

Las didascalias: una poética de lo residual

Laura Conde¹

FaHCE/UNLP

condelauragabriela@gmail.com

Resumen:

“En la didascalia de una de sus obras [...] Samuel Beckett había escrito: ‘En el fondo hay una puerta imperceptiblemente abierta’. Los escenógrafos [...] le preguntaron qué quería decir: ‘Es simple. La puerta está cerrada’”. A partir de esta intervención beckettiana proponemos pensar, por una parte, lo didascálico como una *poética de lo residual* y del fracaso del sentido, palabra muda que se resiste a ser leída y es del orden de la interrupción; y por otra, como *resto* que da cuenta de un permanente estado de archivación: acopio de palabras e imágenes involucradas en los procesos de dramaturgia y puesta en escena que permiten recuperar algo de su acontecer, siempre expuestas al azar de las lecturas.

Palabras clave: Beckett, didascalias, residuo, puesta en escena.

I-“Podía haber gritado y podía no haberlo hecho”

Llamamos didascalias a esas notas del texto teatral que frecuentemente se pasan por alto, o bien a las interrupciones del diálogo donde el lector, el actor, el director de escena, detienen la lectura. Separadas y diferenciadas del resto del texto por una tipografía particular o signos gráficos, inscriben siempre lo no decible –es decir, que se pierden como material verbal en el pasaje a la escena–, y permiten leer aquello que tanto el lector común como el especializado proyectan en imágenes de un potencial espectáculo, así como el registro de lo que previamente sucedió y se fija luego por escrito. La complejidad de este objeto se intensifica por su vínculo estrecho con la puesta en escena que “sólo existe plenamente cuando sucede el encuentro con los espectadores en un mismo tiempo y espacio”. Lo escénico resulta incapturable porque *es* en la medida en que acontece: “una vez transcurrido ya no es exactamente el objeto, sino un resto de aquello que fue” (Szuchmacher 2015: 23). El texto escrito parecería ser uno de los residuos más estables de la actividad dramática, y por esta razón podría ser pensado no sólo ni siempre como precedencia sino también y principalmente como *huella* del acontecimiento teatral.

Las didascalias permiten entonces registrar la presunción de la materialidad del hecho escénico, a la vez que recuperan algo de su acontecer en alguna de las instancias de composición, producción, presentación del espectáculo y publicación de la obra. Los dramaturgos advierten la plasticidad poética de estos fragmentos que –a diferencia de las estructuras más estables e identificables dentro de la dramaturgia (el diálogo)– mantienen la indeterminación del texto por su carácter ambiguo e informe. Con esto estamos sugiriendo que lo que se manifiesta singularmente en lo didascálico, más allá de los aspectos técnicos (en tanto indicaciones o instrucciones de interpretación dadas por un

¹ Prof. en Letras, adscripta a Metodología de la investigación literaria (UNLP), cursa su Doctorado con beca en CTCL/FaHCE. Es docente en ISER y otras instituciones. Expuso y publicó sus investigaciones en encuentros académicos; coordinó charlas, paneles, y presentaciones de libros (*Lo incapturable* de Rubén Szuchmacher). Publicó estudios críticos de obras dramáticas (*Sacco y Vanzetti* de Mauricio Kartun), prólogos, entrevistas (a Spregelburd, Kartun), artículos y reseñas, en libros y revistas. Dirige espectáculos teatrales, instalaciones e intervenciones, en distintos espacios y salas del país.

autor a sus lectores), es un acontecimiento poético, una poética específica; la palabra muda y huérfana que –en su diferencia entre el presentarse o ausentarse– abre el aparecer como espaciamento de las futuras lecturas.

