

Notas sobre el empleo del discurso didascálico en *La crueldad de los animales*



Agostina Invernizzi

Universidad de Buenos Aires

agostina.invernizzi@gmail.com

Fecha de recepción: 11/08/2016. Fecha de aceptación: 05/09/2016.

Resumen

En el presente trabajo abordamos la hibridación de los lenguajes escénicos del cuerpo y la palabra en el uso particular de las didascalias que realiza la obra teatral *La crueldad de los animales*, dirigida por Guillermo Cacace, con dramaturgia de Juan Ignacio Fernández. Desde una perspectiva teórico-metodológica que comprende la semiótica teatral y la filosofía política, nuestro propósito será dar cuenta del funcionamiento del dispositivo escénico. La hipótesis que guía este trabajo consiste en que la función de las “didascalias escénicas” pone de manifiesto la aporía propia de la política.

Palabras clave

didascalias
política
animalidad
género
subalternidad
La crueldad de los animales
Cacace
Fernandez

Abstract

In this paper we address the hybridization of stage body language and the word on the particular use of the stage directions that makes the play *La crueldad de los animales*, directed by Guillermo Cacace, dramatized by Juan Ignacio Fernandez. From a theoretical and methodological perspective that includes the theatrical semiotics and political philosophy, our aim is to account for the operation of the stage device. The hypothesis that guides this work is that the role of “performing stage directions” shows the very aporia of politics.

Key words

stagedirections
politics
animality
gender
subalternity
La crueldad de los animales
Cacace
Fernandez

Lenguajes híbridos: la personificación del discurso didascálico

El presente artículo tiene como objetivo principal abordar la hibridación de los lenguajes escénicos del cuerpo y la palabra en el uso particular de las didascalias que realiza la obra teatral *La crueldad de los animales*, dirigida por Guillermo Cacace, con dramaturgia de Juan Ignacio Fernández. La misma realizó su segunda temporada hasta mediados de mayo de 2016 en la sala Luisa Vehil del Teatro Nacional Cervantes y, actualmente, se encuentra montada en Apacheta Sala Estudio, espacio teatral perteneciente al director.



La crueldad de los animales - Foto gentileza TNC Mauricio Cáceres.

La obra transcurre en el patio trasero de la casa de una familia de terratenientes a orillas del Río Paraná y posee como trasfondo el litigio por unos terrenos. Empleados/as y terratenientes contribuyen a reconstruir los hechos de este conflicto, donde además se dejan entrever una serie de abusos sistemáticos que tienen como eco el sonido extradiegético de una perra herida. Sin embargo, los/las empleados/as cumplen un rol análogo al del discurso didascálico, al no participar del diálogo con los otros personajes al interior de la escena y simplemente narrarla.

Tal como mencionan Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima, el discurso didascálico se sitúa como “escritura límite, no ya de la tradicional oposición entre texto y representación, sino en tanto punto de encuentro (y desencuentro) entre teatro y literatura” (2006: 21). Para las autoras, las didascalías se presentan como el aspecto discursivo más complejo del texto dramático y, a su vez, el más determinante de su teatralidad, ya que sirven para orientar al lector/receptor y condensan la duplicidad (presencia-ausencia, realidad-ficción) que funda lo teatral.

En este sentido, la elección del director es que estos textos sean corporizados, puestos en escena por los personajes de *Ella* y *Él* (así se los nomina en el programa de mano) y dichos hacia el público quebrando así la cuarta pared, o realizando una especie de *agujero* a través del cual el espectador es conducido para mirar la escena. *Ella* y *Él* funcionan de este modo como narradores y participantes activos. Sin embargo, los textos que estas didascalías escénicas enuncian se superponen con los que dicen los otros personajes en el *interior* de la escena, dando como resultado una miscelánea de voces, producto de esta enunciación a *dos bandas*.

Relatos múltiples

En la mayor parte de la obra, además de describir los espacios, las acciones que estos personajes enuncian no se condicen con las que son ejecutadas por los otros en el interior de la escena y dicen mucho más de lo que se ve. En palabras del director, sobre la situación particular que asume en la obra de poner en escena las didascalías, se genera un ahorro de montaje de espacios y, por otro lado, “le da un rol mucho más activo al espectador que debe decidir entre una multiplicidad de relatos”¹. De este modo, la participación del espectador es activa en tanto debe realizar un esfuerzo por reconstruir esos espacios y, a su vez, la totalidad de los hechos.

