

DOSSIER

**Las artes escénicas
discutiendo la historia**



ACERCAMIENTOS A LO REAL: LAS DIDASCALIAS EN LA OBRA DE BEATRIZ CATANI

Laura Gabriela Conde

NOTA DE LA AUTORA

Laura Gabriela Conde 

CONICET/ Universidad de Buenos Aires/Universidad Nacional de La Plata, Argentina.
Correo electrónico: condelauragabriela@gmail.com

Recibido: 31/03/2025

Aceptado: 02/09/2025

<https://doi.org/10.18800/kaylla.202501.009>

RESUMEN

Este trabajo presenta un análisis retórico-afectivo de las didascalías en la dramaturgia de Beatriz Catani. Esto supone pensar, desde un encuadre teórico de las emociones, en qué medida la escritura de lo “no-dicho” del texto dramático se constituye como una figura que produce y registra modos de experimentar con el lenguaje, los cuerpos, el espacio y el tiempo. En este sentido, se toman en consideración diferentes formas retóricas, sintácticas, semánticas, en las didascalías de algunas de sus producciones, especialmente en *Ojos de ciervo rumanos*. A partir de ellas, es posible indagar sobre las búsquedas y los procedimientos estéticos que expresan la sensibilidad y las transformaciones de su tiempo: aquello que la misma autora reconoce como “acercamientos a lo real” frente a la “crisis de la representación” teatral. Se propone entonces analizar lo didascálico en tanto signo “saturado de afecto”, memoria, imágenes y cuerpos.

Palabras clave: Didascalías, Dramaturgia, Puesta en escena, Retórica, Afectos

APROXIMAÇÕES AO REAL: AS DIDASCÁLIAS NA OBRA DE BEATRIZ CATANI

RESUMO

Este artigo apresenta uma análise retórico-afetiva das didascálias na dramaturgia da Beatriz Catani. Tratar-mos de pensar, a partir de um quadro teórico das emoções, na medida que a escrita desse o “não-dito” do texto dramático que constitui uma figura que produz e regista modos de experimentação da linguagem, dos corpos, do espaço e do tempo. Neste sentido, consideram-se diferentes formas retóricas, sintácticas e semânticas nas didascálias de algumas das suas produções, especialmente em *Ojos de ciervo rumanos*, a partir das quais é possível pesquisar proezas e procedimentos estéticos que expressam a sensibilidade e as transformações do seu tempo: aquilo que a própria autora reconhece como “aproximações ao real” face à “crise da representação” teatral. Propõe-se, então, analisar o didascálico como um signo “saturado de afetos”, memória, imagens e corpos.

Palavras-chave: Didascálias, Dramaturgia, Encenação, Retórica, Afeto

APPROACHES TO THE REAL: THE DIDASCALIAS IN THE WORK OF BEATRIZ CATANI

ABSTRACT

This paper presents a rhetorical-affective analysis of the stage directions in Beatriz Catani's dramaturgy. From the perspective of Affect Theory, this involves considering to what extent the writing of this “unspoken” aspect of the dramatic text constitutes a figure that produces and records ways of experimenting with language, bodies, space, and time. In this sense, different rhetorical, syntactic, and semantic forms in the stage directions of some of her works—especially in *Ojos de ciervo rumanos*—are examined. It is argued that these forms allow an exploration of the aesthetic pursuits and procedures that express the sensibilities and transformations of her time: it expresses what the author herself recognizes as “approaches to the real” in response to the “crisis of theatrical representation”. Thus, this study proposes an analysis of stage directions as a sign “saturated with affect”, memory, images, and bodies.

Keywords: Stage directions, Dramaturgy, Staging, Rhetoric, Affects

ACERCAMIENTOS A LO REAL: LAS DIDASCALIAS EN LA OBRA DE BEATRIZ CATANI

Lo real no es representable, y es debido a que los hombres quieren sin cesar representarlo mediante palabras que existe una historia de la literatura [...] ya sea que con Lacan se lo defina como lo imposible, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que [...] se verifique que no se puede hacer coincidir un orden pluridimensional (lo real) con un orden unidimensional (el lenguaje) [...] es precisamente a esta imposibilidad topológica a la que la literatura no quiere, nunca quiere someterse.

(Roland Barthes, 2015, p. 37)

DIPLOPIA: LA ESCENA Y LO REAL

En conversaciones que mantuvimos con la docente, intérprete, dramaturga y directora teatral platense Beatriz Catani, a propósito de la escritura del prólogo al volumen *Teatro entre diagonales* (2022), que incluye su obra *Ojos de ciervo rumano*¹, la autora expresó que una de sus mayores preocupaciones estéticas consiste en cómo hacer ingresar lo real en el teatro y cómo llegar desde la distorsión de lo “real-aparente” a un registro sensible y propio de lo “real”. Tal preocupación, según señala en *Acercamientos a lo real* (2007) y en *El tiempo después* (2023), dio lugar a la incorporación de escenas en la puesta teatral de 1998 de *Cuerpos abandonados* en las que las actrices orinaban y lloraban, así como a la manipulación de elementos de la naturaleza “real” (humo, viento, olor a fluido Manchester, animales vivos y muertos, etc.) en escena. Si bien muchas de estas propuestas figuran anotadas en las didascalías, la autora observa que le gustaría que en los textos hubiera “menos indicaciones escénicas”, puesto que con frecuencia la escritura queda a expensas de la puesta en escena: “Escribo para mi trabajo de dirección y para mis actores, todo lo que quiero que ellos entiendan. Para eso manipulo la escritura demasiado²”. No obstante, proponemos que resulta interesante detenerse justamente en ese espacio de oscilación de lo didascálico: las didascalías de *Ojos de ciervo rumano* —esas notas que no serán pronunciadas por los personajes— son sumamente poéticas, afectivas, narrativas, y exceden la función pragmática implicada en la idea de “indicaciones de puesta en escena”. Sugerimos entonces que no hay nada más “real” que ese querer sustraer una palabra muda que, sin embargo, quiere aparecer e injertarse en la escena de la escritura y en el espectáculo.

