



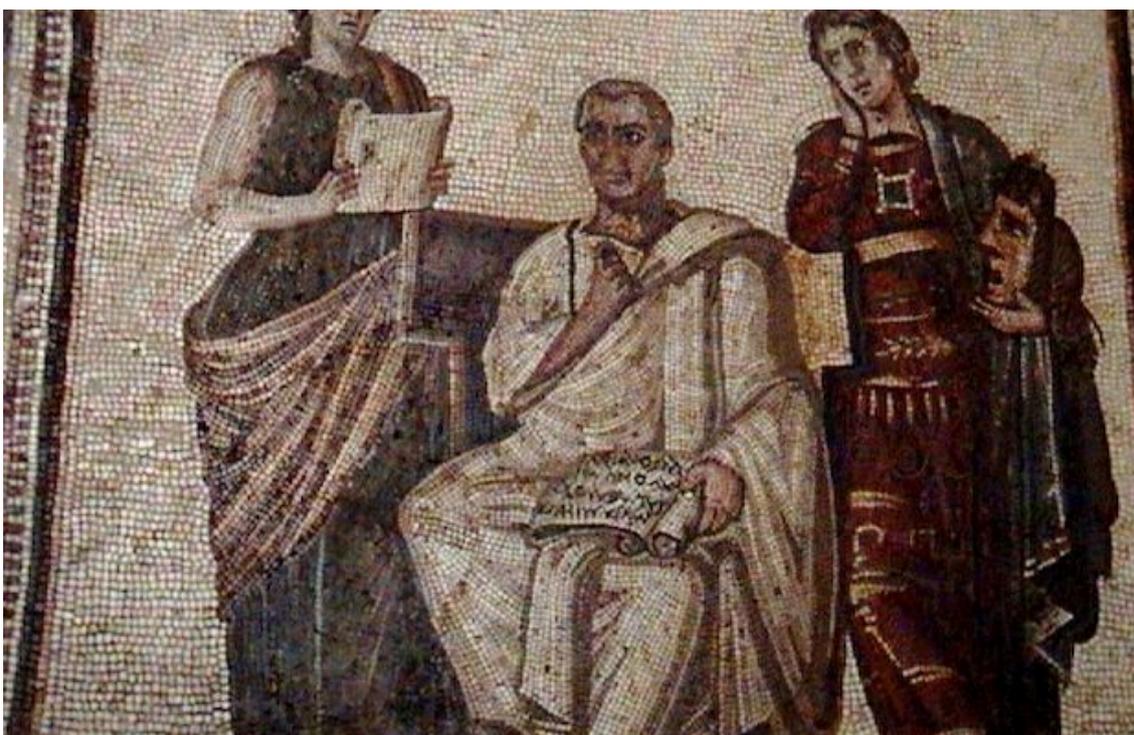
**DETLI**

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales  
Dirigido por Miguel Ángel Garrido Gallardo  
ISBN 978-950-585-116-4



UNION  
ACADEMIQUE  
INTERNATIONALE

## Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales



CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS

Madrid, 2019

**acotación.** De “acotar”, de “coto”, latín *cautus*, defendido (ing.: *stage direction*; fr: *didascalie*; it: *didascalia*; al.: *Bühnenanweisung*, port: *rubrica*).

*Notación de los componentes extraverbales y paraverbales de una obra de teatro, que comprende todo lo que en el texto escrito no es diálogo, discurso de los personajes.*

La estructura textual del drama resulta así de la superposición alternativa de dos subtextos nítidamente diferenciados por su forma y su función, los que llamó Roman Ingarden *Haupttext* (texto principal) y *Nebentext* (texto complementario), o sea, *diálogos* y *acotaciones*. En la actualidad algunos emplean “didascalia” como equivalente, total o parcial, de acotación. El diccionario de la RAE ha condescendido a sancionar la sinonimia.

En la tradición occidental, que privilegia el diálogo, el peso relativo de las acotaciones es históricamente variable: son casi inexistentes en la tragedia griega y en el clasicismo francés, tienen un escaso desarrollo en el teatro isabelino y en el español del Siglo de Oro, pero llegan a proliferar, a veces hasta la hipertrofia, en los siglos XIX y XX.

Las acotaciones se caracterizan formalmente por una impersonalidad radical: son pura escritura, lenguaje indecible, verdadera enunciación sin sujeto; y, lejos de la plenitud funcional propia del diálogo, se encuentran reducidas a la función representativa o referencial.

Cabe distinguir las acotaciones propiamente *dramáticas*, que refieren a la operación representativa, es decir, que ponen en relación la fábula o argumento con la escenificación, de las “extradramáticas”, que remiten a uno de estos dos planos en exclusiva: al argumental las *diegéticas* o “literarias”, y al de la puesta en escena las *escénicas* o “técnicas”.

La acepción pertinente del diccionario de la RAE es la tercera: «En el texto de una obra de teatro, nota, generalmente del autor, con indicaciones sobre los personajes y el desarrollo de la escena.» Lo único no discutible es el inicial complemento de lugar, y lo más perturbador, como se verá, la atribución «generalmente del autor». Cabe suponer que se refiere a la posibilidad de que hayan sido añadidas por los editores, como en el caso de Shakespeare; pero en un texto escrupulosamente editado todo es atribuible al autor. La segunda acepción es también aprovechable desde el punto de vista literario: “Apunte en el margen de algún escrito o impreso.» Así emplea Cervantes el término, por ejemplo, en el Prólogo del *Quijote*:

[...] sin acotaciones en las márgenes y sin anotaciones en el fin del libro [...] porque ni tengo qué acotar en el margen, ni qué anotar en el fin [...] y dejadme a mí el cargo de poner las anotaciones y acotaciones; que yo os voto a tal de llenaros las márgenes y de gastar cuatro pliegos en el fin del libro.

También lo usa en otra acepción próxima, la de citas o testimonios, en la misma obra: “[...] los moros, a los cuales no se les puede dar a entender el error de su secta con las acotaciones de la Santa Escritura” (I, cap. XXXIII). Pero el pertinente es aquí el sentido del término en el ámbito del teatro, para el que resulta sugerente también la primera acepción del DRAE, «acotamiento», que remite a “acotar” y a “coto”, cuyos significados de «terreno acotado» y «término, límite» apuntan a la idea muy acertada de la acotación como algo bien delimitado. Por eso conviene comenzar por precisar el espacio más amplio en que define sus límites, que no es otro que el texto dramático.

