

Acercamiento a lo real: las didascalias en la obra de Beatriz Catani

CONDE, Laura / CTCL – IdIHCS – FaHCE – UNLP -
condelauragabriela@gmail.com

Eje: Estudios Comparados de Teatros y Teatralidades Modernas y Contemporáneas/ Tipo de trabajo: ponencia

Palabras claves: didascalias – lo real – 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. (...) puede ser dicho de diversas maneras: ya sea que con Lacan se lo defina como lo imposible, lo que no puede alcanzarse y escapa al discurso, o bien que, en términos topológicos, 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.

Lección inaugural, Roland Barthes.

Diplopía: 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 rumanos*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 su libro *Acercamientos a lo real* (2007), dio lugar a la incorporación de una escena en la puesta de *Cuerpos abanderados*, de 1998, donde las actrices orinaban y lloraban, así como la manipulación de elementos de naturaleza “real” en la de *Ojos de ciervo...*, en tanto vectores para narrar esta ficción que presenta

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

rasgos de índole fantástica y miradas diferentes sobre una misma historia. Si bien muchas de estas propuestas figuran anotadas en las didascalias, 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: “Escribo para mi trabajo de dirección y para mis actores, todo lo que quiero que ellos entiendan. Para eso manipulo la escritura demasiado”. No obstante, resulta interesante detenerse justamente en ese espacio de oscilación de lo didascálico: las didascalias de *Ojos de ciervo...*, esas notas que no serán pronunciadas por los personajes, son sumamente poéticas y narrativas, y exceden la función pragmática implicada en la idea de “indicaciones de puesta en escena”. Sugerimos entonces que no hay más “real” que ese querer sustraer lo que no está dicho y, sin embargo, quiere aparecer en la escena de la escritura y en el espectáculo: en términos derrideanos, el movimiento ocultado de la “huella”.

Esa pulsión de anotar lo real se inscribe en el trazo didascálico como promesa de toda consistencia e inminencia de pérdida –del real de la escena, de la “voz” del dramaturgo, de lo que no será dicho sino sólo y apenas leído. Tal desfasaje entre las subjetividades de la dramaturgia y las de la dirección, la relación con el ingreso de lo real y la concepción de representación que se advierten en las palabras de Catani, señalan el “entre” que abre lo didascálico, esa escritura siempre problemática, incómoda, para quien compone, dirige, interpreta o estudia, un texto dramático. Si bien las didascalias intentan aproximarse a la experiencia, lo que señalan en tanto acontecimiento poético es el propio gesto de las palabras: no los objetos, acciones, anotados, y por eso más próximos a la realidad de la escena, sino 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 lengua y mundo. Su transformación en (y por) la lectura y la realización escénica revela una clase de potencia próxima a lo que Agamben conceptualizó como “potencia inoperosa” (1998 y 2008): la potencia de no ser que no se reduce necesariamente al mero acto y pasa a él o tiene lugar sin suprimirse como potencia. Como la potencia de un músico, por ejemplo, en el momento en que no ejecuta ningún sonido con su instrumento, sin dejar por ello de ser músico, las didascalias, suplemento y exceso, pueden no estar en un texto dramático, o presentarse pero no para indicar o comentar algo y “pasar” a la escena; su potencia introduce tanto una posibilidad como una privación o pérdida respecto del acto, una “potencia-de-no-no” (Agamben, 1998, 64).

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 didascalias intentan tocar lo real. El análisis de la dramaturgia de Catani sugiere que lo didascálico, en tanto fenómeno de borde o señal de la subjetividad, manifiesta lo irreductible de lo real: ni una tercera persona, ni un impersonal, ni un sujeto en general sino aquello que, como lo formuló Blanchot a propósito de la voz narrativa, “destituye al