Las teorías teatrales que identifican las didascalias con la voz del autor, representadas en la fórmula conocida de “acotación del autor”, se desentienden de los complejos procesos de significación implicados en este fenómeno. Rápidamente es posible observar que estas notas no operan por medio de significados que se asocian arbitraria o convencionalmente a ciertos significantes más o menos constantes y tipificables, como lo sugieren las teorías lingüísticas del teatro, sino –siguiendo a Lacan– por medio de “efectos” de significación donde una palabra plena (que siempre incluye “el discurso del otro en el secreto de su cifra”) reordena las contingencias pasadas dándoles el sentido de las necesidades por venir que el sujeto presentifica (1985: 246). Señalamos aquí la dificultad para elaborar un pensamiento sobre la didascalia y la dimensión retórica que la define a partir de enfoques pragmáticos, fundados en el análisis de la comunicación y el discurso, que se resisten a la apertura indeterminada del sentido.

El teatro de Samuel Beckett resulta paradigmático para entrever el tenor retórico del problema. El punto de partida de nuestra reflexión es un gesto sustraído de una anécdota que señala no sólo el carácter indecible e indecidible de lo didascálico, sino también que la verdadera lectura evidencia el fracaso de la empresa teórica y de la misma literatura. Una interrupción de tal clase se niega a ser leída pero insiste, persiste, resiste, y describe la lengua como “el área de una acción, la definición y la espera de un posible” (Barthes 2011: 17). La forma y el valor de lo didascálico está en el *entre* que abre la escritura, en tensión con la gramática y con el estilo. Como señala Roland Barthes, “el grado cero de la escritura” es “una escritura de lo visible”, pues *aparece* más como gesto que como discurso. El gesto, conjunto indeterminado e inagotable de razones, pulsiones, acciones, que rodean al “acto” de una “atmósfera”, no tiene la intención de producir nada (ni información –de eso se ocupa el mensaje–, ni intelección –tarea del signo–). El acto, en cambio, es de carácter transitivo, suscita el objeto y el resultado (Barthes 1986:164). En las didascalias de Beckett, un gesto propiamente dicho, se evidencia la siguiente afirmación de Barthes: “La escritura no es en modo alguno un instrumento de comunicación. [...] Es todo un desorden que se desliza a través de la palabra y le da ese ansioso movimiento que lo mantiene en un estado de eterno aplazamiento” (2011: 23).

“En el fondo hay una puerta imperceptiblemente abierta”, anota la didascalia de *Trio fantasma*, una producción televisiva para la Süddeutscher Rundfunk. Según circula en el ámbito teatral, los escenógrafos tuvieron acceso al autor y le preguntaron “qué quería decir con esa acotación en apariencia tan críptica”, frente a lo cual Beckett contestó: “Es simple. La puerta está cerrada” (Ventura 2014). Otra versión de esta anécdota (que recuperamos en conversaciones con Lucas Margarit), registra que el autor responde con un portazo y dice: “está cerrada”. Cuando él modula esa voz muda y, ante la desesperación de los escenógrafos causada por la irrupción de lo poético en una zona donde se espera habitualmente información contextual o una instrucción de puesta en escena, afirma irónicamente que esto quiere decir “La puerta está cerrada”, o bien pasa al plano de la acción simulando la ilusión de continuidad entre las palabras y las cosas (esperada por sus interlocutores), no hace sino significar el acontecimiento poético, mostrando además que esa significación siempre sobreviene o tiene lugar en su estar ocurriendo y no es del todo reductible, mucho menos en términos de la experiencia. “Podía haber cerrado la puerta y podía no haberlo hecho”, parece decir tal gesto si analizamos esta ambigüedad tan

beckettiana como la que se condensa en la primera frase de su primer relato “Asunción” (1929): “Podía haber gritado y podía no haberlo hecho” (Beckett 2015: 19). A diferencia de las indicaciones escénicas leídas como instrucciones, el grado cero de esta escritura toma la forma amodal del indicativo, entre el subjuntivo y el imperativo; un presente que resulta insoportable para una perspectiva referencial, pues esa didascalia no dice “quisiera que la puerta esté apenas abierta”, “cuando lo escribí, quise decir que...”, o “señor director, señor escenógrafo, haga esto...”, sino que supone una interrupción del pensamiento. La puerta estará apenas abierta, casi cerrada... siempre que se vuelva al texto. Y ese *resto* se resiste a ser leído porque (in)consiste como la irrupción de una inminencia que, al ser en parte del orden de lo inconsciente, tiene lugar en la temporalidad del anacronismo: es el recuerdo o el anuncio de un trazo, una huella donde el tiempo está en perpetua incertidumbre; la aparición de un rasgo inesperado, impensable, en la trama de lo representado (Didi-Huberman 2011).