## 1. LA ACOTACIÓN EN LA ESTRUCTURA DEL TEXTO DRAMÁTICO

El rasgo decisivo a la hora de distinguir los dos *modos* de imitación, el narrativo y el dramático, es el carácter mediato e inmediato de las respectivas representaciones. Tanto la novela como el cine nos ponen en contacto con el mundo ficticio a través de una instancia mediadora: la voz del narrador y el ojo de la cámara; en el drama, en cambio, es el universo imaginario el que se *presenta* ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna —verdadera, no simplemente fingida o simulada— en ningún caso. Esta *inmediatez* del drama es la que determina la estructura peculiar del texto dramático\*.

Dicha estructura radica básicamente en la superposición de dos subtextos nítidamente diferenciados, tanto por su forma como por su función, que van alternando en la línea de la sucesión textual: los que denominó Ingarden (1931) *Haupttext* (texto principal o primario\*) y *Nebentext* (texto secundario\* o complementario), denominaciones a las que estorba solo el matiz jerárquico, discutible, y que estamos, en español, casi todos de acuerdo en llamar simple, exacta y descriptivamente *diálogo\** y *acotación*.

Cabe adelantar los rasgos en los que puede verificarse la inmediatez enunciativa de ambos: me refiero al estilo directo “libre” —es decir, no regido por “voz” superior alguna— de los diálogos y al lenguaje necesariamente “impersonal” de las acotaciones, que excluye el uso de la primera (y segunda) persona gramatical. Algunas aparentes transgresiones de esta ley resultan ser dramáticamente intrascendentes en sentido literal, como la de *El álbum familiar* de José Luis Alonso de Santos, con las acotaciones *escritas* en primera persona y personajes que se denominan (en el texto, no en la representación) “Yo”, “Mi madre”, “Mi hermana”, etc.

Común a los dos subtextos es, pues, el carácter objetivo de la enunciación. Así que acierta Ubersfeld (1977: 18) cuando afirma: «El primer rasgo distintivo de la escritura teatral es el no ser nunca subjetiva»; pero no, cuando traicionando ese “nunca”, considera al autor el “sujeto de la enunciación” de las acotaciones. Si, como dice antes (17), la clave de la distinción lingüística entre los dos componentes está en la pregunta: ¿quién habla en el texto de teatro?, la respuesta parece clarísima: *directamente* cada personaje en el diálogo, y nadie —sí, *nadie*— en las acotaciones. Pues si realmente hablara el autor en las acotaciones, como cree ella y quizás la mayoría, ¿por qué *no puede nunca* decir “yo”?

Hay que aclarar que se trata de una configuración textual privativa de la obra dramática, completamente distinta a la de la narración y también a la del poema. Por eso cuesta entender una afirmación como esta: «el texto secundario es de una importancia mucho mayor en el drama que en otros textos literarios» (Spang, 1991: 51). Infinitamente mayor será si se trata de algo que no existe en ellos. Algo que puede parecer semejante, la descripción, será en cambio siempre producto de una voz, la del narrador en la novela o la del yo lírico en el poema; no impersonal y muda (no proferida) como es la auténtica acotación. Y el diálogo narrativo carece también de la inmediatez del dramático, pues siempre está en último término *regido* por la voz del narrador. Pero además de lo exclusivo de cada subtexto por separado, es la peculiar combinación de ambos, por ejemplo la impermeabilidad entre ellos —visible de forma práctica en la diferenciación tipográfica—, que no se da entre narración, descripción y diálogo en la novela, la que distingue a la obra dramática de los demás textos literarios.

El peso relativo de cada uno de estos componentes varía según épocas, culturas, autores y obras. Así, por ejemplo, la acotaciones, casi inexistentes

en la tragedia griega y en el clasicismo francés y muy poco desarrolladas en el teatro isabelino y en el español del Siglo de Oro, llegan a proliferar, en ocasiones hasta la hipertrofia, en los siglos XIX y XX (Bernard Shaw, Hauptmann, O'Neill, Valle-Inclán, Adamov, etc.); aunque difícilmente pueden quedar reducidas a cero, si tenemos en cuenta que los nombres de los personajes, el título, la división en actos, etc. forman parte también del texto “secundario” de las acotaciones. En cambio, el componente dialogado, tan “principal”, sí puede llegar a anularse del todo, como en *Acto sin palabras* (I y II) de Beckett o en *El pupilo quiere ser tutor* de Peter Handke.

La aparición de las acotaciones, tras el rechazo del clasicismo por considerarlas algo exterior al texto (en un sentido restrictivo, entendido exclusivamente como el diálogo), se produce a medida que el personaje adquiere rasgos individuales, según Pavis (1980: 26): «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 garantizar su futura escenificación. De este modo las acotaciones escénicas ya no se referirán solo a las coordenadas espacio-temporales, sino sobre todo a la interioridad del personaje y al ambiente del escenario».

En cuanto a la nitidez de la distinción entre los dos componentes del texto, pocos problemas plantean los límites del diálogo, lo que dicen efectivamente los personajes/actores —y quedaría grabado en una cinta magnetofónica— durante la representación. Decir que acotación es todo lo que no es diálogo servirá de delimitación precisa solo si están rigurosamente establecidos antes los límites del texto que los engloba, lo que no ocurre siempre. En un artículo afortunado Thomasseau (1984) propone llamar “texto” a los diálogos y “para-texto” a las acotaciones (*didascalias*) más otras

cuantas cosas, desde su punto de vista; en total (84-87): títulos, lista de personajes, primeras indicaciones espaciales y temporales, descripción del decorado al principio de cada acto, el para-texto de las didascalias y «los entreactos o texto eludido»; elementos todos que, excepto el asombroso último, forman parte de lo que se entiende aquí por acotación.