sujeto”, la intrusión de lo Otro sin transitividad (489). Ese acontecimiento indeterminable de lo didascálico que leemos en la producción de Catani coincide con búsquedas dramáticas contemporáneas como las de Javier Daulte, Rafael Spregelburd, Alejandro Tantanian, Marcelo Bertuccio, entre los años 1990 y 2000. Rubén Szuchmacher observa que estas dramaturgias no incorporan didascalias o bien las hacen proliferar al explotar sus potencialidades de carácter narrativo y poético; así como se encuentran textos reescritos y publicados después de los estrenos que incluyen “marcas de puestas realizadas por ellos mismos” (52). En nuestra tesis doctoral sobre las didascalias (Conde, 2022b) y en el libro *Presencia/ausencia de las didascalias en el texto dramático* (Conde, 2023) propusimos una posible esquematización para pensar el problema en el teatro del siglo XX y XXI. Así, en términos descriptivos generales, distinguimos cuatro modulaciones: “didascalias narrativas,” “de puesta en escena”, “denegatorias” y “poéticas”. Las “didascalias 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 más un universo de imágenes inherentes al tratamiento del tema que soluciones escénicas, y con frecuencia, incluso, reponen acontecimientos pasados que no se muestran en el presente del espectáculo. Las “didascalias de puesta en escena” dan cuenta de una clase de producciones cuya escritura fue realizada en el propio proceso de montaje en la que los roles de autor y director, a menudo encarnados en la misma persona, dejan sus huellas en el texto (Szuchmacher, 52). En este sentido, suelen reponer un resto del acontecimiento “incapturable” de la puesta en escena. Las “didascalias denegatorias”, en consonancia con el fenómeno que Ubersfeld (1989 y 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 “poéticas” son didascalias fundamentales para la construcción de un tono, un ritmo, y suelen privilegiar el trabajo con la ambigüedad e indeterminación del lenguaje, y los efectos de sentido.

En *Cuerpos abanderados* 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 “narra” al espectador. A veces, simultáneamente, “conversa” y “narra” (Catani, 2007, 35).²

Más abajo, en boca de un personaje, leemos: “Las letras, prolijas... parece que tienen relieve, no tienen, pero por efecto del trazado” (35). Y ahí el carácter denegatorio, la reflexión sobre el artificio y el efecto de lo real, que también se enfatiza por medio de imágenes poéticas y escénicas a la vez, muy próximas a las didascalias de Samuel Beckett: “*Un ruido. Se abre la puerta y asoma una gran caja de cartón*” (36). Además de didascalias de puesta en escena y denegatorias, encontramos didascalias poéticas como las siguientes: “*inquietante asfixia*” (47); “*Otra vez un estruendo. Otra vez polvo.*” (57). También sobran ejemplos de didascalias de ficción o narrativas, entre las que se destacan aquellas que describen acciones de las ratas de manera detallada: “*Caminan por el borde de la pecera. Parecen poder escapar. Pero es inútil. Volverán a caer en el interior de la pecera*” (49). Es evidente que, aunque se trate 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, en principio) sino que configuran un concepto de secuencia, de vínculos entre cuerpos, objetos, animales, en resumen, un mundo posible. Mundo configurado por un registro poético que expresa el límite labil entre palabra dicha y no dicha, una proximidad entre didascalias y diálogos, ficción y no-ficción. Y esto forma parte de toda una poética de lo vulnerable o en riesgo: la brutalidad y perversión de los cuerpos, la exposición de sus fluidos, su *continuum* o contacto con el mundo animal y vegetal (ratas, cucarachas, plantas de naranja, tierra, paja, en obras como *Finales*, *Ojos de ciervo...*, *Borrascas*), específicamente modulado por las didascalias.

Patos hembras es en este sentido su pieza más singular y experimental. Muchos procedimientos que allí se despliegan recuerdan a *Die Hamletmaschine (Máquinahamlet)* de Heiner Müller, *Cuento alemán* de Alejandro Tantanian, y *Actos sin palabras* de Samuel Beckett; obras dramáticas que no establecen distinciones claras entre didascalias y voces, juegan con la grafía y su disposición en el espacio textual, o bien están constituidas por didascalias en su totalidad. Así, es inútil intentar establecer el límite preciso entre estas notas y los textos proferidos por los personajes de *Patos...*, que a veces se les atribuye el carácter de “pensamiento” y otras, de “sueño” (Catani, 2007, 125-137); en palabras de la autora, “sin que se sepa a qué plano de la realidad corresponden” (Catani, 2007). Reponemos aquí un fragmento ilustrativo en este sentido:

² La itálica pertenece a la publicación original. Todas las didascalias que se incorporan de aquí en adelante, se reproducen tal como aparecen en los textos.

LA MUJER MADRE DEL.- Piensa en silencio.

Antes.... lo que ya sabemos todos. (...) (133).

EL PADRE.-

Sonríe a la mujer Madre del. Ambos piensan en silencio

Pensamiento de El Padre,

la pequeñez.

Claro

Y hacerse cargo del bulto

Y morirse sin ver al hijo una vez más... Y hacerse cargo del bulto

Claro

La pequeñez (134).

Este procedimiento se exagera, como se advierte, en los nombres de los protagonistas, que no serán dichos en escena sino sólo apreciados por la lectura y figuran en las didascalias de manera narrativa y poética: “LA MUJER MADRE DEL CUELLO COMO MORDIDO” (125), que luego se extrema hasta la agramaticalidad: “LA MUJER MADRE DEL.-.”