Esa pulsión de anotar lo “real” se inscribe en el trazo didascálico como una promesa de consistencia y, a la vez, de inminencia de una pérdida: de lo real de la escena, de la “voz” del dramaturgo, de lo que no será dicho por nadie sino sólo (y acaso) leído. Tal desfasaje entre las subjetividades de la dramaturgia y las de la dirección, la relación con el ingreso de lo “real” y con la concepción de representación que se advierte en las palabras de Catani, señalan el

1 La obra se estrenó en el Teatro del Pueblo en el 2001, gracias a una coproducción del Complejo Teatral de la ciudad de Buenos Aires y del Theaterformen de Hannover, Alemania. Fue interpretada por Paula Ituriza, Ricardo González y Blas Arrese Igor; contó con la escenografía de Margarita Dillon y Andrea Schwartzman, la iluminación de Gonzalo Córdova, la música de Carmen Balliero, y la asistencia de dirección de Jazmín García Sathicq.

2 En términos metodológicos, resulta significativo observar que todas las intervenciones de la autora que se incluyen no responden a un enfoque “intencionalista” en la lectura de los textos abordados, sino que intentan capturar la fuga o vacilación de lo didascálico en el archivo, y contrastar efectos/afectos retóricos que permitan reflexionar acerca de los diferimientos de las subjetividades implicadas en los procesos de escritura y montaje escénico.

“entre” que abre lo didascálico, esa escritura siempre problemática e incómoda para quien compone, dirige, interpreta o estudia un texto dramático. Aquello incomoda justamente porque es un efecto retórico-afectivo de la circulación de imágenes, cuerpos y emociones que no están presentes ni en el texto ni en la puesta en escena, sino entre ambos.

Es en esta dirección que aquí se propone una lectura de las didascalías articulada por un pensamiento de matriz retórica, en diálogo con algunos aportes del giro afectivo (principalmente con las conceptualizaciones elaboradas por Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*) y con algunas intervenciones de pensadores contemporáneos sobre el arte, el lenguaje y la subjetividad. Observamos que esta mirada habilita una comprensión de la complejidad dramatúrgica y escénica de lo didascálico en tanto tropo saturado de efectos/afectos: sentidos, subjetividades, politicidades, anacronismos, espacialidades, corporalidades, imágenes, ficción y archivo. Atender la emocionalidad de los textos desde una perspectiva retórica supone describir sus efectos poéticos, esto es, cómo performan, se mueven y afectan.

Si bien las didascalías intentan aproximarse a la experiencia del espectáculo, lo que señalan —en tanto acontecimiento poético— es el propio gesto de las palabras: no los objetos y acciones anotados —y en ese sentido más próximos a la realidad de la escena— sino su *ekfrasis*, la ficción de esas cosas como alejamiento. Dicho de otro modo, si hay algo “real” en lo didascálico, es esa manifestación sintomática de lo real, que deja entrever algo de lo que el lenguaje de la cultura intenta olvidar: la brecha entre éste y el mundo.

La pregunta que apremia entonces gira en torno de cómo se representa por medio de la palabra lo irrepresentable en el texto dramático, y en qué medida las didascalías intentan tocar lo “real”. Un análisis retórico-afectivo sugiere que lo didascálico, en tanto fenómeno performativo de la subjetividad, no modula una tercera persona ni un sujeto impersonal o general, sino aquello que, como lo formuló Maurice Blanchot a propósito de la voz narrativa, “destituye al sujeto”; la intrusión de lo Otro sin transitividad (2008, p. 489). Este acontecimiento indeterminable que leemos en la producción de Catani coincide con búsquedas dramatúrgicas contemporáneas como las de Javier Daulte, Rafael Sprengelburd, Alejandro Tantanian y Marcelo Bertuccio, surgidas entre los años 1990 y 2000. Rubén Szuchmacher observa que estas dramaturgias no incorporan didascalías o bien las hacen proliferar al explotar sus potencialidades de carácter narrativo y poético; de igual manera, señala que se encuentran textos reescritos y publicados por estos autores después de los estrenos de sus obras que incluyen “marcas de puestas realizadas por ellos mismos” (2002, p. 52).