1. Para más información ver: <http://www.telam.com.ar/notas/201510/124495-guillermo-cacace-la-crueldad-de-los-animales-teatro.html>

Creemos pertinente recurrir a las nociones de Pia Teodorescu Brinseu (1981) respecto de las direcciones de escena en tanto texto secundario que no es ya dramático, sino *épico*. “De carácter descriptivo o narrativo, permiten al autor comunicarse directamente con el lector, expresar libremente sus opiniones y comentar” (1981: S/N). Sin embargo, creemos que en *La crueldad de los animales*, las didascalias traspasan su condición de metatexto; su carácter descriptivo y son personificadas trascendiendo hacia un estatuto liminal, en permanente tensión con los personajes en el *interior* de la diégesis.

La función narrativa de Él y Ella se ve alterada, ya que, a medida que transcurre la obra, los personajes interactúan con los/las integrantes de estas familias de terratenientes. Rocían con agua a Manuel y a Cabrera en la escena VI cuando estos hablan de lo sucedido con la perra que fue apedreada por Ramiro; separan a Ramiro de Lisandro, cuando el primero abusa de él; y, en dos momentos, Ella es abusada, primero por Ramiro, y posteriormente violada por Cabrera, padre de Ramiro, en el final de la obra.

Los/las empleados/as están caracterizados de este modo por sus vestuarios: Ella, con un delantal; Él, con ropa de trabajo en colores claros, a diferencia de los/las integrantes de la familia que utilizan tapados de piel (excepto Lisandro) y tienen la peculiaridad de no poseer nombre, como tampoco lo tiene Chiquito, el albañil al que quieren despojar de su tierra. En este sentido, nuestra hipótesis consiste en que la función de las *didascalias escénicas* es poner de manifiesto la aporía propia de la política.

Para Jacques Rancière (2012: 10), el desacuerdo es “un tipo determinado de la situación de habla”. La política es la actividad que tiene por principio propio la igualdad y la distribución de las partes de la comunidad. El conflicto ocurre en definir entre qué cosas hay y no hay igualdad y qué es lo que se va a distribuir. Normalmente, se piensa la política como un debate entre partes, pero Rancière sostiene que la política se produce cuando se pone en duda quiénes son esos sujetos racionales. Ocurre cuando se produce una redistribución de lo sensible, cuando se rediscute la idea de quiénes son los que existen y qué es lo que se va a repartir. La política sucede cuando aparece “la parte de los que no tienen parte”.

De este modo, Cacace elige poner en escena dos personajes que materializan las didascalias, corporizan la narratividad de los hechos y decide correrse de ilustrar una anécdota para “abordar una posición y encarnarla”, como se enuncia en el programa de mano: “No hemos querido abordar una posición, el intento ha sido encarnarla (...) Todo acto se inscribe en una trama histórica a la que le es funcional o disruptivo (...) En esta puesta intentamos más interpelar nuestros cuerpos que representar un texto”. Entonces, lo que se pone en cuestión es quiénes son esos sujetos aptos para hablar, más allá del conflicto del argumento por el litigio de las tierras a orillas del Paraná. Desde el punto de vista formal, la puesta en escena lleva a cabo este combate entre subalternos y terratenientes, sumando dos personajes que justamente están por *fuera del diálogo*, mostrando el poder de la aristocracia como mítico y precivilizatorio.

Esta elección se plasma a través de un dispositivo escénico que mediante diferentes procedimientos brechtianos sustenta y arroja luz sobre este conflicto, volviéndolo extraño, desnaturalizándolo y poniéndolo en cuestión.

A continuación, desde una perspectiva teórico-metodológica que comprende la semiótica teatral y la filosofía política, nuestro propósito será dar cuenta de dichos mecanismos.



La crueldad de los animales - Foto gentileza TNC Mauricio Cáceres.