Kurt Spang (1991: 49-56) habla en la misma línea de “texto” (diálogo) y “cotexto” (todo lo demás), con el agravante de que incluye en este último el posible prólogo, que según de qué tipo sea puede quedar dentro o claramente fuera de los límites textuales de la obra. Contra llamar “texto” solo al diálogo baste esta consideración: habiendo como hay obras sin diálogo, que constan solo de acotación, como las ya citadas o *¿Se ha vuelto Dios loco?* de Arrabal, ¿tendremos que decir que solo tienen cotexto o paratexto, no texto, cuando aquellos conceptos solo cobran sentido referidos a este? No, el texto de teatro es ni más ni menos que la suma de diálogos y acotaciones, incluso cuando uno de los sumandos sea igual a cero.

Los límites textuales de la obra dramática suelen darse marcados: el título señala el inicio, y el final puede expresarse de diferentes formas: mediante acotaciones del tipo «telón», «oscuro», «fin» o como esta que cierra *Egmont* de Goethe:

*(Tambores. Al dirigirse Egmont hacia el piquete y a la puerta del foro cae el telón; cesa la música y una sinfonía triunfal pone fin a la obra)*

También con las últimas palabras del diálogo, dirigidas al espectador, como ya estas escritas por Eurípides probablemente para *Alceste* y que se repiten en *Andrómaca*, *Helena*, *Bacantes* y (con mínimas variaciones) *Medea*:

## acotación

CORO. Muchas son las formas de lo divino, y muchas cosas realizan los dioses contra lo previsto. Lo que se esperaba quedó sin cumplir, y a lo increíble encuentra salida la divinidad. De tal modo ha concluido este drama.

Era el cierre habitual en nuestro teatro áureo, por ejemplo el de esta obra de Tirso de Molina:

ENRIQUE.

Prospera el cielo tu vida,  
gran Alfonso; y aquí tenga  
fin la historia que se llama  
*Cautela contra Cautela.*

Y, menos raramente que el comienzo, el final puede ser solo implícito, marcado si se quiere por el vacío o el blanco tras la última réplica o la última acotación, caso de *La bastarda* y de *Clavijo* de Goethe, respectivamente.

Lo que, de acuerdo con el significado del prefijo “para-” (junto a, al margen de), debe llamarse *paratexto*\* es precisamente lo que encontremos fuera de los límites del *texto*, que es un compuesto de diálogos y acotaciones y solo de eso. El paratexto, si existe, resultará decisivo casi siempre en la práctica de la lectura de la obra en cuestión. Importa distinguir los añadidos a y sobre la obra hechos por el autor mismo, que componen el *paratexto autorial*, de los que se deben a los editores y estudiosos o *paratexto crítico*. Uno y otro pueden sumarse en un mismo volumen como acompañamiento del estricto texto de la obra. Según su posición relativa a este, cabe hablar, en los dos casos, total o parcialmente, de paratexto *preliminar* (prólogo, dedicatoria o similares que lo preceden), *posliminar* (epílogo o asimilados consecuentes) e *interliminar* (como las notas a pie de página), en la posición más delicada, que exige por eso una nítida diferenciación.

El paratexto autorial ofrece un adecuado campo de contraste con las acotaciones: el autor es verdadero sujeto de la enunciación del prólogo, el epílogo o las notas que haya querido añadir, y podrá hablar en ellas en primera persona (o no, pero según una libre elección estilística: lo decisivo es que puede hacerlo); no lo es, en cambio, de las acotaciones en la misma medida en que no lo es tampoco del diálogo: en este fragmentado en múltiples *otros* sujetos, en aquellas anulándose o enmudeciendo como sujeto en un discurso muy peculiar: objetivo, impersonal, sin voz alguna real ni imaginaria que lo profiera.

## 2. LA ACOTACIÓN: FORMA, FUNCIÓN, TIPOLOGÍA

Desde la perspectiva teatral, la *acotación* puede definirse como la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama.

Comprende todo lo que, en el texto, no es diálogo; es decir, además de las que cualquiera identifica sin discusión como tal, el título de la obra y las especificaciones genéricas, estructurales, temáticas, estilísticas, etc. («*La novia de Mesina*: Tragedia en cuatro actos», «*Luces de bohemia*: Esperpento», «*Seis personajes en busca de autor*: Comedia todavía no escrita», «*La casa de Bernarda Alba*: Comedia de mujeres en los pueblos de España»...); las *dramatis personae*, convención por cierto específica y no caprichosa del género teatral; la localización en el espacio y en el tiempo («La acción en un Madrid absurdo, brillante y hambriento») o similares advertencias generales previas («El poeta advierte que estos tres actos tienen la intención de un documental fotográfico»); las indicaciones de principio y fin de secuencia («Acto primero», «Cuadro segundo», «Escena tercera»; y «Telón», «Oscuro», etc.); los nombres de los personajes que preceden a cada

réplica de estos; y las descripciones de lugar al comienzo de cada acto o cuadro, lo mismo que cualquier otra genuina acotación referida a entradas y salidas de personajes, acciones, gestos, aspecto o movimientos de estos, etc.

Las acotaciones presentan unas características lingüísticas netamente distintas de las del diálogo. La primera es la impersonalidad, consecuencia de la inmediatez del *modo* dramático de representación, que ya se comentó antes. Puesto que se pueden concebir lo mismo como descripción de los aspectos no estrictamente verbales de un drama que como instrucciones para su escenificación, serán característicos de las acotaciones los empleos descriptivos del lenguaje o bien los propios de las “instrucciones de uso”, que no son en realidad sino variantes estilísticas de la misma modalidad («Entra X» o «Entre X»): dominio del tiempo presente, ausencia de formas personales (nótese que en la última acotación citada García Lorca escribe «el poeta advierte», no «advierto»), también de deícticos (a no ser justamente los referidos a la realidad escénica, como «derecha», «lateral», «fondo», etc. — se entiende, del escenario), por ejemplo.

Dicho de otra forma, el lenguaje de acotación excluye los usos interlocutivos (propios del diálogo), lo mismo que los narrativos. Por eso no puede dejar de chocarnos leer en una acotación de la Escena II de *Luces de bohemia*, escrita en impecable presente, este remate, que subrayo: «*Eran intelectuales sin dos pesetas*». Si cabe alguna duda, hay que negar desde luego una presunta narratividad de las acotaciones, que cuenta con no pocos partidarios. Además de las diferencias modales, y formales, hay que argüir que el narrativo es, como el diálogo, verdadero discurso (proferido, vocal, procedente de una voz) y se opone por eso a la acotación como no-discurso o pura *escritura* “indecible” (cf. Issacharoff, 1993: 465).