La anécdota de Beckett no sólo coloca lo didascálico al nivel de un “efecto de lenguaje” o “tropo” sino también, y especialmente, demuestra que el fracaso del sentido moviliza las significaciones contra toda lectura. La relación del texto teatral con su *afuera* sería en sí divergente, indeterminada, un buen error que no se clausura nunca. De modo que una lectura crítica bien orientada –enseña Beckett– es aquella que pone en suspenso la comprensión. Ya en “Asunción” se cuestiona la comodidad del artista frente a la fácil seducción de su público dentro del campo de lo posible; y esto es –como señala Margarit en el prólogo al relato– el ámbito del no fracaso (Beckett 2015: 19); una clase de creación, agregamos, atada al sentido referencial y, por tanto, alejada de la poética beckettiana que se reconoce en el fracaso como significación de la experiencia. La desabsolutización de lo referencial o incongruencia deíctica en su escritura produce extrañamiento, le otorga espesor a los objetos y libera la palabra de todo exceso de información, volviéndola espectáculo en sí misma. Compone un mundo poético que sustrae al objeto de la representación, y crea el contenido en el lugar mismo de la diferencia mínima, allí donde no hay casi nada: “Sam no dijo prácticamente nada mientras la estábamos montando”, comenta el actor Jean Martin sobre la puesta de *Esperando a Godot* de Roger Blin; “si le pedías que explicara algo, solía contestar que no sabía qué explicaciones tenía que dar” (Knowlson 2017: 156). Otro gesto de este tenor se inscribe en la introducción que escribió para una transmisión radial de la misma obra:

No sé quién es Godot. Ni siquiera sé (por sobre todas las cosas no sé) si existe. [...] Todo lo que sé lo he mostrado. No es mucho, pero para mí es suficiente [...]. En cuanto a encontrar en todo eso un sentido más amplio y más elevado para llevarse consigo la obra terminada, junto con el programa y el palito helado, no le veo el propósito. [...] Estragón, Vladimiro, Pozzo, Lucky [...] Puede que ellos les deban explicaciones. [...] La relación entre ellos y yo ha terminado (Knowlson 2017: 168).

El volumen *Recordando a Beckett* recoge diversos testimonios de actores desconcertados, angustiados, y ávidos de sentido, que siempre se enfrentan a la misma respuesta del dramaturgo: “No me preguntes sobre el significado de las cosas; es lo que es” (242). Así describe el autor una entrevista con Sir Ralph Richardson, “que quería datos sobre Pozzo, su domicilio y su currículum vitae”: “Le dije que lo único que sé de Pozzo está en el texto, que si hubiese sabido más lo habría puesto en el texto”. Y ante la pregunta de Rick Cluchey (intérprete inglés de Clov), acerca de una posible relación entre el niño que aparece en el relato de Hamm y la juventud de Clov, Beckett contesta: “No sé si el pequeño es Clov de joven, Rick, simplemente no lo sé”. Al respecto, Gontarski agrega que la “impotencia autoral” de esta dramaturgia, “su autoridad disminuida”, crea un vacío

ideológico y estético que vuelve fútil todo intento de ser colmado: “si un actor o un director llena ese espacio, Beckett se transforma en Ibsen” (328-329).