Se trata de un pliegue indecible entre lo dicho y no-dicho, lo real y lo fantástico que, según la dramaturga, contiene una potencialidad “fílmica” a la vez que vuelve el texto teatralmente “imposible”. El texto se compone de relatos y recuerdos en tiempo pasado; en el presente, lo que acontece 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, 17).

En el fragmento que incluimos a continuación es posible advertir estas fronteras difusas y el trabajo poético que labra cierta caligrafía tonal:

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.

LA MUJER MADRE DEL CUELLO COMO MORDIDO

Con voz llorosa

Mi espíritu desfallece

y mi consuelo es rezarte.

Yo se que me escuchás (desde allá). (125)

Más abajo, sin otra aclaración ni intervención de voces, se repite el nombre del mismo personaje y abajo anota acciones, objetos, factores del ambiente, conjeturas (¿quién habla allí?), y un “blanco” tan singular como el que encontramos en didascalías de García Lorca:

Parpadea
EL HIJO y EL PADRE también.
(Más de tres veces)

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) (125).

Todos los casos didascálicos hasta aquí mencionados se sitúan en el terreno de la *ekphrasis*, que no es solo la descripción de un objeto real o ficticio, sino que remite incluso al propio logos. Como sugiere Bárbara Cassin, la *ekphrasis* se sitúa en las antípodas de la metáfora, consiste en poner las cosas *πρὸ ὀμμάτων*, “bajo los ojos”, para producir así un conocimiento nuevo no del objeto, sino de la ficción del objeto, de la objetivación; 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.

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, presencia el relato del padre acerca de sus dos nacimientos: durante un paseo en auto en el vientre de la madre, Dacia nace prematuramente, y es 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 provoca el parto, y los ojos de la madre, una cantante rumana famosa que se ausenta definitivamente, desatan un incendio que devasta las plantaciones de naranjas y la casa que habitan. 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-naranja 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, es una adyacencia del dúo padre-hija que complejiza 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 el incendio que había acabado con las plantaciones, 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 el padre teme que se presente el ojo de la madre. Entonces, entre la desafortunada herencia de la madre ausente y la culpa del padre sin futuro, la hija, sin lograr sustraerse del logos paterno, se quita el ojo maldito asistida por Benya y aplicando las técnicas de injerto de su padre. 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 se refiere, según la propia autora, al mito del nacimiento de Dionisos y las Furias, y al mito de Perséfone: “raptó y alteración de los procesos y ciclos naturales” (Catani, 2007,199). Ya desde el título, y en las didascalias iniciales, se instala la clave poética, fantástica y 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. Así se lee en las didascalias: “(...) *ininterrumpidamente se encuentran y se pierden. Se encaminan a un nuevo orden que desconocen*” (Catani, 2022,170-171). De la misma manera, las primeras réplicas encuadran la temporalidad cíclica (“hace 35 años llueve”), marcada especialmente por un presente-ritual que evoca el pasado con la actualidad de su retorno: “Llego a casa de las plantaciones...”, expresa el padre (171), y Dacia, como quienes leemos o escuchamos este mantra del padre, no comprende la historia de su “primer nacimiento”.

Ese extrañamiento que genera el relato se proyecta sobre las acciones anotadas en las didascalias: mientras le habla, el padre traslada a la hija como a una de sus plantas y la engancha al tronco de un árbol seco. Tal tratamiento de los cuerpos y los objetos, que por momentos 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. Dan un paseo por historias pasadas que se parecen bastante a los sueños. El padre y la hija juegan a dar un paseo con dirección al mito de origen de los dos nacimientos de Dacia; a su vez, lo que el padre narra también recupera un paseo en auto: aquí se articula el efecto denegatorio en el que el relato se actualiza como experiencia, del mismo modo que se vivifica el sueño dentro del sueño. En ese viaje lingüístico al pasado en tiempo presente, la palabra se vuelve entonces performativa: “Vamos en auto. Con tu madre. (...) Camino despejado. O parece” (172). Este modo paratáctico en la sintaxis del texto que o bien elimina todo nexos, o bien hace que la coordinación pueda reducir su función a la yuxtaposición, la acumulación, la contigüidad de segmentos semánticamente incongruentes (palabras privadas de artículos que las definen, verbos privados de sujetos determinados, frases sin verbos que establezcan una relación de organización), habla de un curso interrumpido que no se rige por la lógica de la continuidad ni la unidad (Blanchot, 2008, 393). Y es que la gramática del sueño o del mito no podría nunca ser hipotáctica,

subordinada, según las ilaciones y relaciones convenidas de la lengua y la cultura. Del mismo modo, las didascalias que indican acciones concretas, de puesta en escena y en algunas ocasiones enfatizan un carácter ficcional, son predominantemente paratácticas:

El padre trabaja con las plantas, la hija dentro del cajón-invernadero (171); Benya le acomoda el vestido, Dacia vuelve a la maceta. Benya se vuelve a colgar el disco, lo besa y se va llorando. Dacia va a su lugar con la maceta, el ojo late. Movimientos muy lentos. (...) Levanta a Dacia en brazos de la maceta y la lleva atrás, a las plantas del fondo. (...) Momento de trabajo. Hasta terminar los injertos (Catani, 2022, 202).

Se observa aquí de qué modo se constituye una poética del movimiento escénico que extrema la parataxis hasta lo agramatical. Y en ese nexo que falta, en ese hiato, se aloja el acercamiento a lo real. Esta clase de lenguaje, tópico y procedimiento a la vez, resulta especialmente visible, además de la parataxis, a partir de las adjetivaciones insólitas, los juegos de repetición de un sonido que suspenden el significado de una palabra y abren el juego del significante y la diseminación del sentido. En varias ocasiones, los mismos personajes reflexionan acerca de la materialidad del lenguaje. Y 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. Acercarse a lo real a través de las palabras como potencia inoperosa, entonces, puesto que –como afirma la autora– “son todo hasta que paso 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” (2007, 24).

Reconocemos este trabajo con la “palabra-cuerpo” en didascalias que modulan tanto un carácter ficcional, escénico y denegatorio –que expresa un pensamiento teórico–, como 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. Los personajes (Padre-Dacia-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 (170).

Los títulos de las escenas (“EL PASEO-INJERTO”, “LOS JUGOS”), 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 este “grado cero de la escritura” (Barthes, 2013), donde toda identidad se diluye y desubjetiva, a veces modula un punto de vista próximo al de los personajes, ya que naturaliza una situación, conducta o experiencia como parte del entorno conocido, por ejemplo, la acción de plantar a una mujer. Se construye allí un mundo posible que no es semejante a un referente en el mundo familiar: “*El padre la traslada en brazos hasta una de las macetas donde la introduce. La planta. Pequeña resistencia de Dacia*” (Catani, 2022, 174). Esa extrañeza elaborada a partir de la voz impersonal se materializa cuando aparece el tercer personaje que representa un punto de vista distinto, en este caso, más próximo al del lector/espectador, que advierte que Dacia está dentro de una maceta (“*La ve enterrada en una maceta*”) y le pregunta: “¿Estás bien?” (174). Se inscribe allí una subjetividad afín a otro personaje, articulada por esa voz muda, indeterminada, oscilante. Y la relevancia de lo no-dicho y del movimiento den 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 rellenó con tierra. Hay que saber sentarse, si te apoyás...*” (175).

En “Fragmentos de una conversación” entre Catani y Cornago, de 2006 y 2007, la autora comenta que ya venía trabajando sobre esta preocupación en el ciclo de Biodrama Los 8 de julio, con Mariano Pensotti: “Era el año 2000 y muchos comenzábamos a cuestionarnos de distintas maneras la idea de representación teatral”; y 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” (2007, 14-15). Esta 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... fue estrenada en el año 2001, en el Teatro del Pueblo, “a metros del obelisco y los cacerolazos”, expresa la voz de Catani en el audiovisual del capítulo *Ojos de ciervo rumanos de su Proyecto Atlas (de) las obras perdidas*³. A su vez, sigue, la obra hablaba, entre otras cosas, de la reducción de una familia; relato que establece una relación muy estrecha con los procesos de empobrecimiento, e incluso con su propia situación familiar: el deterioro progresivo del comercio

³ Los capítulos del *Proyecto Atlas (de) las obras perdidas* se encuentran alojados en el Centro de Arte de la UNLP: <https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/fondo-beatriz-catani/>

mayorista, textil, que su padre tuvo que cerrar definitivamente en 2001. Catani reflexiona sobre la puesta en cuestión acerca de los modos de construir relatos y ponerlos en circulación, esto es, cómo en el discurso político, “lo real se manipula, lo imaginario se contamina, lo simbólico se usa” (*Proyecto Atlas*), y 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...* 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 resuelven, no se clausuran, sino que el sentido permanece indecible, en un estado de sospecha e incertidumbre. En esta misma línea puede pensarse la dimensión temporal de la obra, cuya perspectiva de futuro es casi imposible de modular: el futuro, señala Catani, “sólo podría ser peor”; y relaciona esta configuración temporal de la ficción con la manera de verse y de vernos en ese momento de 2001 (2007, 23). Tales formas semánticas y procedimientos estéticos expresan, de alguna manera, los cambios emergentes y en proceso de su tiempo; eso que Raymond Williams reunió bajo el concepto de “estructura de sentir”.