La peculiaridad de las acotaciones se nota con la misma claridad atendiendo, en vez de a las formas, a las funciones del lenguaje. Se advertirá entonces que este dista mucho de la plenitud funcional en ellas y se encuentra en realidad, al contrario, reducido a la función representativa (y, en todo caso, a la metalingüística, que no deja de ser una variante de aquella, en un doble sentido: porque se refiera, bien al código lingüístico de los diálogos, bien al código dramático, como en «tragedia» o «acto primero»).

Que el diálogo, ejerciendo su función representativa, pueda compartir con la acotación un mismo referente no autoriza a hablar de categorías intermedias o mixtas como la que propone Bobes Naves (1998: 813) llamar “didascalias”; no tiene consecuencias más que en el ámbito de una economía informativa. Si un personaje entra en escena y dice: «En este bosque frondoso...», sus palabras son diálogo al cien por cien, sin el más mínimo contagio de acotación; pero que permiten, eso sí, obviar una acotación previa del tipo «Un bosque frondoso». De acuerdo con ese principio de economía, se puede proponer en todo caso un cierto carácter subsidiario de la acotación respecto al diálogo.

Carente de las funciones propiamente comunicativas —la expresiva, la apelativa y la fática—, lo que concuerda con su carácter mudo o impersonal, es, sobre todo, en su incompatibilidad con la función “poética”, en el sentido de Jakobson (1958), donde se pone en evidencia de forma más chocante la “deficiencia” funcional del lenguaje de acotación. Nótese que los contraejemplos que acuden enseguida para ser esgrimidos como refutación, en vez de contradecir, confirman lo que se afirma. Pensemos en el caso extremo de acotación cargada de valores literarios de tipo formal cual es la escrita en verso, por ejemplo en la *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán. El problema teórico que plantea coincide con el problema

práctico que deben resolver quienes pongan en escena la obra: si se leen o se “ejecutan” como acotaciones, es decir traduciendo escénicamente su contenido referencial, se pierden irremediabilmente los valores poéticos del verso; para conservar estos no hay más remedio que hacer que un personaje o una voz *diga* la acotación, que deja así de serlo para convertirse en diálogo (él sí capaz de soportar valores poéticos).

La hipertrofia funcional que acabamos de comentar, la acotación cargada de valores literales —formales, retóricos o poéticos— que le son impropios, surte, claro está, sus efectos en la simple lectura. Pero no se puede basar en ello la distinción, generalmente aceptada y que parece francamente problemática, entre unas acotaciones dirigidas exclusivamente a la lectura y otras orientadas al espectáculo, entre acotaciones “autónomas” e “ilegibles”, respectivamente, según los términos de Issacharoff (1985). Leamos la siguiente de la *Farsa italiana de la enamorada del rey* de Valle-Inclán, jornada tercera:

*Doña Violante*  
*entra repentina,*  
*el pecho anhelante,*  
*el manto en bolina,*  
*el moño colgante.*

¿Puede decirse que se dirige *exclusivamente* a la lectura, que resulta intraducible en términos de escenificación? Al contrario, no hay una sola palabra que carezca de correlato espectacular. Es a la vez, si se quiere, ilegible y autónoma al cien por cien, representativa y “poética”, funcional y literaria. Lo mismo, todavía agravado por el hecho de que la repetición —que es el efecto formal “autónomo”— puede verse también como un afán de precisión referencial, todo lo paranoico que se quiera, se puede predicar de

esta que describe el decorado y la situación de partida de *La cantante calva* de Ionesco:

*Intérieur bourgeois anglais, avec des fauteuils anglais. Soirée anglaise. M. Smith, Anglais, dans son fauteuil et ses pantoufles anglais, près d'un feu anglais. Il a des lunettes anglaises, une petite moustache grise, anglaise. A côté de lui, dans un autre fauteuil anglais, Mme Smith, Anglaise, raccommode des chaussettes anglaises. Un long moment de silence anglais. La pendule anglaise frappe dix-sept coups anglais.*

En el buen camino para una clasificación de las acotaciones nos pone Martínez Bonati (1992: 136) cuando, tras definir la literatura como discurso ficticio, precisa: «Deben excluirse sólo las indicaciones del autor para la representación de la obra teatral, los subtítulos “novela”, “poemas” y semejantes: se trata en estos casos de discursos acerca de la representación literaria, no acerca de su objeto representado». Parece un criterio fértil este de preguntarse si refieren las acotaciones al mundo representado, a la realidad representante o a la operación representativa, que coinciden respectivamente con los conceptos de “fábula”, “escenificación” y “drama” (v. “dramaturgia/dramatología”).

Las genuinamente *dramáticas* deben referirse solo al drama, que es una categoría relativa a las otras dos, el encaje de una fábula o argumento en una escenificación. Como ejemplo de ellas sirven sin duda las recién citadas de Ionesco y Valle-Inclán. También estas dos consecutivas, carentes de las complicaciones de las anteriores, que cierran y abren las dos partes de *El sueño de la razón* de Buero Vallejo:

## acotación

*(Carcajadas, que cesan de súbito al reaparecer Goya por la izquierda, seguido de Leocadia. Los latidos vuelven a oírse muy fuertes. Desconcertado, el pintor parece haber perdido su arrojo. Con el rostro lleno de lágrimas, Leocadia le quita suavemente la escopeta y la deja sobre el arcón. Goya se adelanta y se inmoviliza sobre la mesa, con la mirada perdida. Leocadia avanza y se detiene ante el brasero, temblando. Los dos miran al frente, bajo el tronar de los latidos.)*

*(Luz en el primer término. El resto de la escena, oscuro. A la derecha, en un sillón, El Rey borda. El padre Duaso, de pie, aguarda respetuosamente. El Rey lo mira de soslayo, sonrío y deja de bordar.)*

Pero en la obra literaria podemos encontrar también acotaciones *extradramáticas* o “autónomas”, bien porque dan cuenta de elementos de pura fábula (no dramatizados, es decir, no configurados según el *modo* de representación teatral), que podemos denominar acotaciones *diegéticas*, argumentales o “literarias” (y, si no diera lugar a confusión, narrativas); o bien porque refieran a detalles de la pura escenificación (no pertinentes en relación con la fábula), que llamaremos acotaciones *escénicas* o “técnicas”. Estas últimas abundan y adquieren un sentido muy preciso en el muy peculiar teatro de Samuel Beckett. Véase este ejemplo de *Comedia [Play]*:

*[...] Los parlamentos de los personajes son provocados por un foco proyectado sobre cada rostro.*

*El paso de la iluminación de un rostro a otro es instantáneo. Nunca oscuridad total; por ejemplo, la casi completa oscuridad de apertura, excepto en los casos en que se indique.*

*La respuesta a la luz es inmediata.*

*Los rostros siempre inexpresivos. Las voces sin tonalidad excepto cuando se indique una expresión.*

*Siempre un «tempo» rápido.*

*El telón se alza sobre un escenario en oscuridad casi completa. Apenas pueden discernirse las urnas. Cinco segundos.*

*Focos débiles sobre los tres rostros, simultáneamente. Tres segundos. Voces débiles, casi ininteligibles.*

En el polo opuesto, el de una total ausencia de indicación sobre cómo ponerla en escena, he aquí un ejemplo de acotación diegética o literaria, tomada de *El hombre sin cuerpo* de Herman Teirlinck:

*Y Jacobo el Insensato emprende una larguísima caminata. Va pasando el tiempo, con sus días y sus noches, con sus inviernos y sus veranos. La tierra da vueltas y más vueltas, inexorablemente, por el espacio. Y Jacobo el Insensato sigue caminando. La lluvia le azota. El calor le abrasa. Las heladas le muerden. Así va laborando diligentemente en él la hora que todo lo consume. Soporta sumisamente su dolor en el trabajo cotidiano, avanzando siempre hacia Occidente, donde le parece descubrir vagos indicios de un refugio. Pero una noche, en que se abate sobre la tierra una tormenta de nieve, se encuentra, maltrecho y renqueante, en un camino real, a uno y otro lado del cual aullan los álamos.*

Es sin duda este tipo el que más invita a una lectura puramente literaria, indiferenciada modalmente, de la obra dramática; pero no se olvide que se trata de una rotunda anomalía, cuya lectura ha debido suscitar no poca extrañeza. Naturalmente, el máximo de “autonomía” literaria se produce cuando se suman el tipo diegético y la función poética, como en esta acotación “imposible” de *El paseo de Buster Keaton* de García Lorca (cuyo contenido referencial se reduce a las tres frases que se subrayan):

## acotación

*Sigue andando. Sus ojos infinitos y tristes como los de una bestia recién nacida sueñan lirios, ángeles y cinturones de seda. Sus ojos que son de culo de vaso. Sus ojos de niño tonto. Que son feísimos. Que son bellísimos. Sus ojos de avestruz. Sus ojos humanos en el equilibrio seguro de la melancolía. A lo lejos se ve Filadelfia. Los habitantes de esta urbe ya saben que el viejo poema de la máquina Singer puede circular entre las grandes rosas de los invernaderos, aunque no podrán comprender nunca qué sutilísima diferencia poética existe entre una taza de té caliente y otra taza de té frío. A lo lejos brilla Filadelfia.*

Todavía se podría distinguir un tipo de acotación “metadramática” para las que se refieren al drama en cuanto tal, como las de *La trilogia de la Villeggiatura* de Goldoni que rezan «comedia de tres actos en prosa». En esquema, las acotaciones pueden ser, desde este punto de vista, que parece el más relevante:

1) Dramáticas

2) Extradramáticas

a) Escénicas (técnicas)

b) Diegéticas (literarias)

3) Metadramáticas

Mucho más fácil resulta clasificar las acotaciones atendiendo al elemento extra- o para-verbal al que se refieren. Puede considerarse la siguiente propuesta, sin pretensiones de exhaustividad:

1) Personales (referidas al actor y, si se da el caso, al público)

a) Nominativas (nombran a los interlocutores)

b) Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención...)

c) Corporales

α) De apariencia (maquillaje, peinado, vestuario)

β) De expresión (mímica, gesto, movimiento)

d) Psicológicas (mundo interior: sentimientos, ideas...)

e) Operativas (esfera de la acción: matar, comer, abrazar...)

2) Espaciales (decorado, iluminación, accesorios)

3) Temporales (ritmo, pausas, movimiento...)

4) Sonoras (música, ruidos)

### 3. ACOTACIÓN Y DIDASCALIA

Es preciso tomar en consideración el uso reciente y cada vez más extendido en español —pero de momento solo en el coto cerrado de los estudiosos del teatro y sus creadores— del término “didascalia”, cuya belleza es indiscutible, como sinónimo del más sencillo y claro “acotación”, con el que entra por tanto en competencia (desleal) y al que es probable que termine desplazando y sustituyendo, debido a la fuerza invencible que impulsa este proceso, la del falso prestigio de lo raro.

Es probable que este uso superfluo y enseguida confuso de “didascalia” proceda directamente del francés (y acaso con el hispanismo canadiense como vía de penetración). Lo que parece claro es que se trata de un fenómeno muy reciente. Pues en francés «la palabra aparece en el siglo XIX (antes de 1825 según el *Dictionnaire Robert*) en Paul-Louis Courier,

en un momento en que se hace sentir la necesidad de un término adecuado. Es efectivamente entonces, con Pixierécourt en particular, cuando se afirma la necesidad de una puesta en escena pensada y elaborada» (DITL, 2005: 1).

El libro *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo XVI* de Alfredo Hermenegildo (2001) puede servir de paradigma del uso de “didascalia” que se superpone a “acotación” y la desplaza. En su «Introducción» (7-52) se encontrará un resumen de los aspectos teóricos de la cuestión, tan discutibles como abrumadoramente franceses, con Ubersfeld (1996) como punto de partida (19). Hermenegildo no justifica la adopción del término eufemístico, que irrumpe sin más: «Estas marcas de representación son las didascalias» (14), y este concepto no coincide para él con el de acotación, sino que lo incluye. Asume también la extendida y errada distinción entre “explícitas” e “implícitas” (alojadas en el diálogo).