Presentamos este conjunto de intervenciones con el fin de aproximarnos a la siguiente hipótesis: a pesar de (o mal que le pese a) la tradición teórica que identifica las didascalias con la voz del autor o del director, esas notas en tercera persona carecen de sujeto. Retomamos aquí al Blanchot que entiende la “voz narrativa” como el pasaje del “yo” a un “él” incharacterizable, o el pronombre como un acontecimiento indeterminable e irrecuperable: ni una tercera persona, ni un impersonal, ni un sujeto en general sino aquello que “destituye al sujeto”, la intrusión de lo Otro sin transitividad (2008: 489). En *La conversación infinita* el autor concluye que el carácter esencial del relato consiste en que “alguien habla por detrás”, es decir, que el centro de ese círculo a partir del cual se organiza el relato está detrás de él, y eso se constituye como el “Afuera”: la “distancia infinita” entre la voz que narra y lo narrado. Lo que mide esa distancia –que nosotros advertimos en las diferentes voces del texto dramático de Beckett– es la “interrupción” que hace “hablar al límite”, o que permite “conducir hasta el habla una experiencia de los límites” (488). Emerge pues un *resto* en la inacabada e inacabable tarea de expresión del ser o –para decirlo en términos merleau-pontianos, otro pensador del resto afín al pensamiento blanchotiano–, el residuo, falla o repliegue del no ser que se aloja detrás de nuestros pensamientos; un no-ser necesario para que algo aparezca a alguien; un cero de ser que no es sino actualización de una potencia.

II- “Lo que queda de lo que vendrá: un gesto”

Seleccionamos sólo algunos casos emblemáticos de los textos dramáticos del autor a partir de los que se podría pensar el problema: *Esperando a Godot* (1948), *Fin de partida* (1956), *La última cinta de Krapp* (1958), *Acto sin palabras I y II* (1957; 1959). La didascalia inicial de *Fin de partida* es bastante extensa y descriptiva, comparada con la que figura en *Godot*, y tiene sobre todo un carácter técnico. No obstante, si corremos la mirada de lo que allí se describe y prestamos atención a su forma, la repetición de acciones –además de plantear una imagen circular de la escena– modula la misma repetición en tanto recurso poético; es decir, que en lugar de nombrarlas con una acotación como “x repite estas acciones”, emplea las mismas palabras y va sumando variaciones en cada motivo. Vemos entonces que no responde a una función comunicativa ni se trata sólo de una indicación, sino que colabora a configurar el automatismo, la musicalidad monótona, y, por otro lado, produce una interrupción en el diálogo que labra un ritmo (tal es el caso de las “pausas” y “bostezos”). Jean Martin, quien interpretaba a Clov en la primera producción francesa dirigida por Beckett, comenta que éste les pedía una manera de hablar lenta y monótona para lograr el ritmo ralentizado de la obra. El hecho de que haya recortado los textos de *Godot* y *Fin de partida* para sus puestas, nos conduce a suponer que tal síntesis no buscaba acortar la duración del espectáculo sino lograr ese tipo de ejecución sin que resulte insoportable e irrealizable. La obra debía sonar de una manera determinada; así recuerda el actor Horst Bollmann al director de la versión alemana de *Fin de partida*: (Beckett) “Es un músico, preocupado por los ritmos, la coreografía, [...] el sonido de los pasos puede usarse como una forma de percusión [...] agregar otro lenguaje al de los diálogos”. Se preocupaba por la interpretación exacta de las pausas largas, equivalentes a un compás, los silencios, y la separación de palabras en sílabas; él mismo describió la obra como “una pieza de cámara en ocho movimientos” (Knowlson 2017: 257).

Asimismo en *Godot* se advierte un trabajo muy atento al ritmo, que se acelera en el Acto II a través de la intensificación de los procedimientos de repetición y acumulación de

frases y acciones, las interrupciones de las didascalias y del diseño de movimiento que en ellas se lee: secuencias propias del Vaudeville (el intercambio de sombreros, el número de las caídas), movimientos clownescos, tambaleos, pantomimas, el contraste entre estatismo y desplazamientos rápidos por todo el escenario. El movimiento a la vez hace sistema con el balbuceo del habla; aquí podríamos identificar el pensamiento tartamudo de Lucky y los movimientos de su “acto de pensar” como escena modelo para este procedimiento. En síntesis, observamos que Beckett elabora en su escritura didascálica toda una poética de las imágenes a partir de una concepción sobre el cuerpo del actor y una potencial puesta en escena.