En nuestra tesis doctoral sobre las didascalías (Conde, 2022b) y en nuestro libro *Presencia/ausencia de las didascalías en el texto dramático* (Conde, 2023), propusimos una posible esquematización para pensar el problema del teatro del siglo XX y XXI. En términos descriptivos generales, distinguimos cuatro modulaciones que a menudo se articulan y superponen: didascalías “narrativas”, “de puesta en escena”, “denegatorias” y “poéticas”. Las “didascalías narrativas” se refieren al espacio, al tiempo y a la acción de los personajes, en el nivel de la ficción. Los detalles que proporcionan son próximos a las descripciones que solemos leer en la voz de un narrador omnisciente; esto es, configuran un universo de imágenes inherentes al tratamiento del tema (más que ofrecer soluciones escénicas) y, con frecuencia, reponen acontecimientos pasados que no se muestran en el presente del espectáculo. Las “didascalías de puesta en escena”, por otro lado, dan cuenta de una clase de producción cuya escritura fue realizada en el propio proceso de montaje y en la que los roles de autor y director, a menudo

encarnados en la misma persona, dejan sus huellas (Szuchmacher, p. 52). En este sentido, suelen reponer un resto del acontecimiento incapturable del espectáculo, o bien formulan una visión escénica de acuerdo con los sistemas de producción existentes. Las “didascalías denegatorias”, en tercer lugar, explicadas en consonancia con el fenómeno que Ubersfeld (1989; 2002) conceptualiza como “denegación” teatral –el punto en el que el teatro se dice teatro y denuncia la ilusión por medio del artificio– son aquellas que reflexionan a nivel dramático acerca de la concepción sobre la propia teatralidad y la relación con el espectador, más allá de la puesta en escena concreta. Por último, las “didascalías poéticas” son aquellas fundamentales para la construcción de un tono y un ritmo, y suelen privilegiar un trabajo con la ambigüedad e indeterminación del lenguaje y sus efectos de sentido.

En *Cuerpos abanderados* (1998) se advierte la articulación de estas cuatro modulaciones. Tomemos como ejemplo algunos fragmentos de la primera (y extensa) didascalia de esta pieza:

Un espacio real: Cooperativa agrícola de un pueblo de provincia [...] Por esa canaleta-boca-viga chorrea, permanente un hilo de agua [...] En este lugar una mujer (AMINA), enraizada al lugar, permanece toda la obra sentada y fuma. A veces “conversa” con dos hermanas. A veces “narrá” al espectador. A veces, simultáneamente, “conversa” y “narrá”³.
(Catani, 2007, p. 35)

Más abajo, en boca de un personaje, leemos: “Las letras, prolijas... parece que tienen relieve, no tienen, pero por efecto del trazado” (p. 35). Aquí podemos observar el carácter denegatorio del texto, la reflexión sobre el artificio y el “efecto de lo real”, que también se enfatiza por medio de imágenes poéticas y escénicas, similares a las didascalías de Samuel Beckett: “*Un ruido. Se abre la puerta y asoma una gran caja de cartón*” (p. 36). Además de didascalías de puesta en escena y denegatorias, encontramos didascalías poéticas como las siguientes: “*inquietante asfixia*” (p. 47); “*Otra vez un estruendo. Otra vez polvo.*” (p. 57). También sobran ejemplos de didascalías de ficción o narrativas, entre las que destacan aquellas que describen acciones de ratas que en el espectáculo estaban expuestas dentro de una pecera: “*Caminan por el borde de la pecera. Parecen poder escapar. Pero es inútil. Volverán a caer en el interior de la pecera*” (p. 49). Es evidente que, aunque pueda tratarse de un registro de lo que ocurrió en escena, estas palabras no dan una instrucción para ser ejecutada por las ratas (algo no factible o no previsible) sino que configuran un concepto de secuencia, de vínculos entre cuerpos, objetos y animales; en resumen, un mundo posible, configurado por un registro poético que expresa el límite lábil entre la palabra dicha y la no dicha: didascalías y diálogos, ficción y no-ficción.

Para un análisis retórico-afectivo del problema resulta especialmente significativo observar el modo paratáctico en la sintaxis de estas didascalías que, o bien elimina todo nexo, o bien hace que la coordinación pueda reducir su función a la yuxtaposición, la acumulación o la contigüidad de segmentos semánticamente incongruentes: palabras privadas de artículos que las definen, verbos privados de sujetos determinados, o frases sin verbos que establecen una relación de organización. Este procedimiento *habla* de un curso interrumpido que

³ La itálica pertenece a la publicación original. Todas las didascalías que se incorporan de aquí en adelante, se reproducen tal como aparecen en los textos.

no se rige por la lógica de la continuidad ni la unidad (Blanchot, 2008, p. 393). Al romper los encadenamientos del discurso, se ponen en primer plano (y se problematizan) las relaciones entre ideas, palabras y referentes. Esta corporalidad de la palabra no se hace tan evidente en la hipotaxis, que responde a las formas culturales del discurso, y oculta los hiatos entre la experiencia y el lenguaje. Con la parataxis se interrumpe la ficción de las continuidades y se establece una relación afectiva entre sonidos y sentidos. En el habla cotidiana, cuando hay familiaridad entre interlocutores (vínculos afectivos, supuestos que no necesitan explicitarse), se emplea la parataxis con frecuencia, en contraste con situaciones sociales donde es preciso expresar la buena predisposición para que la comunicación sea efectiva (enlazar ideas, jerarquizar información, referir, etc.). Ante el dolor, en situaciones inusuales o extremas que empujan la experiencia hacia algún borde de la subjetividad, el habla suele ser paratáctica. Asimismo, la expresión lingüística de la primera infancia no se rige por los encadenamientos ni por la lógica del desarrollo; en este sentido, asociamos parataxis con emoción, corporalidad y contactos interrumpidos.