La explícita coincide del todo con la acotación tal como aquí se define y la implícita es a todas luces inadmisibile (crea muchos más problemas de los que resuelve), por lo que no es de extrañar, por ejemplo, que Golopentia y Martínez (1994: 11) no las tomen en cuenta (33) ni que Gallèpe (1998) las deje de lado (37). Tampoco se puede asentir a que, consecuente con admitir este híbrido de acotación y diálogo que refutamos antes, Bobes Naves (1998: 813) proponga llamar a la implícita precisamente “didascalia”, frente a la acotación (explícita). Así las delimita en otro lugar:

llamaremos *diálogo* al habla de los personajes, escrita en el texto y realizada verbalmente en la escena; *acotaciones*, al habla del autor, que se incluye como anotaciones al diálogo en el texto escrito, y que no pasa verbalmente a la escena, pues se sustituye por sus referencias, y *didascalias* a las indicaciones que, sobre hechos escénicos, pueden encontrarse en el

diálogo, y que pasa a la representación en forma verbal, como parte del diálogo, y en sus referencias, como las acotaciones (Bobes Naves, 1997: 174).

Veamos, en cambio, sobre los nítidos perfiles establecidos en los apartados anteriores, cómo encajar un concepto claro y distinto de didascalía; o sea, que no coincida con el de acotación, lo que lo haría innecesario, ni legitime ese híbrido que llaman acotación implícita\*, inserta\* o intratextual\* y que representa el colmo de la confusión. Desde el punto de vista teórico, no hay casilla vacía donde encajarlo. Es posible distinguir con precisión el texto del paratexto en cualquier obra dramática, y dentro del texto, sus dos únicos componentes, diálogos y acotaciones. Es en la realidad o en la práctica (menos dócil a la lógica) de la escritura dramática\*, y precisamente de la más actual, donde se puede advertir un pliegue, un intersticio o un punto de fuga para dar cuenta de los cuales podría ser útil recurrir a la bella palabra “didascalía” (v. García Barrientos, 2009).

Empecemos por sacar a relucir su significado de uso general. Pues ambos términos en cuestión lo tienen y, hasta hace poco, bien diferenciado. De las tres acepciones de “acotación” que da el DRAE en su última edición y que se adelantaron al principio, importa subrayar ahora solo el carácter inequívocamente textual de la acotación según la acepción pertinente, que es la tercera y comienza así: «en el texto de una obra de teatro...». En cuanto a “didascalía” (del griego διδασκαλία, enseñanza), la 22ª edición del DRAE daba estas cuatro acepciones: (1) «Enseñanza, instrucción»; (2) «En la antigua Grecia, instrucción que daba el poeta a un coro y a los actores»; (3) «En la antigua Grecia, conjunto de catálogos de piezas teatrales representadas, con indicaciones de fecha, premio, etc.»; y

(4) «En la literatura latina, conjunto de notas que a veces, al comienzo de una comedia, daban noticias sobre su representación».

La primera, ciertamente general, implica ya algo paratextual, exterior a la obra (que instruye o enseña sobre ella) y también de carácter personal, que alguien da a alguien, lo que queda precisado en (2): el poeta a los intérpretes. El significado (3) no parece rescatable hoy, a no ser reducido a la extensión de (4), plenamente vigente y buen ejemplo ya de ese intersticio conceptual aludido. Tales notas se siguen encontrando en las ediciones más recientes de obras dramáticas, sobre todo las referidas a su estreno (y eventualmente a otras representaciones) con indicación de fecha, teatro, premios si es el caso y sobre todo de algo fundamental, el “reparto”, que al emparejar cada persona ficticia (papel) con la persona real (actor) que la representa da cuenta de la genuina doble o desdoblada naturaleza del personaje dramático.

No obstante o por eso mismo, el reparto (y toda noticia sobre representaciones particulares) no puede considerarse parte del texto, interior a él, y por tanto acotación; carácter que por el contrario hay que atribuir sin discusión a la mera relación de las *dramatis personae*. El reparto y lo demás son, pues, paratextos, pero en una posición comprometida, generalmente dentro de los límites del texto y (no solo por eso) con un estatuto demasiado cercano al de la acotación. He aquí una primera manifestación de lo que podría valer la pena denominar didascalía como concepto útil, claro y distinto del de acotación.

Desafortunadamente, la distinción conceptual entre los dos términos, nítida todavía en la anterior edición del Diccionario, está sucumbiendo a la confusión también en el uso general, pues la 23ª edición mantiene intactas las acepciones impares (1) y (3), pero modifica las pares así: (2) «En el

teatro clásico, acotaciones al texto» y (4) «Indicación añadida al texto de una obra teatral que señala las particularidades de la puesta en escena». La (2) consagra expresamente la sinonimia de didascalia y acotación, aunque la restringe al teatro clásico, concepto, por cierto, que habría que precisar. La (4) parece hacer lo mismo de forma implícita, mediante una definición analítica que coincide en apariencia con la tercera de acotación. Vistas de muy cerca, los matices diferenciales resultan decisivos: la (4) de didascalia precisa bien su carácter paratextual («indicación añadida al texto») y su referencia (exclusiva) a la puesta en escena, frente a la acotación, escrupulosamente textual, y de referencia aparentemente más amplia («indicaciones sobre los personajes y el desarrollo de la escena»).

Este concepto de didascalia se diferencia, pues, del de acotación como el paratexto del texto. Pero su referencia a la puesta en escena carece de valor distintivo y no debe formar parte de su delimitación como nueva categoría, en cierto sentido intermedia entre acotación y paratexto. Se requieren, en cambio, otras condiciones restrictivas. Los ejemplos de la escritura dramática contemporánea, sugieren estas tres: 1) que el sujeto de la enunciación sea el autor, 2) que se encuentre dentro de los límites del texto, y 3) que disimule su carácter paratextual, en vez de declararlo con marcas como la nota a pie de página, por ejemplo; o dicho de otra forma, que se haga pasar por parte del texto, que tienda a confundirse con la acotación, que se sitúe realmente en la frontera misma entre texto y paratexto. Cabe así formular una definición cuya utilidad pueda ponerse a prueba en el análisis del texto de las obras dramáticas y en particular de las más actuales: *didascalia\** como *disimulado paratexto autorial e interliminar*, generalmente (pero no siempre) referido a la puesta en escena.