El murmullo de los sin nombre

En *El desacuerdo*, Jacques Rancière (2012: 13-20) define la política como el montaje previo de lo que normalmente se considera una “escena política” (un debate racional entre pares): en quién estableció la frontera entre esos dos tipos de animales. En este sentido, el autor retoma las ideas de Aristóteles en el Libro I de la *Política* que señalan el carácter eminentemente político del animal humano: “Sólo el hombre, entre todos los animales, posee la palabra”. La posesión del logos está presente para manifestar lo útil y lo nocivo, lo justo y lo injusto; mientras que la voz es el medio para indicar el dolor y el placer; por ello, es dada a los otros animales. La encarnación palmaria de esta situación en la obra se construye mediante el discurso de Chiquito, un sujeto que no debería estar allí. Tras esta intervención, el sonido de la perra doliente -omnipresente hasta ese momento de la obra- cesa.

Creemos que este aullido, sonido inarticulado desprovisto de lenguaje actúa como metáfora, como aglutinador sémico de la totalidad de la obra y repercute como un eco que puja por *humanizarse* para trascender hacia el logos. Mientras Chiquito efectúa su discurso es acompañado por este sonido. Al final del mismo Él enunciará: “La perra sufriente deja de escucharse para siempre”. Entendemos el mugido de la perra agonizante como la manifestación informe de los sin parte, del mismo modo la perra que Ramiro apedrea y saca de su territorio puede ser homologada a la situación de Chiquito y su familia, a los cuales Cabrera y Manuel quieren despojar de sus tierras a orillas del Paraná.

Ahora bien, el siguiente interrogante nos invade. Durante el episodio feroz en el que Ramiro apedrea a la perra y Lisandro intenta salvar a los cachorros que esta llevaba en su vientre los mismos fallecen. ¿Por qué nacen muertas las crías? ¿Es tal vez un posicionamiento o reflexión del autor el pensar a estas crías como generaciones enteras que nacen muertas, como una clase social sin posibilidades de rebelión porque es sistemáticamente violada y arrasada? Durante su discurso, Chiquito enuncia la frase que le dijo Dorrego tiempo antes de morir cuando le cedió esas tierras: “El pobre tiene derecho a mirar el río, a tomarse un mate mirando el Paraná, a morirse mirando el atardecer”, “Y mis hijos también van a morir así”², agrega Chiquito.

2. Las citas de textos correspondientes a la obra, pertenecen a nuestras anotaciones personales de la función del día 19 de junio de 2016.

Dos fuerzas en tracción: de la visibilidad a la incertidumbre de lo visible

El desarrollo del análisis que sigue intentará demostrar cómo la particular apropiación de los procedimientos brechtianos efectuada por Cacace tiende a señalar el conflicto inherente a la noción de política que expusimos anteriormente. Podría decirse que la puesta en escena coloca en tensión dos fuerzas encontradas en permanente dialéctica. La primera promueve la visibilidad absoluta (el escenario, los actores, la iluminación); la segunda, el enrarecimiento e incertidumbre de lo visible (el discurso de las didascalías). El reparto de lo sensible se dirime entonces en los diversos cruces, solapamientos y articulaciones que se generan entre estas dos fuerzas en la escena.

Los procedimientos brechtianos de los cuales creemos que el director se vale para llevar a cabo esta propuesta consisten en la estructura episódica, las interrupciones, el espaciamiento y congelamiento de los gestos. De acuerdo con Walter Benjamin (1999: 19), quien se refiere al teatro épico como gestual, el carácter retardatario de la interrupción y el carácter episódico del encuadramiento develan el gesto. El teatro épico no reproduce situaciones, más bien las descubre. El descubrimiento de situaciones se realiza por medio de la interrupción del proceso de la acción, develando las contradicciones del orden social.