El empleo de esta figura de la discontinuidad en una clase de escritura (la didascálica) que se sitúa en el “entre”, manifiesta la preocupación de la autora por explorar acercamientos poético-afectivos a lo real, y a la vez muestra su distanciamiento respecto de los modos de representación miméticos que siguen la lógica de las causalidades y continuidades. Dicha emocionalidad, retórica y sintáctica, contribuye además a componer una poética de lo vulnerable o de lo que está en riesgo, muy frecuente en la producción de la autora y en sus tópicos: brutalidad y perversión de los cuerpos, exposición de sus fluidos, y el contacto entre cuerpos y el mundo animal o vegetal (ratas, cucarachas, plantas de naranja, tierra y paja, en el caso de las didascalías y puestas de obras como *Finales*, *Ojos de ciervo rumano* y *Borrascas*), por mencionar algunos.

Patos hembras (escrita en 2007 y estrenada en 2012) es, desde este ángulo, una de sus escrituras más experimentales. Según Catani, se trata de un texto teatralmente “imposible”, que se ensayó durante cinco años y siguió transformándose luego de su estreno. Este fue escenificado en un espacio “real” (el patio del teatro el Princesa), lo cual es otra marca de las producciones de Catani. Muchos procedimientos que se despliegan en esta obra nos recuerdan a *Die Hamletmaschine* (*Máquinahamlet*) de Heiner Müller, *Actos sin palabras* de Samuel Beckett, y, de manera más próxima a su contexto de producción, *Cuento alemán* de Alejandro Tantanian. Dichas piezas dramáticas no establecen distinciones claras entre didascalías y voces, juegan con la grafía y su disposición en el espacio textual, o bien están constituidas por didascalías en su totalidad. Así, en el caso de la obra *Patos hembras*, es inútil intentar establecer un límite preciso de estas notas como instancia externa al discurso de los personajes: a veces se les atribuye el carácter de “pensamiento”, otras veces de “sueño”, “sin que se sepa a qué plano de la realidad corresponden” (Catani, 2007, pp. 125-137). Lo didascálico (poético, denegatorio) mina todo el texto:

La Mujer Madre del

Sonríe

Y vuela a recogerse el pelo. La hebilla fue hecha por el esposo de la mujer. (Catani, 2023, p. 178)

Este procedimiento incluye los nombres de los protagonistas, que no serán dichos en escena, sino sólo apreciados en la lectura de las didascalías, en las que figuran con una modulación poética que se extrema hasta la agramaticalidad: “La Mujer Madre del cuello como mordido”, “La Mujer Madre del”, por ejemplo. Se trata de un pliegue indecidible entre lo dicho y no-dicho, lo real y lo fantástico que, según la dramaturga, contiene una potencialidad “fílmica”. El texto se compone de relatos y recuerdos; lo que acontece en el presente es un almuerzo de una familia y una siesta. La preocupación de Catani fue entonces darle una “imagen sonora, como el cine podría darle una visual”, “volver al cuerpo como el sostén de la voz y sentir la materia en el decir” (Catani, 2007, p. 17). En las primeras didascalías de la obra es posible advertir, además de una modulación narrativa, estas fronteras difusas y el trabajo poético que labra cierta “tonalidad”:

Una puerta de madera maciza a medio abrir. Por detrás de la puerta los pasos de un hombre que pone una hora. El Padre.

Una mujer, la Madre, se sienta a la mesa.

El cuello de la mujer Madre está como mordido. Unas leves gotas de sangre que regularmente gotea sobre el mantel.

El Hijo baja la vista.

Las tres de la tarde. ESCENA FAMILIAR. (Catani, 2023, p. 170)

Más adelante, La Mujer Madre profiere una descripción de la escena que resultar esperable en una didascalia poética: acciones, objetos, factores del ambiente, conjeturas, y un color “blanco” tan singular como el que encontramos en las didascalías de *Bodas de Sangre* y *La casa de Bernarda Alba*, de García Lorca: “Ahora los tres comen. Todo es blanco. Mesa, platos, fuentes... Se oye el ruido de las cucharas en un ir y venir hacia ellos. Se oye el viento. No se oyen graznidos de patos. (Posiblemente porque el viento sea demasiado fuerte)” (p. 171).

Todos los casos didascálicos hasta aquí mencionados pueden ser pensados dentro de la órbita de la *ekphrasis*, tropo que no remite solo la descripción de un objeto real o ficticio, sino que hace referencia incluso al propio logos. Como sugiere Bárbara Cassin (2004), la *ekphrasis* –en las antípodas de la metáfora– consiste en poner las cosas *πρὸ ὄμμάτων* (bajo los ojos), para producir así un conocimiento nuevo no del objeto, sino de la ficción del objeto, de la objetivación. La *ekphrasis* encarna la capacidad performativa que posee el discurso librado de la verdad y la falsedad, cuando en lugar de decir lo que ve, hace ver lo que dice. Este carácter contingente de lo didascálico se apoya sobre todo en el contacto emotivo con la ausencia del objeto, un contacto “pegajoso” que performa esa palabra-cuerpo. Como observa Sara Ahmed en *La política cultural de las emociones*, el “hacer” de las emociones “está ligado a las relaciones pegajosas entre los signos y los cuerpos: las emociones funcionan al trabajar a través de los signos y sobre los cuerpos para materializar las superficies y fronteras que se viven como mundos” (2015, p. 287).