Otra singularidad de estas notas en ambas piezas consiste en presentar la contradicción entre lo que se dice inmediatamente antes y lo que se hace (eso que las didascalias anotan como acción o, mejor, in-acción de los personajes). Su efecto poético es, de nuevo, la interrupción del sentido que señala el fracaso del lenguaje para significar una experiencia siempre absurda. Así Vladimir y Estragón parecen sufrir una parálisis o la imposibilidad absoluta de ser. Mientras el cosmos sigue con sus ciclos naturales, se pone el sol y sale la luna, ellos se debaten entre irse y quedarse. Allí surge por tercera vez la idea de ahorcarse, nuevo fracaso y postergación: “Vladimir. —Nos ahorcaremos mañana. (*Pausa*) A menos que venga Godot. [...] Nos habremos salvado./ [...] Estragón. —¿Qué? ¿Nos vamos?/ Vladimir. —¿Qué? ¿Nos vamos?/ Estragón. —Vamos. (*No se mueven*)” (Beckett 2003:109). La inmovilidad es, según el autor, la sensación de “inquietud”, “de moverse en la noche”, “de tener que continuar” frente al deseo de no moverse (Knowlson 2017: 182). El “misterioso punto” donde uno parece estar —en palabras de Beckett— “entre los momentos de querer hacer algo y de hacerlo [...] Voy a levantarme de la cama. Y uno no lo hace”;² ese “entre” que va del estado catatónico o rígido al movimiento y habla lúcida es casi mágico, pues no tiene explicaciones. Y agrega: “Es como si hubiera un pequeño animal dentro de nuestra cabeza para quien uno trató de encontrar una voz [...]. Eso es lo verdadero. El resto es un juego” (150).³ Proponemos entonces que lo didascálico inscribe ese “entre” de una voz en constante búsqueda, extraña a la del autor y de los personajes.

¿Cómo acotar referencias temporales o espaciales de un discurrir circular, anacrónico y discontinuo? ¿Cómo anotar la espera de lo que no termina de (no) ocurrir? Es notable que ya desde su relato temprano “Asunción” se presenta la muerte incesante y la resurrección como un acontecimiento que se recodifica, una subjetividad que se construye —como la de Krapp en sus cintas— por acción diferida por medio de una compleja alternancia de futuros anticipados y pasados reconstruidos. Repetir un acontecimiento traumático (en las acciones, en los sueños, en las imágenes) es un modo de integrarlo a la economía psíquica y al orden simbólico. Pero las repeticiones en Beckett más que tamizar el trauma, fijan de manera obsesiva el objeto de la melancolía puesto que el encuentro con lo real es siempre fallido y no puede ser representado sino únicamente repetido (Foster 2001). Sus didascalias registran esta imposibilidad y desestabilizan todo tipo de certeza por medio de la ironía o la ambigüedad. Así Hamm “parece dormir”: ni vivo, ni muerto, ni dormido, ni despierto, permanece en ese umbral, al igual que la “puerta imperceptiblemente abierta”. Lo didascálico abre el espaciamento de una significación que no se clausura nunca, es decir, que no es saturable al nivel del significado. Contra toda interpretación estructuralista o hermenéutica, ese *resto*, o —en términos demanianos— ese “residuo de indeterminación” (De Man 1990), se reactualiza en cada lectura, en cada puesta en escena.

² El énfasis pertenece al original.

³ Ídem.

En *Godot* encontramos didascalias breves y didascalias extensas. En ellas el lenguaje da cuenta de su falta constitutiva, de la brecha entre lo que nombra y un posible de real que no puede acoger, lo real mismo en su imposible simbolización. El texto anota: “(*Camino en el campo, con árbol*)”. Un hombrecito, Estragón, permanece instalado en un lugar habitualmente de paso. La antítesis movimiento circular-estatismo se ve reforzada por la posibilidad de estar ahí otra vez (5). Se suceden algunos indicios que resultan inútiles cuando se intenta establecer algún anclaje referencial. El espacio escénico configura un ambiente al aire libre; al mismo tiempo, es ese espacio escénico y nada más. En una breve didascalia, que contrasta con las extensas acotaciones narrativo-descriptivas del teatro naturalista, se inscribe lo temporal en términos de ciclo y transición: “Anochecer”, lapso marcado por la negatividad y la indefinición, inminencia o espera de algo más.