Respecto del trabajo actoral, creemos que los personajes son *presentados* al público a modo de estampas, de manera pausada para que el espectador tenga la posibilidad de captar su *gestus*. En términos de Bertolt Brecht, existen actitudes corporales que están determinadas por un gesto social, diferente del que puede ser un gesto “individual” y se observa en los comportamientos sociales que los hombres asumen en relación con otros hombres (1963: 60). De este modo, podemos aislar por ejemplo, el modo en el que se presenta en escena Ramiro, con anteojos de sol que lentamente se quita y una sonrisa maliciosa; o el de su padre, Cabrera, sobre el que todos los personajes de la obra dicen a coro que usa perfume “Givenchy” y el mismo irrumpe en escena cantando el bolero “Llévatela” del Trío Los Panchos. Asimismo, consideramos que el *gestus* de Manuel podría ser el de olfatear a sus presas, acción que realiza en determinados momentos de la obra, por ejemplo, cuando Chiquito enuncia: “Es mi tierra, Manuel”, él se acerca y lo huele. Lo mismo sucede durante el discurso de Alicia en el momento en el que ella expresa: “El nombre y la tierra es lo único que tenemos, a menos que lo entreguemos”. Sobre esta cuestión, podría interpretarse que Chiquito *tiene* tierra, pero carece de nombre, como tampoco lo poseen los de su clase, las didascalías, que no forman parte del diálogo.

Por otra parte, desde los procedimientos actorales la elección de no mirarse entre los/ las intérpretes mientras hablan, continúa con la línea de desnaturalización y extrañamiento ya señalada, al igual que los aplausos emplazados para finalizar una escena o los cortes con sonidos abruptos. En la misma dirección se sitúa la máscara de conejo utilizada por Manuel, luego del episodio en el que Lisandro, “manchado de sangre” (esto es narrado por los personajes de Ella y Él) se alza frente a todos y los mira fijamente. Manuel ingresa en escena portando una máscara de conejo acompañado por un sonido de toc-toc y saltando hacia Cabrera. Luego, se quita la máscara y enuncia: “¡Ya está todo bien!”. En consecuencia, Cabrera articula un discurso lastimoso sobre Ramiro, en el cual este salva a las crías de una perra de su infancia y, segundos después, se revela la mentira, la artificialidad del discurso como acto perlocutorio para ser ejecutado ante los vecinos en el caso de que estos se enteren de lo sucedido y tilden a su hijo de sádico.

Suena la campana: subalternos y terratenientes en el centro del ring

En relación con la disposición espacial, la obra apunta a poner en escena en un cuadrilátero de pasto sintético la disputa por la lucha de sentido, el litigio de los sin

nombre, de los sin parte, que vienen a reclamar su porción en el reparto de lo sensible. La elección del director es montar un dispositivo lumínico de reflectores que arroja luz y pone el foco en este conflicto, situándolo en un espacio que podría remitirnos a un ring de box donde se produce el combate. La visibilidad absoluta inherente a este dispositivo produce una especie de choque, o fricción dialéctica con lo imaginado/construido por los espectadores a partir del discurso didascálico.

A su vez, los actores mismos son espectadores de este combate cuando se ubican a los costados del perímetro, sentados en sillas blancas durante las escenas en las que *no participan*. Lo paradójico que pone en cuestión el director es que los intérpretes siempre están participando de esas escenas de algún modo, como también lo hace el público. Esto se materializa al final, cuando Ella es violada y en los costados todos/as asisten al hecho, para después retirarse impunemente pasando al lado, de la mujer estuprada como si fuese invisible. Y, a su vez, esta situación pone en un lugar crítico a los/las espectadores/as que luego de que Ella se retiran la escuchan llorar a lo lejos, quebrando ese límite en el cual “la representación terminó”, pero, a su vez, es difícil aplaudir después de una violación. En cada función la reacción del público es diferente, los silencios y respuestas que se producen son distintos. Al respecto, nos interesa destacar la interacción diferente que se produce con el público con el cambio de sala. Como ya señalamos, *La crueldad de los animales* se montó inicialmente en la sala Luisa Vehil del Teatro Nacional Cervantes y, en la actualidad se encuentra en la sala Apacheta Sala Estudio, cuyas características espaciales -más pequeña, con techos bajos y gradas escalonadas- generan una atmósfera mucho más opresiva, de mayor proximidad con el espectador. Esto permite que en determinados momentos, los personajes miren de manera incisiva a los espectadores.

En este sentido, resultan pertinentes las nociones de Josette Feral respecto de la teatralidad, que encuentra en la división del espacio, que crea un afuera y un adentro, como un ámbito *del otro*, fundador de la alteridad. De acuerdo con la autora, “la teatralidad es un hacer, un suceder que construye al objeto antes de consagrarlo como tal. Es una ubicación del sujeto con relación al mundo y con relación a su imaginario” (2004: 95).