En este sentido, resultaría interesante indagar sobre el acoplamiento de signos y emociones en la escritura didascálica a partir de la noción de “injerto” de Derrida (1975): una figura posible del movimiento retórico-afectivo entre la dramaturgia, la escena y lo “real”. Para dicha

descripción, retomamos el pensamiento de Jacques Derrida en *La diseminación*; específicamente, la reflexión acerca de cómo “trabajan” los “injertos” en la escritura, en tanto fuerzas que la exceden y abren el sentido:

El texto es penetrado de distinto modo, saca otra fuerza de una grafía que le invade, le enmarca de forma regular, obsesiva, cada vez más masiva, incontorneable [...] que actúa en la propia secuencia llamada fonética, trabajándola, traduciéndose en ella antes incluso de aparecer, de dejarse reconocer a posteriori, en el momento en que cae a la cola del texto, como un resto y como una sentencia. Su traducción activa ha sido clandestinamente inseminada. (1975, p. 535)

Sin duda, las didascalías en la obra de Catani —retomando esta formulación derridiana— “enmarcan”, encuadran, los diálogos; los diseminan de manera suplementaria, digresiva, y son a la vez “incontorneables” (en algunas obras, llegan incluso a “invadir” todo el texto, como expusimos respecto de *Patos hembras*). Lo “real” las “insemina clandestinamente” en su ausencia, y ellas *performan* lo real.

A continuación, proponemos una lectura del carácter retórico-afectivo de las didascalías de *Ojos de ciervo rumano*: una obra especialmente significativa para pensar el “injerto” de real o el “pegoteo” de la palabra-cuerpo, en relación con las preguntas propias de su tiempo.

OJOS DE CIERVO RUMANOS: LO REAL DE LA ESCENA, LA ESCENA DE LO REAL

Un 13 de julio, el día del cumpleaños número 35 de Dacia, una mujer que todavía no ha madurado y vive como una planta, esta escucha el relato del padre acerca de sus dos nacimientos. Así inicia *Ojos de ciervo rumano*, con este relato que narra que, durante un paseo en auto en el vientre de la madre, Dacia nació prematuramente, y fue robada por su padre e injertada al muslo derecho de éste como un vástago, con la malla de su pulóver verde. La llama de un relámpago provocó el parto, y los ojos de la madre ahora ausente, una cantante rumana famosa, desataron un incendio que devastó las plantaciones de naranjas y la casa. La familia se redujo entonces a un padre y una hija; las plantaciones y la casa —luego de sucesivas mudanzas— se condensaron en un monoambiente ocupado por maceteros con plantas de naranjas frondosas, un “árbol-naranjo” viejo y seco, un “cajón-invernadero”, y un sillón desvencijado, relleno con tierra.

Ahora, las plantas están tomadas por una peste llamada “la tristeza de los cítricos” y su pérdida es inminente. El padre intenta evitar que estas se sequen, al tiempo que trata de fortalecer a la hija-planta, pero sus técnicas fracasan. Benya, el hijo nacido dentro de un árbol que se pasea con un combinado, se injerta al dúo padre-hija complejizando aún más la visión caleidoscópica sobre el relato de origen y los vínculos familiares. El padre siente culpa por haber plantado una especie extranjera de naranjos agrios cuya mala cosecha no puede ser mejorada con nuevos injertos. Se propaga entonces la plaga, como la sospecha de la maldición que retorna y se manifiesta además en la transformación de Dacia: la maduración y los pigmentos verdes de su ojo izquierdo, en el que podría presentarse el ojo de la madre. En una tensión entre esta desafortunada herencia y la culpa del padre sin futuro, Dacia es

asistida por Benya para aplicar las técnicas de injerto y quitarse el ojo maldito. Así, el pasado ocupa el presente por medio del rito y de la narración de una historia que se repite desde diferentes puntos de vista.

Dicha historia retoma el mito del nacimiento de Dionisos y las Furias, así como el de Persefone: “rapto y alteración de los procesos y ciclos naturales” (Catani, 2007, p. 199). A partir del título y las didascalías iniciales, se instala esta clave poética, fantástica, mítica, y se anuncia que los encuentros de los tres personajes, hasta la última escena, son fragmentos que podrían suceder en este orden o en cualquier otro: *“Ininterrumpidamente se encuentran y se pierden. Se encaminan a un nuevo orden que desconocen”* (Catani, 2023, p. 53). De la misma manera, las primeras réplicas encuadran la temporalidad cíclica —“hace 35 años llueve” (p. 53)— marcada especialmente por un presente-ritual que evoca el pasado con la actualidad de su retorno: “Llego a casa de las plantaciones...” (p. 53), expresa el padre, y Dacia, como quienes leemos o escuchamos este mantra del padre, no comprende la historia.

Lo que resulta más significativo para el análisis que nos ocupa, es que ese extrañamiento generado por el relato se proyecta sobre las acciones anotadas en las didascalías: mientras le habla, el padre traslada a la hija como a una de sus plantas y la engancha al tronco del árbol. Tal tratamiento de los cuerpos y los objetos, que recuerda al “Teatro de la muerte” de Tadeusz Kantor, contribuye a generar un efecto de vacilación y opacidad del sentido a la vez que expresa la imposibilidad de acceder al pasado desde un discurso racional. Padre e hija juegan a dar un paseo con dirección al mito de origen; a su vez, lo que él narra (un paseo en auto) articula un efecto denegatorio en el que el relato se actualiza como experiencia, de manera similar a la vivificación del sueño dentro del sueño. En ese viaje lingüístico la palabra se vuelve performativa: “Vamos en auto. Con tu madre. [...] Camino despejado. O parece” (p. 54). Como es posible advertir, volvemos a encontrar la parataxis, esta vez en la voz de los personajes y como un modo de representar la gramática del sueño o del mito, cuya lógica no responde a las ilaciones hipotácticas basadas en las relaciones convenidas de la lengua y la cultura. Del mismo modo, las didascalías que indican acciones concretas, de puesta en escena y que en algunas ocasiones enfatizan un carácter ficcional, son predominantemente paratácticas:

Dacia vuelve a la maceta, el ojo late.