Marca inequívoca de la didascalía frente a la acotación es el uso de la primera persona gramatical, que implica un momentáneo desaparecer del dramaturgo e irrumpir del escritor, o sea, de la marca del autor que lo delata allí donde por definición debe brillar por su ausencia. Contundente e inequívoca es la irrupción de la primera persona gramatical en estas verdaderas didascalías del cubano Abel González Melo, que se presentan sin embargo con la apariencia y en la posición de las verdaderas acotaciones, con las que alterna, es decir, pretendiendo confundirse con ellas. Por ejemplo esta, entreverada de acotación, de *Chamaco*:

*Kárel va perdiendo fuerzas, se toca las nalgas. Creo que esta mañana dejó la cuchilla sobre la mesita del cuarto, por suerte no la trae, una cuchilla con hoja de ocho centímetros de largo que le sirve para pelar las naranjas. Creo pero me equivoco. La trae, la saca. Se la clava en el vientre a Miguel. Una, dos veces. Parecen abrazados. Miguel va cayendo despacio, no puedo precisar el sonido que emite.*

En este otro caso las didascalías, más puras, parecen replicar al diálogo y alternan la primera, la segunda y la tercera persona (atención a esta última), aunque todas delatan un carácter personal o subjetivo, incompatible con la genuina acotación. Pertenecen a *Nevada*, del mismo autor:

ROSNAY. Me llamó

OSMEL. Entonces a lo mejor viene.

*Yo no hubiera entrado, Pero Rosnay entra.*

OSMEL. Siéntate.

ROSNAY. Estás muy sudado.

OSMEL. Las planchas.

*Tú no te hubieras sentado, pero Rosnay se sienta,*

OSMEL. ¿Te molesta si sigo?

ROSNAY. No, no.

*Osmel no debió haber empezado a hacer planchas otra vez, pero empieza. Y todo lo demás empieza también, con una frase inútil de Rosnay que dice:*

ROSNAY. Si abres tanto los brazos la plancha no te sirve de nada.

El despliegue de soluciones alternativas delata también a la didascalia, con distintos grados y matices. El carácter opcional de lo que se propone descarta que se trate de una auténtica acotación, pues la acotación es *constituyente* del universo dramático y como tal no puede permitirse la duda entre diferentes posibilidades. Evidencia, contra la impersonalidad de esta, un sujeto de la enunciación que no es otro que el autor.

Probablemente tras este procedimiento se trasluce siempre la intención de reconocer la máxima autonomía a la puesta en escena. Su empleo se ha convertido en una “manera”, un tic o una transgresión característica de un tipo de escritura muy actual. Y de la que el verdadero campeón (y puede que en algunos casos inductor, dada su decisiva actividad magisterial) es el chileno Marco Antonio de la Parra en nuestra lengua. Véanse, de los muchos que podrían aducirse, estos dos ejemplos:

*Una casa de blancos muros. Tal vez un hogar adinerado.*

*Una blanca mansión en el Caribe. Tal vez un hospital.*

*Una clínica de desintoxicación.*

*Una piscina. O una bañera de hidroterapia.*

*Tal vez un arroyo. Palmeras.*

*(Ofelia o La madre muerta)*

*Una mujer, Antonia o como se llame, escucha delante de una ventana en camisa de dormir. Viste medias con portaligas. El viento la despeina*

## acotación

*suavemente. Es de noche. Tal vez fuma. Tal vez, incluso, tiene un poco de frío. Quizás hay también otra mujer, Clara. Quizás también hay otro hombre que habla pero no se le oye, Felipe.*

*(La vida privada)*

*Hay, en fin, otras formas (pues las anteriores lo son) de irrupción de una primera persona no gramatical: cualquier marca de subjetividad y hasta de estilo literario. Es el caso de *El gordo y el flaco*, de Juan Mayorga, por ejemplo. Tras el título y la didascalia con los datos del estreno, leemos en forma de acotación inicial, en letra cursiva y entre paréntesis:*

*(Esta pieza puede ser interpretada por un gordo y un flaco o por dos hombres de peso semejante. Podría ser que el llamado «Flaco» fuese más gordo que el llamado «Gordo»).*

*(En una habitación de hotel. La cama es de matrimonio.*

*El Gordo y el Flaco apenas se parecen a Hardy y Laurel. Bueno, esa ropa en blanco y negro podría ser de Laurel y Hardy. Y, de vez en cuando, en un gesto, en un acento, estos tipos pueden recordar a Laurel y Hardy. Si es que todavía alguien guarda memoria de ellos.)*

Las acotaciones que siguen presentan de tanto en tanto alguna traza de esa rareza por impropio subjetivismo; por ejemplo: «El Gordo se echa en la cama. Es su espacio natural; allí está como pez en el agua», o bien: «De pronto, no se sabe cómo, hay una navaja en la mano del Gordo». Lo mismo puede decirse, agravado quizás por lo enigmático de la expresión, de este texto que aparece tras el título y a continuación de la lista de «Personajes», también con la marca tipográfica (cursiva) de las acotaciones, en *El concierto*, del cubano Ulises Rodríguez Febles: «Lugar: Cuba, a veces puede parecer que es otra parte del mundo, y de algún modo lo es... Definitivamente lo es...»

Ejemplo paradigmático del recurso que se intenta definir, con todos los matices anteriores sumados y el máximo de extrañeza como efecto, es esta didascalia, verdaderamente en el límite, que abre *Oc ye nechca* (*Érase una vez*), del mexicano Jaime Chabaud, cuyo texto consiste en 12 fragmentos de puro diálogo en estilo directo libre, no regido por voz narrativa alguna, pero con la apariencia del diálogo narrativo, introducido por guiones, y sin una sola acotación que contextualice esos diálogos:

#### CONTRAINDICACIONES

No sé dónde ocurre  
no sé quién o quiénes hablan exactamente  
no sé si es una obra coral o unipersonal  
son voces de mujeres y hombres  
o de hombres solos  
o de mujeres solas  
lo ignoro  
no sé si sea bueno determinar espacio alguno  
no sé si existe luz  
no sé si hay tareas escénicas  
no es radio  
no sé si lo podemos calificar de texto dramático (sí de teatro)  
¿esto ya lo está diciendo alguien?