La propuesta del Cace consiste en que el espectador tome posición en el conflicto para poner en crisis la actitud meramente contemplativa. La puesta se aleja del realismo, situando el lugar del lenguaje como constructo social.

Opresión de clase y de género

Es importante señalar, en relación con el uso particular de la palabra y los cuerpos, que durante la pieza se producen cinco abusos/violaciones expresadas de modos diversos. El primer abuso - Manuel toca a Ella aunque esta no lo desea- está enunciado por la propia Ella, mientras Victoria está en escena. El segundo -se refiere al padecido por Lisando por parte de Ramiro- también es narrado por Ella, pero se materializa en los cuerpos: Ramiro se quita la remera y lo mismo le hace a Lisandro, mientras realiza el gesto de desabrocharle la bermuda y mientras este llora. El tercero ocurre en la escena siguiente, de Manuel hacia Ana. Ella narra el acercamiento de Manuel y el modo en que este le toca la entrepierna a Ana; sin embargo, en sus cuerpos observamos que la acción que realiza Manuel es la de olfatear a su alrededor. El cuarto abuso transcurre durante la apedreada hacia la perra (que también es otro tipo de abuso). Mientras Ella narra los hechos, Ramiro comienza a desvestirla ante su resistencia. Durante el transcurso de esta escena, de manera simbólica, Ella se inscribe como cuerpo violentado en lugar del de la perra. Es singular, además, la hibridación textual que se produce en ese momento con los enunciados de Ana y Ramiro. Mientras este forcejea con Ella se oyen frases como: “Si te suelto, te lastimás”, “Ana parece

disfrutar”, y “¡Vení, Lisandro!”. No podemos dejar de pensar en el discurso machista hetero-patriarcal que se teje alrededor de este hecho, donde tales manifestaciones son efectuadas de manera cotidiana y, particularmente, en los casos de violaciones. En este sentido, los mecanismos de extrañamiento arrojan luz sobre este hecho volviéndolo crítico. La última violación se produce hacia Ella por parte de Manuel. Éste la desnuda, mientras Ella entra en pánico y comienza a temblar y llorar. La violación se cristaliza en el gesto de Manuel, cuando hunde su dedo índice en el estómago de su víctima y, posteriormente, lo lleva hacia su nariz para olfatearlo. La opresión no es solo de clase, sino también de género.

En línea con lo anterior, damos cuenta de la figura de Lisandro como personaje *feminizado* a través de la danza flamenca y de los adjetivos peyorativos que utiliza Ramiro, tildándolo de “putito” y abusando de él. Lisandro, si bien pertenece a la familia de terratenientes, se diferencia de estos. Es el único que no posee un abrigo de piel y su contacto más íntimo es con su abuelo difunto. Tendemos a pensar que se trata de Dorrego, padre de Victoria, el mismo que le entregó las tierras a Chiquito. Lisandro, luego del episodio violento desatado con Ramiro y la perra, cierra su intervención con las siguientes palabras: “Abuelo, yo no sé qué hacer con tanto odio”.

Conclusiones

A modo de conclusión nos interesa destacar la relación de las didascalias como *empleadas* narrativas y, a su vez, en términos intradieгéticos como *empleados* de la familia de terratenientes. En ambos casos, tienen una función *subalterna* en relación con la acción dramática, ya que están “por fuera del diálogo” (entendido en los términos planteados por Rancièrè).

Por otra parte, no podemos dejar de aludir al concepto de crueldad, presente en el título y disseminado en la obra, el cual decanta como reflexión. ¿Qué es la crueldad? ¿Cuál es la verdadera crueldad? ¿La crueldad es un rasgo propio de los animales o es inherente al ser humano?

Nos parece adecuado retomar las reflexiones de Antonin Artaud en sus “Cartas acerca de la crueldad” (2008: 90): “Desde el punto de vista del espíritu, crueldad alude a rigor, aplicación y decisión implacables, determinación irreversible, total”.