Benya se vuelve a colgar el disco, lo besa y se va llorando.

Padre (...) Levanta a Dacia en brazos de la maceta y la lleva atrás,
a las plantas del fondo. (...) Momento de trabajo. Hasta terminar los
injertos. (p. 73)

Esa poética del movimiento escénico extrema la parataxis hasta lo agramatical; en ese nexo que falta, en ese hiato o pegoteo retórico entre diálogo y didascalia, o didascalia y cuerpo imaginado, se aloja el acercamiento a lo “real”. El lenguaje, tópico y procedimiento a la vez, resulta especialmente *visible* debido a, además de la parataxis, las adjetivaciones insólitas y la repetición de un sonido que suspende el significado de una palabra y abre el juego del significante. Incluso, en varias ocasiones, los mismos personajes reflexionan acerca de la materialidad del lenguaje. Además, es preciso señalar que este trabajo con la palabra es parte de un principio constructivo de la escritura de Catani, vinculado tanto a los procesos de dramaturgia como de puesta en escena de sus obras, que consiste en acercarse a lo real a través de lo

verbal. Las palabras “son todo” hasta que se pasa a la escena: “mientras no tengo los cuerpos de los actores, la realidad es la palabra [...] las palabras como una cosa física, cargadas de vitalidad” (Catani 2007, p. 24). Siguiendo un pensamiento retórico del lenguaje, el cuerpo y los afectos en los textos, podríamos considerar el problema planteado por la dramaturga a partir de la noción de “signos pegoteados” antes mencionada, que concibe el lenguaje como “una forma de poder en la que las emociones alinean a algunos cuerpos con otros –y pegan a diferentes figuras unas con otras– a partir de la manera en que nos mueven” (Ahmed, 2015, p. 293). Reconocemos este trabajo con la “palabra-cuerpo” en didascalías que modulan tanto un carácter ficcional, como escénico, denegatorio —expresando un pensamiento sobre las formas— y poético:

Noche de lluvia en la ciudad. Un mono ambiente. Todo cubierto de maceteros con plantas de naranjas altas y frondosas. Al fondo un árbol-naranjo, viejo y seco.

Del árbol, cuelga un pulóver.

En el centro, en medio de las hileras de plantas, sólo un sillón: lo que ha quedado de las sucesivas mudanzas familiares.

Sobre la pared de atrás, una construcción de madera verde y enrejillada. Unas celdas romboidales a modo de confesionario. En ese cajón-invernadero, hay más plantas de naranja en distintos momentos de proceso, instrumental diverso y un ventilador de aire caliente.

Sobre la derecha, una pared verde de naranjos y detrás de ella un hombre, BENYA, apoyado en un combinado [...]

En el cajón-invernadero están PADRE y DACIA.

El pasado se repite en una dimensión reducida, en una escala ínfima. PADRE, DACIA y BENYA nunca saldrán de escena. No hay salida, no hay afuera [...] Todo parece desencadenarse a la tragedia. Sin embargo, la lluvia se detiene (como había sucedido antes) y acontece un nuevo orden. Una nueva asfixia. (Catani, 2023, p. 53)

Al límite del texto, el marcado carácter retórico de los títulos de las escenas (“El paseo-injerto”, “Los jugos”, “La florescencia”, “La heladura”, “La nutrición”), exponen la vulnerabilidad de lo didascálico en tanto anuncio de una pérdida, pues sólo serán percibidos por quienes lean el texto dramático. Observamos además que la intrusión de la tercera persona de las didascalías, a la vez que evidencia la imposibilidad de atribuir la enunciación a cualquier clase de consistencia (a la voz de la autora, directora, o de un personaje), en ocasiones da lugar a la modulación de un punto de vista próximo al de los personajes. Esto se advierte con claridad en la naturalización de una situación, conducta o experiencia extraña al mundo conocido, pero que es parte de ese entorno afectivo; por ejemplo, la acción de plantar a una mujer. Las didascalías construyen así otro mundo posible que estos seres habitan: “*El PADRE la traslada en brazos hasta una de las macetas donde la introduce. La planta. Pequeña resistencia de DACIA*” (p. 55). Esa extrañeza elaborada a partir de la voz impersonal que se injerta a las voces que

dialogan o monologan, se materializa cuando aparece el tercer personaje que representa un punto de vista distinto y que es, en este caso, más próximo al del lector/espectador, pues nota con cierta extrañeza el hecho de que Dacia esté dentro de una maceta: “(*La ve enterrada en la maceta*)”, y le pregunta, “¿Estás bien?” (p. 56). Se inscribe allí una subjetividad afín a otro personaje, articulada por esa voz oscilante que invade, insemina o mina el texto. Asimismo, la relevancia de lo no-dicho y del movimiento de esta pieza se evidencia incluso en escenas cuya interpretación se apoya en la presencia de didascalías: *BENYA se sienta en el sillón. El sillón se desarma, cae tierra. / DACIA ¿Un jugo de naranjas? ... En la última mudanza se rompió y papá lo llenó con tierra. Hay que saber sentarse, si te apoyás...*” (p. 56).

