecillo de paso para los bacaladeros baskos -o vascos, si se quiere- en el que funciona un prostibulillo lapón: quiere decirse que el amo es de esa nacionalidad, aunque las empleadas, tres, son una noruega, otra canadiense y otra almeriense[2].

Pues bien, la fina ironía de Sastre «alivia» en seguida la angustia del director de escena al aclarar en la siguiente línea que "todo eso y otras notas más ha de percibirse por los espectadores durante los primeros segundos de la acción" (ibid.). El autor ha sobrepasado con este desafío los límites del drama; ha pasado a *relatar* una historia, *situándola* sin escatimar detalles; y por ello no extraña al lector que finalmente se le ofrezca un dato sobre la génesis de la obra tan revelador como este: por respetar la naturaleza estricta de la presentación dramática, Sastre "ha debido renunciar al fácil expediente de un narrador que contara al principio esta geografía a los espectadores, a la manera narrativa de los «prólogos» de la tragedia griega" (ibid.). Fácil expediente, sí, pero seguramente único medio de hacer saber tantas cosas al público, la única manera de crear ante él un

---

[1] *Los últimos días de Emmanuel Kant contados por Ernesto Teodoro Amadeo Hoffmann*, El Público, Madrid, 1989, p. 27.

[2] *Demasiado tarde para Filoctetes*, Hiru, Hondarribia, 1990, p. 15.

espacio evocado, no representado. La acotación finaliza con un reconocimiento explícito de esta dimensión narrativa, que acaba por enmarcar las primeras palabras de los personajes: "¿De qué va nuestra historia? Es lo que vamos a ver si acertamos a contarlo de la manera más conveniente. Sea como sea, es una historia que comienza así" (p. 16).

En los casos de Buero y Sastre, sería difícil encontrar una ilustración clara de las que Issacharoff llama "acotaciones autónomas", esto es, escritas en exclusiva para la lectura. Tomaremos como ejemplo algunas didascalias de tono humorístico de Jardiel Poncela y Romero Esteo, aunque, sin duda, las citas de autores que incluyen en sus obras textos cuya comicidad, ausente en la puesta en escena, queda reservada para los lectores, podrían multiplicarse[1]. Comentemos, pues, un fragmento de *Eloísa está debajo de un almendro*, obra de Jardiel estrenada en 1940:

> *MARIANA es una muchacha de veinte o veintidós años, extraordinariamente distinguida y elegante hasta el refinamiento. Viste un traje de noche precioso, que seguramente llevado por otra no lo sería tanto, y va perfumada de modo exquisito. Todo en su porte, sus ademanes, sus movimientos, sus gestos, el pálido semblante y las manos delicadas, revela la nobleza de nacimiento y el fulgor de sus ojos, su voz y esa radiación inmaterial que despiden los seres excepcionales denuncian en ella un espíritu singular, original, propio, un poco fantástico, y siempre y en todo caso, raramente selecto. Se trata del último brote de una familia aristocrática, y si para lograr una verdadera mano de duquesa son precisas seis generaciones, para formar a Mariana de arriba abajo, han sido necesarios siglos enteros*[2].

---

[1] Issacharoff (*op. cit.*, p. 31) ofrece un ejemplo de *didascalia paródica* que no me resisto a repetir aquí, aunque es seguro que ustedes ya lo conocen. Pertenece a *La Cantatrice chauve*, de Ionesco: "Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans un fauteil anglais et ses pantoufles anglaises, fume sa pipe anglaise et lit un journal anglais. Mme. Smith, anglaise, racommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais" (en *Théâtre I*, Gallimard, Paris, 1954, p. 19).

[2] E. Jardiel Poncela, *Eloísa está debajo de un almendro. Las cinco advertencias de Satanás*, ed. de M. J. Conde Guerri, Espasa-Calpe, Madrid, 1991, pp. 62-63. No es el citado el único caso de este tipo de caracterización: véase, páginas más adelante (pp. 66-67), la presentación de Clotilde, la tía de Mariana. Cuando la hermana mayor del singular Edgardo, Micaela, irrumpe en la extraña habitación que al principio del acto primero es descrita con tanta profusión de detalles, el «narrador» comenta: "*Esta MICAELA merece párrafo aparte también y no hay más remedio que dedicárselo*" (p. 95).