Es en este sentido que Catani se pregunta acerca de la “realidad” propia del teatro y de cómo crear “una realidad (teatral) que no represente ni reproduzca la vida real” (2007, 199). La directora explica que la puesta planteó la introducción de elementos de naturaleza “real”, por ejemplo, en el injerto en el cuerpo de la hija, 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, explica Catani, es una sensación que seguramente sentía también el espectador. Respecto de las plantas usadas en la obra, también reales, comenta: “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 de La Plata, lugar donde se ensayó *Ojos de ciervo rumanos* antes de su estreno en el Teatro del Pueblo)”.

Esos injertos o fragmentos de real, fragmentos de memoria, ingresan a la escena como parte de una poética del cuidado: las plantas de naranjas –“que eran verdaderamente pesadas”– debían ser sacadas al patio del Princesa después de cada ensayo para que no se secaran, explica Catani; o subirlas por un lugar alfombrado y por escaleras desde un patio interior del Teatro del Pueblo, para cada función. Y no se trata de una cuestión menor, sino que despunta otra arista significativa de sus creaciones relativa a la posibilidad de problematizar las “condiciones para la producción de una obra” (Catani en Conde, 2022a), desde estos lugares poéticos y experimentales respecto de las duraciones, los espacios, los diálogos entre lo orgánico y el artificio, la escena y la extraescena. El injerto como procedimiento de construcción escénica o la creación de una poética en el “espaciamento” del injerto, esta “poética del espacio” (Bachelard) que explora Catani y se expone paradigmáticamente en *Ojos...* es un modo de insembrar

clandestinamente el “afuera” con la obra, lo real con la ficción y la ficción con lo real –mejor: el resto de uno en otro–.

Para concluir esta lectura, diremos que lo didascálico en la obra de Catani significa un acercamiento a lo real o la imposibilidad de representarlo: lo presente en su ausencia, lo aprehensible porque inasible, apareciendo en tanto desaparecido, incluso esas cosas “no- sidas” –los textos que se escriben antes de ser representados como potencia de visión y no solamente los que registran procesos de ensayos, o se publican luego de ser estrenados; el lugar de la suspensión de la significación y sitio de la acción en su alejamiento; la distorsión o el pasaje de lo “real-aparente” a un registro sensible y propio de lo “real”.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida I*. Pre-textos, 1998.
- . *La potencia del pensamiento*. Anagrama, 2008.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica, 2000.
- Barthes, Roland. *El grado cero de la escritura y Nuevos ensayos críticos*. Siglo XXI, 2013.
- . *El placer del texto y Lección inaugural*. Siglo XXI, 2003.
- Blanchot, Maurice. *La conversación infinita*. Arena Libros, 2008.
- Cassin, Bárbara. “L'«ekphrasis»: du motautomot”, en *Vocabulaire européen en des philosophies: dictionnaire des intraduisibles*. Seuil, 2004.
- Catani, Beatriz. *Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*. Ediciones Artes del Sur, 2007.
- . [et. al.]. *Teatro entre diagonales*. Arte publicaciones, 2022.
- Ciafardo, Mariel [et. al.]. Entrevista a Beatriz Catani. Editorial Papel Cocido, 2020.
- Conde, Laura. *Presencia/ausencia de las didascalias en el texto dramático*. Malisia y Cámara oscura, 2023.
- . “Escrituras periféricas”, prólogo a *Teatro entre diagonales*, Catani, Beatriz, [et. al.]. Arte publicaciones, 2022 a.
- . *Las didascalias como huella e interrupción entre el texto dramático y la puesta en escena*. 2022 b. Tesis doctoral disponible en <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/> y <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/135836>.
- Derrida, Jacques. *La escritura y la diferencia*. Anthropos, 2020.
- Szuchmacher, Rubén. “El fin de las didascalias. Una reflexión sobre la escritura de la nueva dramaturgia”. *Revista del Complejo Teatral de Buenos Aires*. Año XXIII, N° 69, 2002.
- Ubersfeld, Anne. *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Galerna, 2002.
- . *Semiótica teatral*. Cátedra, 1989.
- Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Ediciones Península, 2000.