En una segunda carta, el autor arremete: “La crueldad es lúcida, una suerte de dirección rígida, subordinada a la necesidad. No habrá crueldad sin conciencia. La conciencia otorga el ejercicio de todo acto de vida su matiz de sangre, su matiz cruel, ya que se sobreentiende que la vida ha de incluir siempre la muerte de alguien” (2008: 91).

Creemos que la obra postula la ambigüedad de la categoría de animalidad, la cual adquiere un estatuto mutable y, a su vez, establece una paradoja. Al principio de este trabajo señalamos que trabajamos con la hipótesis de la aporía política y, para eso, recurrimos a los planteos de Rancièrè, quien, a su vez, retoma las ideas de Aristóteles que definen el carácter eminentemente político del animal humano, poseedor de la palabra, mientras que la voz, es el medio para indicar el dolor y el placer, por ello es dada a los otros animales. La posesión del logos está presente para manifestar lo útil y lo nocivo, lo justo y lo injusto. Así, los empleados, quienes no participan del diálogo, por ende no participan en el reparto de lo sensible (Rancièrè, 2012), ni inscriben en palabras un destino colectivo, justamente ponen en evidencia su capacidad de hablar, pero no son tenidos en cuenta como seres parlantes. Entre el lenguaje de quienes tienen nombre y el “mugido” de los seres sin nombre no hay situación de intercambio lingüístico que pueda constituirse y, tampoco, reglas ni códigos para la discusión. Lo



La crueldad de los animales - Foto gentileza TNC Mauricio Cáceres.

paradójico de la obra es que quienes están animalizados, a través de los mecanismos que hemos descripto anteriormente, dentro de los cuales el ejemplo más notorio es el de Manuel, quien “olfatea a sus presas”, son los integrantes de la familia de terratenientes y quienes están constituidos como seres parlantes, los empleados, pero son *empleados* de narrar la vida de los primeros. Y la posesión del *logos* en Ella, después de sufrir la violación, entra en crisis. El último sonido que oímos salir de su boca es un mugido que expresa el dolor, pero tiene como corolario la injusticia de la aberración.

Ficha técnica

Dramaturgia:	Juan Ignacio Fernández
Actores/actrices:	Héctor Bordoni, Ana María Castel, Fernando Contigiani Garcia, Gaby Ferrero, Esteban Kukuriczka, Sabrina Marcantonio, Ivan Moschner, Denisse Vander Ploegg, Nacho Vavassori, Sebastian Villacorta
Vestuario:	Magda Banach
Escenografía:	Alberto Albelda
Iluminación:	Alberto Albelda
Música original:	Patricia Casares
Entrenamiento corporal:	Andrés Molina
Asistencia de dirección:	Matías López Stordeur
Prensa:	Carolina Alfonso
Producción:	Santiago Carranza, Juan Ignacio Fernández
Director asistente:	Julieta Abriola
Dirección:	Guillermo Cacace

La obra de Juan Ignacio Fernández ganó en 2014 el concurso de autores nacionales organizado por Argentores y el Teatro Cervantes, luego emprendió la Gira Nacional del TNC y el 2 de octubre de 2015 fue estrenada en la sala Luisa Vehil.

Bibliografía

- » Artaud, A. (2008). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Arenal.
- » Benjamin, W. (1999). *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*. España: Taurus.
- » Brecht, B. (1963). *Breviario de estética teatral*. Buenos Aires: La Rosa Blindada.
- » Féral, J. (2004). “La teatralidad: en busca de la especificidad del lenguaje teatral”. En *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. (p.p. 95-96). Buenos Aires: Galerna.
- » Fernández Mouján, P. (2015). “Cacace ofrece una inquietante puesta de La crueldad de los animales”. *Télam*, [en línea]. Consultado el 19 de mayo de 2016 en: <http://www.telam.com.ar/notas/201510/124495-guillermo-cacace-la-crueldad-de-los-animales-teatro.html>.
- » Rancière, J. (2012). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- » Teodorescu Brinseu, P. (1981). “The Stage-Directions in the Reception of the dramatic text”. *Degrès*, neuvième annè, n.28.
- » Trastoy, B. y Zayas de Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo.
- » Yaccar, M. (2015). “Procedimientos que hacen a la disciplina”. Página 12, [en línea]. Consultado el 20 de mayo de 2016 en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-36070-2015-07-15.html>.