Si partiéramos de la idea de que las acotaciones son sólo una especie de instrucciones de uso para las personas implicadas en una representación, sorprendería en el texto de Jardiel la gran cantidad de información sobre el personaje que se perdería en la puesta en escena. En primer lugar, como sucede en tantas otras obras, esta acotación rompe con el anonimato original que se le supone a cualquier personaje antes de que su nombre sea mencionado en el cuerpo del diálogo. Destaca en seguida la proliferación de juicios de valor ("*que seguramente llevado por otra no lo sería tanto*"). Hay además indicaciones *sensoriales* no representables, como la alusión al exquisito perfume de la dama, o rasgos físicos tan difícilmente perceptibles como las manos delicadas o el fulgor de los ojos del personaje. ¿Y qué podemos decir de *esa radiación inmaterial y misteriosa* que despide un ser excepcional como Mariana? A todo ello se añade una breve referencia a la genealogía aristocrática del personaje, que era tan del agrado del autor. En este caso claro de función narrativa, el escritor, incapaz de contenerse, utiliza además las acotaciones como vehículo de expresión propia, como una ilustración más de su elevado arte humorístico y verbal. Igual que Valle, Jardiel da mayor amplitud y relevancia a su texto secundario buscando un fin totalmente opuesto al de la imparcialidad: el *subjetivismo*.

Un caso muy similar de *narcisismo* literario es el del malagueño Miguel Romero Esteo. Las acotaciones de su *Pizzicato irrisorio y gran*

Ejemplos como este demuestran la desconfianza de Jardiel en la presentación objetiva propia del drama y el interés de este autor en privilegiar el *telling* frente al *showing* en el acto de lectura, mediante el uso de estas continuas intrusiones por parte del autor. Es esta una constante en la trayectoria dramática de Jardiel. Cfr. las referencias a la primera aparición de Berta en el Acto I de *Una noche de primavera sin sueño* [1927] (en *Obras teatrales escogidas*, Aguilar, Madrid, 1964, 5ª ed., p. 57); o la descripción del «ecológico» vestíbulo en que se desarrolla el Acto II de *Usted tiene ojos de mujer fatal* [1933], y de sus herraduras «apócrifas»: "Vestíbulo con mezcla de salón en la villa que el barón de Pantecosti posee en Cercedilla (Guadarrama), según se va a la estación a mano derecha. Es una bonita finca rodeada por un jardín no muy extenso, pero bien cuidado, adonde llega el aire puro de la sierra unido con el humo de los trenes: un diez por ciento de aire puro de la Sierra y un ochenta por ciento de humo de tren. [...] En el fondo derecha, [...] dos herraduras italianas del siglo XVI que han sido fabricadas en España y en el siglo actual, pero que parecen más del siglo XVI y más italianas que si fuesen italianas y del siglo XVI" (en *Obras teatrales escogidas*, p. 294). Por lo demás, M. J. Conde dedica un párrafo a las acotaciones de Jardiel, indicando que "se caracterizan por poseer tan abundantes rasgos calificativos que conforman por sí mismas casi un pequeño microcosmos literario de indudable comicidad" ("Introducción", en E. Jardiel, *Eloísa está debajo de un almendro*, p. 23).

pavana de lechuzos no ofrecen ninguna duda sobre su carácter fundamentalmente literario (búsqueda de rimas internas que en ocasiones provocan la ausencia de sentido en una frase o uso de un léxico con tendencia al barroquismo), aunque, entre bromas y veras, se va dando al lector, y a un eventual director de escena, gran cantidad de información práctica, técnica, sobre el movimiento de los actores, sobre sus gestos, sobre su apariencia externa o sobre los accesorios que componen el decorado. Así sucede en la larga acotación inicial, en donde Romero Esteo se permite un guiño paródico al lector sobre la presunta verdad recogida en los escenarios típicos del teatro burgués: "*Ya puestos a poner, pongamos que un noble caserón de rancio abolengo. Pongámoslo en uno cualquiera de los decimonónicos barrios residenciales en los que, a la deriva entre angostas mansiones señoriales y jardines y serafines como una chiva, sufre y sufre del alma la pálida burguesía española porque sufre con calma, y porque sufre de que ya está difunta la pianola*"[1]. La intención del autor es, una vez más, hacer patente su «firma» en el estilo de la obra.

En conclusión, las *direcciones* escénicas demuestran el doble interés de facilitar a directores y actores indicios u órdenes para una correcta escenificación del texto (un interés *conativo*) y de ofrecer al lector corriente un *superávit* de información sobre personajes, acciones o ambientes (un interés *narrativo*). En el segundo caso, nos hallamos ante *metatextos* en los que el autor *interpreta* lo que hacen o dicen los personajes o nos da detallada información sobre los antecedentes de los *dramatis personae*: está claro que en el extremo de ese modo narrativo, muy próximo a lo que en novela se llama *omnisciencia*, el lector obtiene del texto escrito un mayor rendimiento, colocándose con ventaja sobre el espectador, cuyo conocimiento limitado le impedirá acceder a este tipo de información. Se trata, como algún crítico ha señalado, de un nivel *paratextual*[2], que se manifiesta verbalmente en el texto impreso, pero que no es audible o visible en el texto teatral: dentro de él se encontrarían, aparte de las

---

[1] Miguel Romero Esteo, *Pizzicato irrisorio y gran pavana de lechuzos*, ed. del autor, Cátedra, Madrid, 1978, p. 110. Otro ejemplo: "*Escenario a oscuras, con sólo algún que otro rayo de sol divino colándose matutino al fondo por mitad de algún presunto ventanal en el lateral de la izquierda. Dormido a la pata la llana en mitad del camastro, bien liado en el pálido sábano inconsútil de la piadosa dormición, ronronea un bulto insepulto dentro del jaulón*" (p. 115).