En este punto de la lectura de la obra conviene recuperar algunas consideraciones de la autora que insisten sobre el problema de la representación que venimos rodeando. En “Fragmentos de una conversación”, que recoge un diálogo entre Catani y Cornago realizado en 2006 y 2007, la misma comenta que ya había trabajado sobre esta preocupación con Mariano Pensotti en el ciclo de biodrama *Los 8 de julio*: “Era el año 2000 y muchos comenzábamos a cuestionarnos de distintas maneras la idea de representación teatral”. En esta misma dirección, agrega que “otros lenguajes como el cine o las artes visuales, ponen de manifiesto la ingenuidad del teatro en su aspecto de reproductor mimético de realidad” (Catani, 2007, pp. 14-15). Tal crisis de la representación (y la apelación a la apariencia, a la simulación), sugiere Catani, también tuvo su propia expresión en los fenómenos político-ideológicos del país en esos tiempos. *Ojos de ciervo rumano* fue estrenada en el 2001, en el Teatro del Pueblo, “a metros del obelisco y los cacerolazos”, tal como expresa la voz de la dramaturga en el audiovisual del capítulo “Ojos de ciervo rumano” de su *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*⁴. A su vez, la obra habla, entre otras cosas, de la reducción de una familia, lo cual establece una relación muy estrecha con los procesos de empobrecimiento e incluso con la propia situación familiar de la autora: el deterioro progresivo del comercio mayorista, textil, que llevó a su padre a cerrar su negocio en 2001. En dicho audiovisual, Catani reflexiona sobre la puesta en cuestión acerca de los modos de construir relatos y ponerlos en circulación; esto es, acerca de cómo en el discurso político, “lo real se manipula, lo imaginario se contamina, lo simbólico se usa” (*Proyecto Atlas*). También reflexiona sobre cómo en las ficciones de esa coyuntura aparece algo de la experiencia del reconocimiento, de la responsabilidad política e individual, y de la memoria. Esta preocupación se poetiza en *Ojos de ciervo rumano* a través de las figuras implicadas en el incendio de las plantaciones y la enfermedad de las plantas (una madre peligrosa, un padre que fracasa). De manera semejante a la estructura cíclica de los mitos, esas pautas o motivos no se clausuran, sino que, como se anticipa de algún modo en las primeras didascalías, su sentido permanece indecidible, en un estado de sospecha e incertidumbre. Desde este mismo ángulo puede pensarse la dimensión temporal de la obra, cuya perspectiva de futuro es casi imposible de modular puesto que éste, expresa Catani, “sólo podría ser peor” (*Proyecto Atlas*). No se trata entonces de alusiones ni alegorías del contexto sociopolítico; tampoco de una relación evidente con lo histórico y lo literario, como se advierte en obras posteriores (por ejemplo, en *Cosas como si nunca*, de 2018, que gravita en torno a la etapa profundacional de la Argentina). Lo político, la memoria, se anudan en los modos de representar que la obra propone, en las preguntas que se formulan y en las lógicas de producción teatral que se ensayan. Lo didascálico, “no-dicho” por nadie, es en este sentido la piedra angular que permite leer en clave de sinéctodo tales procesos.

4 Los capítulos del *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas* se encuentran alojados en el Centro de Arte de la UNLP: <https://www.centredearte.unlp.edu.ar/notas/ojos-de-ciervo-rumanos/>

Para un análisis retórico-afectivo de esta escritura en tanto “acercamiento a lo real”, resulta significativo que la autora relate la configuración temporal de la ficción con la manera de verse a sí misma y de “vernos” en ese momento de 2001 (2007, p. 23). Como señala Ahmed, pensar los textos desde el encuadre teórico de las emociones, consiste en gran medida en considerar diferentes figuras que “quedan pegadas unas a otras” por las “historias pasadas de asociación que en general ‘funcionan’ mediante el encubrimiento” (2015, p. 39). La emocionalidad de los textos, explica, “es una manera de describir cómo se están ‘moviendo’ o cómo generan efectos” (p. 39). Tales formas semánticas y procedimientos estéticos de la obra de Catani (esa “crisis de la representación” teatral que coincide con ciertas búsquedas de sus contemporáneos) expresan cierta sensibilidad y ciertos cambios emergentes y en proceso de su tiempo: una “estructura de sentir” (Williams, 2000) que sería interesante indagar con mayor exhaustividad desde la perspectiva de lo didascálico.

La exploración de estas formas parte de la pregunta acerca de la “realidad” propia del teatro y de cómo crear “una realidad (teatral) que no represente ni reproduzca la vida real” (Catani, 2007, p. 199). La dramaturga y directora explica que la puesta de *Ojos de ciervo rumano* planteó la introducción de elementos de naturaleza “real”, por ejemplo, el injerto en el cuerpo de “Dacia”, realizado con una naranja debajo de la bombacha de la actriz. El frío de la naranja sobre la piel, una situación real en un cuerpo, expresa Catani, es una sensación que “seguramente sentía también el espectador”. Y lo plantea en términos de conjectura o aproximación a lo “real” de la expectación, porque la experiencia singular de lxs espectadores es indeterminable, irrecuperable, e imprevisible; sus impresiones no pueden evocarse ni provocarse a partir de una escritura previa a la escena, así como tampoco pueden registrarse en textualidades posteriores de manera plena y directa. Las emociones, como afirma Ahmed, “operan precisamente en donde no registramos sus efectos, en la determinación de la relación entre los signos, una relación que con frecuencia queda oculta por la forma de la relación: la proximidad metonímica entre los signos” (2015, p. 293).