Las didascalias más extensas aparecen especialmente cuando irrumpe un elemento extraño en la escena para cortar la monotonía: la entrada de Pozzo y de Lucky, o lo *otro* de lo *mismo*. También el telón que cierra el Acto I y abre el II marca un intervalo pero, además, es un elemento escenográfico que cobra cierta densidad significativa más allá de su uso tradicional en el teatro, pues insiste en la metateatralidad de la pieza que se puede observar en pasajes como: “(*Estragón regresa al centro del escenario, mira hacia el fondo*) Estragón. —Delicioso lugar. (*Se vuelve, avanza hasta la rampa, mira hacia el público.*) Semblantes alegres” (10). Y más adelante expresa: “Creo que estuvimos aquí” (12); mientras que a Vladimir le resulta familiar “ese árbol”, “esa turba” (refiriéndose al público). Han estado allí ayer y estarán allí mañana o quizá nunca hayan estado en ese lugar en el que, sabemos, se desarrolla cada función. En esta ruptura del verosímil tan buscado por el naturalismo, es posible advertir una alusión irónica a la paradoja del hecho teatral, esto es, su repetición en cada ocasión con diferentes espectadores. Dicho de otro modo, se intenta conservar lo idéntico del espectáculo mientras que en los cuerpos de los actores y en los materiales de la escena actúa, inevitablemente, el paso del tiempo. La fisura beckettiana que se abre tanto en la ficción de la escena como en la situación real del espectáculo, provoca una herida en todo pacto de lectura y expectación fundado en la ilusión de realidad. En este sentido, no es un detalle menor el hecho de que la didascalia hable al mismo tiempo del espacio en términos técnicos (“escenario”, “rampa”, “público”, “lateral”) y ficcionales: “(*(...) Sale la luna, al fondo, aparece en el cielo, se inmoviliza, baña el escenario con luz plateada*)” (58). Por otra parte, además del gesto típicamente vanguardista de provocación al público, notamos que la hipótesis de representación de la obra postula un espectador mudo que será tratado como un elemento más de la escena.

La cantidad de didascalias aumenta considerablemente en *La última cinta de Krapp*. Muchas de ellas marcan la disposición de la escenografía respecto del espectador, la iluminación, entre otras cuestiones ligadas a lo escénico. En este sentido resulta revelador el hecho de que el dramaturgo haya empezado a trabajar sobre una puesta de la obra antes de su escritura definitiva ya que, exceptuando el inicio y algunos otros pasajes donde lo didascálico acontece a un nivel más poético que escénico, se observa una clara impronta de intervención dramática como huella del paso previo por la escena. No obstante, además de las anotaciones técnicas, nos topamos nuevamente con la ambigüedad y la indeterminación, por ejemplo, respecto del momento del día que se instala —como en *Godot*— en el pliegue de la tarde y la noche: “Últimas horas de la tarde, dentro de algún tiempo” (Beckett 1965: 47). Y es preciso señalar que la dimensión poética de estas notas no se modula solo a nivel del contenido sino que también aparece sugerida en la tendencia “paratáctica” de su sintaxis, esto es, la interrupción que corta el curso continuo y preestablecido del lenguaje con palabras privadas de artículos que las definan, verbos

privados de sujetos determinados, o frases sin verbos: “Tez blanca. Nariz violácea. Pelo gris en desorden. Mal afeitado. Muy miope (pero sin gafas). Duro de oído. Voz cascada. De tono muy particular. Andar penoso” (47).

Con *Acto sin palabras I*, huella insoslayable del monólogo de Krapp, llegamos al extremo de lo didascálico, ya que puede leerse como una única y extensa didascalía. En este argumento sobre un “mudo clown blanco”, hecho a pedido de Deryc Mendel (Knowlson 2017: 149), el texto se abisma tal y como lo hace en *Fin de partida*, pues continuamente se replican frases para describir la reiteración de acciones. El “sin” no se limita exclusivamente a la ausencia de diálogos sino que domina toda la pieza. Así el comienzo anota: “PERSONAJE: Un hombre”; no especifica nada más que un “Gesto habitual: dobla y desdobra el pañuelo”; y la “ESCENA” se describe en términos próximos al espacio despojado de Godot (“Desierto”). Sigue un comentario vago acerca de un aspecto técnico (“Iluminación deslumbrante”) que, si bien desliza cierto pensamiento de lo escénico, no deja de significar un vacío (¿deslumbrantemente blanco, frío, cálido? ¿Una escena completamente iluminada?, ¿sectorizada?). Lo que se enuncia como “ACCION” registra una típica entrada de los personajes en el teatro del absurdo: el hombre que es arrojado a escena desde el interior (Beckett 1964: 68). La partitura de movimientos contiene principalmente la interacción del personaje con distintos objetos, a diferencia de las otras piezas donde esta se da entre dos o más personajes, o con otras instancias de la propia existencia, como el Krapp que se vincula con su voz en las grabaciones del pasado y las del presente. Los principios constructivos de la pantomima siguen siendo la interrupción, el contraste movimiento/inmovilidad, la mirada al público, las caídas, el acto de pensar, los silencios, entre otros. Así concibe el mismo autor esta pieza que no es sino una interrupción del lenguaje: “¡cuando las palabras nos fallan se puede recurrir al silencio!” (Knowlson 2017: 149).

Para llegar al final de este trabajo, rodeamos la idea de que a medida que Beckett gana experiencia escénica, su escritura se concentra cada vez más en los objetos que circulan y la manera en la cual los movimientos de los actores se integran a ese diseño visual y sonoro que propone, mientras retira la palabra de toda mimesis. Esto se radicaliza en *Acto sin palabras II*, cuyos personajes ya no se vinculan por medio del diálogo sino de las acciones físicas. No podemos desarrollar aquí un análisis acabado de las obras (en las que verdaderamente hay mucho material respecto del tema que nos ocupa), ni indagar acerca de las modulaciones de las didascalías en la producción posterior del autor donde vuelve a aparecer la palabra dicha, pero no queremos dejar de señalar que sería interesante continuar esta línea de lectura. Aquí solo hemos intentado reflexionar acerca de lo didascálico en tanto escritura que se sabe perdida en el mismo momento de inscribirse y se resiste a ser leída en términos pragmáticos; gesto, figura del silencio en la poética beckettiana, y residuo del lenguaje frente al fracaso “innombrable” de la experiencia.

Bibliografía:

- BARTHES, Roland. 1986. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- _____. 2011. *El grado cero de la escritura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- BECKETT, Samuel. 1964. *Final de partida - Acto sin palabras*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____.1965. *La última cinta. Acto sin palabras. Dos obras de Samuel Beckett con estudios y comentarios*. Barcelona: AYMÁ S. A.
- _____.2003 [1952]. *Esperando a Godot*. Buenos Aires: Sol 90.
- _____.2006. *Teatro reunido*. Barcelona: Tusquets.
- _____.2015. *Asunción*. Prólogo de Lucas Margarit. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Trad.: José Francisco Fernández (cuento) y María Inés Castagnino (epílogo).
- BLANCHOT, Maurice. 2008. *La conversación infinita*. Madrid: Arena Libros.
- DE MAN, Paul. 1990. *Alegorías de la lectura*. España: Editorial Lumen.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. 2011. *Ante el tiempo: Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- FOSTER, Hall. 2011. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Madrid: Akal.
- KNOWLSON, James y Elizabeth. 2017. *Recordando a Beckett: entrevistas inéditas a Samuel Beckett y testimonios de quienes lo conocieron*. Buenos Aires: Editores argentinos. Trad.: Elina Montes y Milita Molina.
- LACAN, Jacques. 1985. *Función y campo de la palabra y del lenguaje en psicoanálisis en Escritos I*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- SZUCHMACHER, Rubén. 2015. *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- VENTURA, Laura. 2014. “El alma de Samuel Beckett se pasea por Buenos Aires”, *La Nación*, Martes 23 de diciembre de 2014. <<http://www.lanacion.com.ar/1754800-el-alma-de-samuel-beckett-se-pasea-por-buenos-aires>> [Consulta: 3 de marzo de 2018].