[2] J. M. Thomasseau, "Pour une analyse du para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien", en *Littérature*, 53 (1984), pp. 79-103. Cfr. Mark Kobernick, *Semiotics of the Drama and the Style of Eugene O'Neill*, John Benjamins Publishing Company, Amsterdam/Philadelphia, 1989, p. 21.

acotaciones, microtextos tan variados como las listas de *dramatis personae*, las referencias iniciales a una localización de la acción en un espacio o tiempo muy determinados[1], notas para el montaje, las citas, los títulos[2], los resúmenes argumentales.

En realidad, "the stage direction makes it possible for the modern playwright [...] to have the best of both worlds: the dramatic and the narrative"[3]. La naturaleza de las acotaciones es ambivalente; su estatuto, paradójico, por cuanto, además de ser en sí mismas parte integrante y ciertamente singular de la totalidad de un discurso ficticio (el drama), constituyen un vehículo intermedio entre el texto escrito y la escena, que sirve para expresar un buen número de directrices prácticas y «serias» a los técnicos encargados de la representación, sobre aspectos tan variados como la kinésica o la proxémica[4].

La narratividad del drama, tal y como se manifiesta en la lectura de esa *novela en cursiva* en la que se convierten a veces las acotaciones, obliga al lector a adoptar un ángulo de visión e interpretación distinto al enfrentarse con el texto, imponiendo, a nuestro entender, un particular modo de comprensión del universo dramático. La presencia de un mediador («narrador») abre mayores posibilidades de manipulación, por parte del autor, de las operaciones que provocan la intelección de una obra. Sin la contaminación *sensorial* que supone el acontecimiento físico de la representación, la voz de las acotaciones queda libre, por ejemplo, para

---

[1] Véase la descripción del decorado que ofrece Buero en la apertura de *Las Meninas*, en donde se mezclan con las indicaciones prácticas abundantes datos históricos (ed. de R. Doménech, Espasa-Calpe, Madrid, 1977, pp. 102-105) cfr. asimismo *El Concierto de San Ovidio* (ed. de R. Doménech, Castalia, Madrid, 1987, pp. 73-74). Las referencias espacio-temporales pueden también estar cargadas de una significativa indeterminación, como la que puede verse en la antinaturalista y alegórica nota inicial a *El tintero*, de Carlos Muñiz (ed. de Loren Zeller, Almar, Salamanca, 1980, p.35).

[2] Cfr. los títulos cervantinos de *El viaje infinito de Sancho Panza* (Hiru, Hondarribia, 1991, pp. 9-10) o los que encabezan los siete cuadros de *Asalto nocturno*, de Alfonso Sastre; del mismo autor, véase la nota que precede *La cornada* (en *Obras completas*, I, prólogo de Domingo Pérez Minik, Aguilar, Madrid, 1967, pp. 873-874).

[3] "For the first time in the history of the drama, the stage-direction becomes an intrinsic part of the play" (Henderson, A., *The Changing Drama*, New York, 1914, p. 78; citado por Paul M. Levitt, *A Structural Approach to the Analysis of Drama*, Mouton, La Haya-París, 1971, p. 40; la cursiva es suya). Véase S. Swiontek, "La situation théâtrale inscrite dans le texte dramatique", en AAVV., *Le texte dramatique. La lecture et la scène*, Wroclav, 1986, p. 102, para quien no se puede atribuir a las acotaciones el estatuto de narrador *sensu strictu*.

[4] Cfr. J. Laillou Savona, "Didascalies as Speech Act", en *Modern Drama*, XXV, 1 (marzo de 1982), pp. 25-35.

realzar determinados objetos elevándolos al rango de *símbolo*. Además, incluso antes de que los personajes hablen, las acotaciones incitan al lector a crear un mundo autónomo poblado por seres de ficción, contribuyendo así, a modo de marco, a crear una familiaridad retrospectiva, que en teatro sólo emerge con el comienzo del diálogo. No olvidemos tampoco que si bien es cierto que, en términos de expresión de estados de conciencia, la novela aventaja claramente al teatro en el arte de ofrecer información al lector, las acotaciones sirven a menudo para solventar esta deficiencia, al dar cabida a la traducción lingüística de la subjetividad de un personaje a través de una voz narrativa. En definitiva, enfrentado a lo fragmentario del texto dramático, «celoso» de la novela, el dramaturgo quiere, por así decirlo, *completar*, y son las acotaciones el instrumento más válido del que dispone: la novela, como señala Alain Badiou, invade el ámbito del drama, "bajo la ley de un autor que bien querría hacer un todo de su propuesta teatral"[1].

[1] *Rapsodia por el teatro (Breve tratado filosófico)*, Agora, Málaga, 1993, p. 65.