Proponemos entonces que la proximidad/separación metonímica entre los signos del texto dramático y la compleja relación con lo real, o el ocultamiento de su relación, se inscribe en las distintas modulaciones de lo didascálico entendido como signos “saturados de afecto”, historia, imágenes y cuerpos. Resulta ilustrativo en este sentido el caso de las plantas “reales”, usadas en el espectáculo y anotadas en las didascalías; al respecto, Catani comenta que “eran más de veinte naranjos de bastante altura y un gran árbol seco (una rama de un arbusto que estaba en el patio del Teatro Princesa, lugar donde se ensayó *Ojos...* antes de su estreno en el Teatro del Pueblo)” (como se citó en Conde, 2022a, p. 61). Esos injertos de lo “real”, estos fragmentos de memoria, ingresan a la escena como parte de una poética del cuidado: las plantas debían ser sacadas al patio después de los ensayos y de las funciones. Esto despierta otra arista significativa de las creaciones de Catani, relativa a la posibilidad de problematizar las “condiciones para la producción de una obra” (como se citó en Conde, 2022a, p. 62) desde estos lugares poéticos y experimentales y con respecto de las duraciones, los espacios, los diálogos entre lo orgánico y el artificio, la escena y la extraescena.

EL PRISMA DIDASCÁLICO

Para concluir esta lectura, diremos que el injerto como procedimiento de construcción escénica o la creación de una poética en el “espaciamiento” del injerto que explora Catani, incluso en sus últimas creaciones —y que se expone paradigmáticamente en *Ojos de ciervo rumano*— es un modo de inseminar clandestinamente el “afuera” con la obra, lo real con la ficción y la ficción con lo real; o mejor dicho, de inseminar el resto de uno en otro.

En su obra, lo didascálico *significantiza* un acercamiento a lo real o la imposibilidad de representarlo: aparece en tanto algo desaparecido, incluso en los textos que se escriben antes de ser representados, como potencia de visión, y no solamente en los que registran procesos de ensayos, o que se publican luego de ser estrenados. Un acercamiento a la distorsión o el pasaje de lo “real-aparente” a un registro sensible, afectivo y propio de lo “real”. En ese sentido, pensar el problema de lo didascálico desde una mirada retórico-afectiva permite vincular los efectos de la circulación de imágenes, cuerpos y emociones entre el texto y la escena, entre la escena y lo real, no con las “personas individuales” —dramaturgxs, directores, intérpretes— como origen y fuente del sentido, ni con “sus estados internos o su carácter, ni con la calidad de los objetos, sino con ‘signos’ y con la manera en que trabajan sobre y en relación con los cuerpos” (Ahmed, 2015, p. 292).

El “entre” que abre lo didascálico se constituye como un lugar privilegiado de experimentación con el lenguaje y con lo “real”, así como de construcción de un archivo de la dramaturgia y la puesta en escena; esto es, el acopio de imágenes, con todos sus anacronismos y (de)subjeticaciones. En el campo de los estudios teatrales, lo didascálico representa una herramienta metodológica de lectura, un prisma que une las imágenes diplópicas de la dramaturgia y la puesta en escena, de la ficción y de lo real.

REFERENCIAS

Ahmed, S. (2015). *La política cultural de las emociones*. Programa Universitario de Estudios de Género, Universidad Nacional Autónoma de México.

Aramburú, R., Catani, B., & Chaves, F. (2022). *Teatro entre diagonales*. Arte publicaciones.

Barthes, R. (2015). *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo XXI Editores.

Blanchot, M. (2008). *La conversación infinita*. Arena Libros.

Cassin, B. (2004). *Vocabulaire européen des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Seuil.

Catani, B. (2007). *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Ediciones Artes del Sur.

Catani, B. (2023). *Ojos de ciervo rumano*. En *El Tiempo después: obras, escritos y archivos*. Inteatro.

Conde, L. (2022a). Escrituras periféricas. En R. Aramburu, F. Chaves, & B. Catani (Eds.); M. Kartun (Dir.), *Teatro entre diagonales* (pp. 7-71). Arte publicaciones.

Conde, L. (2022b). *Las didascalías como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena* [Tesis de doctorado, Universidad Nacional de La Plata]. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135836>

Conde, L. (2023). *Presencia/ausencia de las didascalías en el texto dramático*. Malisia; Cámara oscura.

Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Fundamentos.

Szuchmacher, R. (2002). El fin de las didascalías. Una reflexión sobre la escritura de la nueva dramaturgia. *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*, 23(69), 48-52.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiotica teatral*. Cátedra.

Ubersfeld, A. (2002). *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna.

Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Ediciones Península.



Esta publicación es de acceso abierto y su contenido está disponible en la página web de la revista: www.revistas.pucp.edu.pe/index.php/kaylla/.

© Los derechos de autor de cada trabajo publicado pertenecen a sus respectivos autores.

*Derechos de edición: © Pontificia Universidad Católica del Perú.
ISSN: 2955-8697*

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