Aunque en la actualidad se haya convertido casi en una moda esta especie de contaminación paratextual de la acotación, se pueden encontrar ejemplos muy anteriores. En español es muy destacado el caso de Cervantes. Si pudiera considerarse acotación, sería escénica la que aparece al final de *El rufián dichoso*, detrás del «Fin desta comedia»: «Hase de advertir que todas las figuras de mujer desta comedia las pueden hacer solas dos mujeres». El carácter opcional y la tonalidad subjetiva la

aproximan a la didascalía. Pero su posición revela que se trata sin más de un paratexto autorial posliminar. Abundan, sin embargo, los ejemplos de acotaciones “impropias” que cabe considerar didascalías tal como se han definido:

*Entra a esta sazón, Buitrago, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente, muy malparado. Trae una tablilla con demanda de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón porque pedía se dice adelante.*

*(El gallardo español, I).*

*Aquí ha de salir la boda desta manera: Halima con un velo delante del rostro, en lugar de Zara; llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré.*

*(Los baños de Argel, III).*

*Éntranse todos, y salen dos demonios: el uno con figura de oso, y el otro como quisieren. Esta visión fue verdadera, que así se cuenta en su historia.*

*(El rufián dichoso, III)*

Se trataría de acotaciones diegéticas o literarias a no ser por lo verdaderamente chocante que resulta el uso de la primera persona y de la opcionalidad, así como ese empeño por testificar la veracidad de lo representado que resulta incoherente, por innecesario, en el drama. De ello cabe inferir que la perspectiva subjetiva del novelista se impone al quehacer invisible del dramaturgo, como ha señalado la crítica. Pero cabe también considerar que —como en el caso de Valle-Inclán después—

Cervantes fuera consciente de que sus obras no iban a ser representadas, sino leídas, y apuntara con estas acotaciones “imposibles” más a la imaginación del lector que a la ejecución teatral.

En suma, lo que importa es identificar, con el término que sea, el fenómeno que se ha venido señalando y que parece muy característico de la escritura dramática más reciente. Pues el concepto de “didascalia” está al servicio de dicho fenómeno, y no al revés. Así que la propuesta terminológica renuncia de buen grado a tener éxito y se conforma con tener razón. Es notable, sin embargo, que el diccionario de teatro más influyente, el de Patrice Pavis (1980), que se produce en el seno de la lengua francesa precisamente, mantenga la distinción entre “acotaciones escénicas” (*indications scéniques*) y “didascalias” (*didascalies*) con sendas entradas diferentes. Estas segundas se definen según el sentido en que se usaban en la antigua Grecia y en la literatura latina (acepciones 2 y 4 de la 22ª edición del DRAE, lamentablemente ignoradas ya por la Academia); aunque se reconoce la sinonimia actual con la acotación: «Por extensión, en el uso moderno del término, *indicaciones escénicas*» (s. v.: 130).

La utilidad del concepto radica en que permite ver con claridad que textos como los citados antes ni liquidan ni transgreden, como algunos pretenden, la forma o la función de las “tradicionales” acotaciones; simplemente aprovechan, como recurso deliberado y artificial, la permeabilidad entre acotación y paratexto; que no se traduce nunca en confusión, pues en todos los casos es fácil trazar los límites —en cada palabra, en cada frase— entre el componente didascálico o paratextual y el genuinamente acotacional. El procedimiento, del todo legítimo, resulta así menos revolucionario de lo que aparenta.

**BIBLIOGRAFÍA**

Bobes Naves, M. C., *Semiología de la obra dramática* [1987], Madrid, Arco/Libros, 2ª ed. corregida y ampliada, 1997; Bobes Naves, M. C., “El discurso de la obra dramática: diálogo, acotaciones y didascalias”, en *Estudios de literatura española de los siglos XIX y XX: Homenaje a Juan María Díez Taboada*, Madrid, CSIC, 1998, pp. 812-820; DITL, “Didascalie / Stage directions”, en *Dictionnaire International des Termes Littéraires*, s.v. [en línea], <http://www.ditl.info/arttest/art820.php>, 10/01/2005, pp. 1-13; Gallèpe, T., *Didascalies: Les mots de la mise en scène*, París-Montreal, L’Harmattan, 1998; García Barrientos, J. L. *Cómo se comenta una obra de teatro: Ensayo de método* (2001), Madrid, Síntesis, 2007; García Barrientos, J.-L., «Acotación y didascalía. Un deslinde para la dramaturgia actual en español», en *En buena compañía. Estudios en honor de Luciano García Lorenzo*, Madrid, CSIC, 2009; Golopentia, S. y M. Martínez Thomas (1994) *Voir les didascalies*, Toulouse, CRIC-Ophrys; Hermenegildo, A., *Teatro de palabras: Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Edicions de la Universitat de Lleida, 2001; Ingarden, R., *La obra de arte literaria* (1931), trad. de Gerald Nyenhuis H., México, Taurus / Universidad Iberoamericana, 1998; Issacharoff, M., *Le spectacle du discours*, París, José Corti, 1985; Issacharoff, M., «Voix, autorité, didascalies», *Poétique*, 96, 1993, pp. 463-474; Jakobson, R., «Lingüística y poética» (1958), en T. S. Sebeok (ed.), *Estilo en el lenguaje*, Madrid, Cátedra, 1974, pp. 125-173; Martínez Bonati, *La ficción narrativa (Su lógica y ontología)*, Murcia, Universidad de Murcia, 1992; Pavis, P., *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona. Paidós, ed. rev. y ampl., 1998; Spang, K., *Teoría del drama: Lectura y análisis de la obra teatral* (1980), Pamplona, EUNSA, 1991; Steiner, J., *Die Bühnenanweisung*, Gotinga, Vandenhoeck und Ruprecht, 1968;

José-Luis García Barrientos

Thomasseau, J.-M. “Para un análisis del para-texto teatral (Algunos elementos del para-texto hugolino)” (1984), en *Teoría del teatro*, comp. M. C. Bobes Naves, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 83-118; Ubersfeld, A., *Semiótica teatral [Lire le théâtre]* (1977), Cátedra / Universidad de Murcia, 1989; Ubersfeld, A., *El diálogo teatral [Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre]* (1996), Buenos Aires, Galerna, 2004.

José-Luis GARCÍA BARRIENTOS

CSIC (ILLA/CCHS) Madrid

Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales