Colección Breviarios

# Arte y Opinión 10

## Entrevista a Beatriz Catani

editorial PAPEL COSIDO
registros sobre Arte en América Latina hoy

facultad de bellas artes
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Entrevista a

# Beatriz Catani

registros sobre arte
editorial
PAPEL COSIDO
en América Latina hoy

facultad de
bellas artes

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

Ciafardo, Mariel
Arte y opinión 10: entrevista a Beatriz Catani /
Mariel Ciafardo; Paula Sigismondo; Daniel Belinche. -
1a ed. - La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Artes, 2020.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-950-34-1921-2

1. Teatro. 2. Artes Escénicas. I. Sigismondo, Paula. II. Belinche, Daniel. III. Título.
CDD 792.092

Director de la Colección: Daniel Belinche
Edición y corrección: Florencia Mendoza, Fernando Barrena

Diseño: Lucía Pinto, María Ramos, Agustina Fulgueiras

*Breviarios 10. Entrevista a Beatriz Catani* es propiedad de Papel Cosido. Registros sobre Arte en América Latina, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Diagonal 78 N.º 680, La Plata, Buenos Aires, Argentina.

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribucion-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

**Presidente**
Dr. Fernando A. Tauber

**Vicepresidente Área Institucional**
Dr. Marcos Actis

**Vicepresidente Área Académica**
Lic. Martín López Armengol

**Secretaria de Arte y Cultura**
Prof. Mariel Ciafardo

facultad de
bellas artes

UNIVERSIDAD
NACIONAL
DE LA PLATA

**Decano**
Dr. Daniel Belinche

**Vicedecano**
DCV Juan Pablo Fernández

**Secretario de Decanato**
Lic. Emiliano Seminara

**Secretaria de Asuntos Académicos**
Prof. Graciana Pérez Lus

**Secretario de Planificación, Infraestructura y Finanzas**
Lic. Carlos Merdek

**Secretaria de Ciencia y Técnica**
Lic. Silvia García

**Secretario de Posgrado**
Prof. Santiago Romé

**Secretaria de Extensión**
Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Producción y Comunicación**
Prof. Martin Barrios

**Secretario de Relaciones Institucionales**
Prof. Juan Mansilla

**Secretario de Arte y Cultura**
Lic. Carlos Coppa

**Secretaria de Asuntos Estudiantiles**
Prof. Agustina Reynoso

**Secretaria de Programas Externos**
Lic. Sabrina Soler

**Mariel Ciafardo (M. C.): El concepto de representación entró en crisis hace varias décadas en el discurso estético de todas las artes, es decir, la idea de que una obra no es una representación sino la presentación de un nuevo mundo ficcional. ¿Cómo impacta esto en el debate del campo escénico?**

Sí, claro, como bien decís, la representación es algo inherente a todas las artes y central en el teatro. De hecho, el teatro —occidental, al menos— modelado por los preceptos aristotélicos enunciados en la *Poética*, se basa en el concepto de mímesis. Mímesis como condición de imitación de la realidad.

Recién en el siglo XX aparecen estéticas en resistencia a la idea de representación. Podemos mencionar a Vsévolod Meyerhold y a Bertolt Brecht, entre otros, que se enfocan en la necesidad de que el teatro construya realidad, su propia realidad, y no se funde en la imitación mimética, en la reproducción de algo ya existente. La «convención consciente» y el «efecto de distanciamiento» son los enunciados de estos directores, de los cuales todo el teatro contemporáneo es deudor. La obra es un artificio, una construcción que pone en funcionamiento su propia realidad. Es un artefacto. (Y como tal no tiene por qué ser la reproducción de algo preexistente.)

Lo demás es pedir al público que crea —o que haga de cuenta— que lo que sucede en el teatro, sucede. Que esas personas son personas que no son. Que ese tiempo es un tiempo que no es.

Todo aceptado dentro de una convención con una gran dosis de ilusión, de creencia en una situación que tiene la apariencia de suceder. Me pasa, como público, que me aburro enormemente en muchas obras de teatro que sostienen ese afán representativo. Y también,

a veces, resulta penoso ver a los actores que ponen y exponen sus cuerpos con vehemencia, con creencia, sin la construcción de una situación que los contenga y los ampare.

**M. C.: No se advierte el agotamiento de ese dispositivo, ¿verdad?**

Sí, es el agotamiento de un pensamiento. En ese sentido, el teatro tiene infinitas posibilidades, pero a veces se insiste en una construcción desde un lugar que ya está envejecido. Para mí está desgastado, aunque puede haber un público interesado en asistir a ese tipo de producciones. Evidentemente, para quienes trabajamos explorando un lenguaje artístico, esas formas, esos mecanismos, ya están agotados.

**Paula Sigismondo (P. S.): ¿Cómo pensás que se materializó la crisis del concepto de representación y su puesta en discusión concretamente en la producción de las obras?**

En mi caso, el intento siempre es trabajar en los márgenes de la representación. Sabiendo, desde ya, que en la medida en que hay un hecho escénico, hay un nivel de representación que no podemos clausurar de modo definitivo. La cuestión es cómo se trabaja en ese forzamiento, cómo nos situamos con relación a este límite, cómo lo problematizamos. Cada material requiere de un pensamiento, un interés por formularnos preguntas que evidencien alguna particularidad. Por ejemplo, en la primera obra que dirigí, *Cuerpos abanderados* [Figura 1] —y, en cierta manera, con una lógica similar en la que siguió, *Ojos de ciervo rumanos* [Figura 2] —, la idea era contrastar la ficción con «presencias reales», es decir, con elementos de una innegable naturaleza real.

**Figura 1.** *Cuerpos abanderados*

**Figura 2.** *Ojos de ciervo rumanos*

Les cuento brevemente. *Cuerpos* se desarrolla en una cooperativa de un pueblo de la Provincia de Buenos Aires. Pueblo plagado de calamidades, alteraciones naturales, animales ahogados, y donde, además, los cuerpos de los muertos no son entregados a sus deudos, quienes solo reciben fotos de los mismos. En esa cooperativa hay una mujer que enuncia las leyes y que permanece inmóvil, enraizada al lugar y a su silla (sobre la cual se desplaza a los saltos). Y dos hermanas: una que trabaja en la cooperativa y otra que llega con el cuerpo de un hombre muerto, que ha podido rescatar en condiciones extraordinarias. Y ahí se inicia la historia.

O sea, hay una escritura con rasgos fantásticos que, como decía, contrarresta con las referidas «presencias reales»: el humo, los ventiladores, las dos ratitas en una pecera, la rata muerta colgando de un alambre, el pescado, el olor a fluido Manchester, las fotos, así como las acciones vinculadas a la manipulación de animales vivos y muertos y a las dos actrices haciendo pis de la mano en frascos de vidrio a metros del público.

Irrupciones de una realidad incontrastable, esa era la búsqueda de ese momento. Me preguntaba, entonces, cuánto tiempo podía interrumpirse una construcción ficcional por el ingreso abrupto de una situación de índole real y, sin embargo, seguir generándose la trama de la obra, su propia continuidad.

Cómo pensar el espacio es una de las primeras preguntas. Tanto en *Ojos* como en *Cuerpos* el espacio no tenía características escenográficas (al menos en un sentido clásico). Estrenamos *Cuerpos* en El Escudo. No era un teatro, una sala de teatro, ni convencional ni alternativo. Sino un salón de una Iglesia Luterana. Un lugar particular, extraño. Algo así como un galpón con piso de madera (a un mismo nivel público

y escena), paredes con ventanas en las que acuñamos una canaleta que comunicaba al exterior con un pasillo y que permitía el retorno insistente del cuerpo muerto. Mientras que adelante había una iglesia y atrás vivía la pastora luterana.

En términos de los espacios, trabajar en el Teatro Princesa fue determinante. Y se lo agradezco especialmente a Quico García, quien refundó el Princesa en los años noventa con la celebrada y emblemática obra *Maluco.* Quico también sustentó su singular poética, en parte, en los usos de esos espacios reales y constituyó una obra de gran reconocimiento y proyección internacional.

El Princesa nos permitió pensar a partir de la arquitectura del Teatro, inventar espacios internos y externos —acá está Margarita Dillon, querida escenógrafa, con quien compartimos producciones en el Princesa, en teatros de Buenos Aires y en festivales internacionales, y que bien conoce nuestras formas de trabajo—.

En *Ojos* la problematización del espacio la generaban las plantas de naranja —que desde ya no podían ser artificiales—, por lo que en el patio de atrás del Teatro manteníamos con especiales cuidados unas treinta plantas de naranja [Figura 3]. (Que, además, como en la obra se iban secando, el cuidado requería de la conservación en diversos estados.)

Estas plantas, en grandes macetas, iban y venían del patio a nuestro espacio en cada ensayo. Cuando estrenamos en el Teatro del Pueblo fue aún más difícil conservar las plantas en un patio interior y llevarlas a través de escaleras y de salas alfombradas. Sigo pensando que el esfuerzo que significaba mantenerlas y trasladarlas es también una cuestión estética y una problematización de los aspectos que estamos conversando.

**Figura 3.** *Ojos de ciervo rumanos*

En el momento que hicimos *Los 8 de julio*, en el Teatro Sarmiento (del Complejo Teatral de Buenos Aires), dentro del ciclo Biodrama, una de las convocadas —todos tenían la particularidad de haber nacido un 8 de julio—, una maestra embarazada, se fue a vivir a Santa Fe y su participación en la obra pasó a ser telefónica. No podían entender, desde la dirección del Teatro, que decidiéramos hacer una comunicación en vivo cada noche (en vez de una grabada). Era el año 2001 y las comunicaciones no eran como ahora, que sería sencillo de resolver. En ese momento necesitábamos utilizar la línea telefónica del teatro y un operador que intente, desde el inicio de la obra, el contacto. Había algo en eso que se salía de la estructura, que problematizaba las condiciones de la producción. Ese forzamiento y esa resistencia del sistema también son parte de esta discusión.

Volviendo a lo que estábamos. Además del espacio y de «las presencias reales», también estos modos de pensar el teatro implican un tipo de actuación, porque la representación además se manifiesta, y de un

modo central, en las formas de la actuación. En estas obras (podría agregar *Finales* y algunas otras), la búsqueda es que la actuación surja de la naturaleza propia del actor. No es el texto —que se filtra al cuerpo del actor—, sino los actores el centro desde donde se irradia. Es un trabajo de mucho tiempo y dedicación, en el que me involucro radicalmente con ellos. Por eso nunca pude moverme bien en la idea de reemplazos y muy pocas veces los intenté.

Para mí los personajes son siempre los actores. Ahora, esa construcción ficcional y esa estructura personal me interesa que se fusionen hasta crear otro ser, una forma, en última instancia. Así que lo más arduo en estas obras de actuación, como fueron *Cuerpos*, *Ojos* y *Finales* fue el trabajo sobre el actor. Es tiempo, básicamente, tiempo.

Hablando de tiempo, me gustaría referirme brevemente a *Patos hembras*, una obra no pensada para un estreno, sino para una investigación continua, una obra de la mutación. Iniciamos un proceso entre los años 2005 y 2006 (a partir de un texto cuya imagen central es la de mujeres empollando huevos de patos) con Juan Manuel Unzaga y Germán Rétola, y desde entonces nunca dejamos de trabajar sobre este material, presentando innumerables versiones que van dando cuenta del paso del tiempo y de nuestras propias historias. Se presentó en el Teatro Princesa, en la Sala TACEC (Teatro Argentino), en UNICEN, en el Festival Tempo de Río de Janeiro, en el Theater der Welt en Alemania, entre otras salas y festivales. Y su última expresión fue *La Once* con Luis Menacho en la dirección musical. Me gusta pensar en *Patos* como una matriz donde inscribir el tiempo y como un tejido de ficción, de historia y de afectividades. Rarezas, singularidades que intentan también situarnos por fuera de la representación, diluyendo límites entre vida y obra.

**Figura 4.** *Cuerpos abanderados*

**M. C.: En *Cuerpos abanderados* había ratas, olor a pescado, olor a desinfectante, las actrices orinaban en escena, una cosa muy nauseabunda. ¿Cómo fue dirigir a los actores y las actrices en esa atmósfera hostil?, ¿cómo se consiguió esa *intensidad de los cuerpos*? Vos la llamas así, ¿no?**

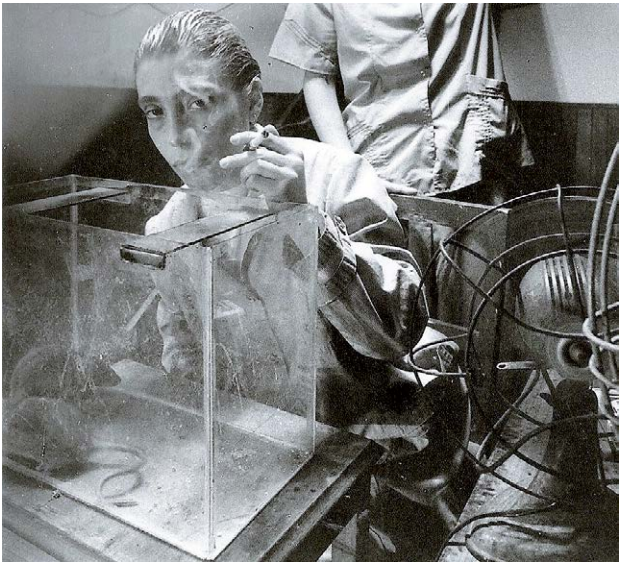

**Figura 5.** *Cuerpos abanderados*

Primero, obviamente, tiene que haber una disposición de los actores y mía; de alguna manera una obra es iniciar un viaje. Es trabajo más tiempo, como la mayoría de las cosas. Siempre parto —es una característica de mis obras, aunque después es determinante, a mi entender, lo que sucede escénicamente— de un texto previo, no me convence la improvisación. El inicio es un texto que los actores leen, conocen y que trabajamos juntos con el objetivo de que lo hagan propio. Desde ya, hay modificaciones en el proceso para que esas

emociones que están en el texto se conviertan en las suyas propias. Es el proceso de habitar esa escritura. Y eso requiere de un trabajo permanente bajo mi mirada y dirección, pero es una tarea intensa y profunda, básicamente del actor.

Me encanta el cine y me genera una gran admiración la forma en que dirige actores John Cassavetes, donde se ve forma y verdad. El extraordinario suceso, aún en la desmesura. Muchas veces —es una charla frecuente con los alumnos— se tiende a pensar que las escenas están improvisadas y no es así. Salvo en su primera obra, *Shadows*, no trabaja de ese modo. La interpretación tiene tal grado de verdad que es difícil pensar en la existencia de textos o de condicionamientos externos. Esto sería una guía y esa tarea se va haciendo con la confianza, con la disposición del actor y la búsqueda permanente de la emoción propia, del roce de la particularidad de ese actor con ese texto. Eso me parece fundamental. El arte siempre es el arte de lo particular. No importa la idea en un texto, sino el roce de esos elementos textuales y externos con lo particular y lo propio de cada actor. Ahí es donde se puede iluminar algo nuevo. A su vez, no es solamente la pura emoción, volviendo también a lo que sucede en las películas de Cassavetes: es la emoción y la forma. Lo que se va componiendo en capas en los ensayos. Hay una velocidad, una energía o una particularidad de ese decir o de ese compartimento que está pensado y buscado. También el actor trabaja en función de encajar en esa forma su emoción [Figuras 6 y 7].

**Figura 6.** *Gli amori d´ Apollo e di Dafne*

**Figura 7.** *Gli amori d´ Apollo e di Dafne*

**Daniel Belinche (D. B.): Leí en algún lado que te gusta Ricardo Piglia. Cuando se refiere a Tlön[1] dice que a Borges le interesaba más ver cómo la ficción intervenía en la realidad que cómo intervenía la realidad en la ficción. Vos decís que las obras que hacés, en cierto modo, suspenden lo que podríamos llamar «el mundo real» generando otra realidad a la cual le agregás, paradójicamente, rasgos suprarreales, como una naranja o plantas de verdad. ¿Cómo tensiona esa doble categoría en esas obras?**

Lo importante son las preguntas. En el momento de la producción siempre se trata de abrir tensiones. Posiblemente, esta reflexión que traés habla de las preguntas y las tensiones que buscábamos en estas primeras obras, donde el juego era desestabilizar la ficción con presencias reales. Como decíamos al inicio, las nociones mismas de realidad y ficción varían. Hoy no es lo mismo. Pareciera que el mundo entero es una multiplicidad de ficciones. En esta última obra —que es más borgiana, si se quiere, en el sentido que trae Piglia— la idea sería aceptar que las ficciones son parte de la realidad y que la circulación de ficciones define nuestro pasado y nuestro presente. Es evidente, por ejemplo, como el *Facundo*, que además de fundar un paisaje para la nación instala la configuración civilización-barbarie como una antinomia, desde donde aún nos seguimos pensando. Nuestra idea fue trabajar la historia argentina con referencias a la literatura, abriendo un juego precisamente de especulaciones ficcionales.

1 Daniel Belinche se refiere al cuento «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», de Jorge Luis Borges (N. de la E.).

**P. S.: Quería retomar *Cuerpos abanderados*. Esta obra te abrió la posibilidad de trabajar en el circuito internacional. ¿Cómo fue ese trayecto?**

*Cuerpos abanderados* fue la primera obra que escribí y dirigí con una enorme repercusión. La vio una curadora del Festival Wiener Festwochen y fuimos a Viena. A partir de eso, nos invitaron a Alemania, a Theater der Welt, al Kunsten. Festivales a los que volví con otras obras. Siempre es gratificante, por la posibilidad de relacionarse con producciones internacionales en festivales de primer nivel del teatro mundial, vincularse con la cultura de otros países y conocer cómo es el funcionamiento artístico y técnico de grandes teatros. En Alemania, por ejemplo, cada uno tiene una estética definida con ensambles propios y producciones permanentes. Conocer todo eso ha sido muy interesante. El teatro argentino es muy reconocido aunque de alguna manera hay algo del ámbito de lo diferente que atrae. También, como en el caso de *Cuerpos,* el gesto de hacer teatro con una canaleta y un escritorio no deja de sorprenderles. Por otro lado, las obras siempre se ven desde otro lugar, se tornan políticas. No advertí la fuerza política de *Ojos de ciervo rumanos,* por ejemplo, hasta que no la presenté afuera [Figura 8]. Alemania iluminó para mí el lugar político de la obra.

**M. C.: Esta obra se estrenó en diciembre de 2001, a metros del Obelisco, y a su vez era una obra de contenido político.**

*Ojos* se estrenó en diciembre de 2001. O sea a metros del obelisco (Teatro del Pueblo) y en medio de los cacerolazos. La obra hablaba, entre otras cosas, de una familia en reducción: de una plantación de naranjas, conservaban solo unas pocas plantas en un departamento

que, a su vez, se iban secando a medida que la peste que las afectaba avanzaba. (Al tiempo que la empresa textil de mi familia, que ya venía deteriorándose, quebraba definitivamente.) Por lo que *Ojos,* de algún modo, quedó asociada a la crisis. Aunque la obra no poseía un contenido político evidente. En realidad, trabajaba sobre el mito de Dioniso y su doble nacimiento (de madre y de padre).

**Figura 8.** *Ojos de ciervo rumanos*

Hay un accidente y la madre, una cantante rumana, a los siete meses de embarazo, pare prematuramente a su hija; y no se supo más de ella. El padre (a similitud del mito) se injerta a la hija (del modo que hacía con los naranjos) en el muslo y la hace nacer a los dos meses. Criada como una planta, permanece enterrada en una de las macetas. En mi mirada, siempre, había predominado esa historia de la hija-planta, de la relación con el padre, la búsqueda de la madre rumana y otras

ramificaciones que proponía la obra. Pero, en realidad, el espacio narraba ese achicamiento de la familia, las pocas plantas que les quedaban y que se iban secando; y que la hija, nacida de un injerto, también se estaba debilitando por la peste. Esto es lo que en ciudades de Alemania, en Bruselas y en otras presentaciones internacionales se iluminó en el contexto de la crisis del 2001. Sucede que las obras, cuando son miradas desde afuera, se leen primordialmente en su contexto y esto hizo que apareciera fuertemente ese sentido de la obra.

**P. S.: Queríamos preguntarte también por otra de tus obras. ¿Cómo surgió la idea de realizar *Los 8 de julio*?**

*Los 8 de julio* surgió ya instalada la crisis de 2001 y la sensación de que nada podría ser igual. Cierta homologación de representación estética y política (pensamiento que muchos tuvimos en esa época), me llevó al interés de trabajar con no actores sobre experiencias reales, de alejarme de la construcción ficcional —en tanto argumentos, escenas, personajes, etcétera—.
Vivi Tellas me invitó a participar en el ciclo Biodrama y lo llamé a Mariano Pensoti. Con él también hicimos *Los Muertos*, obra estrenada en Berlín, en relación con estas propuestas. Y, podría referir también a *Félix. María. De 2 a 4* (trabajo producto del Taller Experimentación Escénica) y a *Edificios*, estrenada en Casa de América de Madrid.
En *Los 8 de julio* la idea era convocar a personas nacidas ese día. Hoy sería tan simple (con redes y demás intercomunicaciones) que se volvería una idea zonza. En ese momento había que sacar avisos en los diarios y la búsqueda no era sencilla. Aparecieron un pintor y comisario de a bordo, una maestra embarazada y un actor. Les dábamos consignas

que permitieran registrar el paso del tiempo durante seis meses. La obra era la muestra de los resultados de ese proceso.
Es curioso —aunque seguir estos procesos trae, frecuentemente, algo inesperado; de hecho, creo que la tarea es generar un dispositivo que pueda contener y visibilizar la aparición de un acontecimiento, más que ir decididamente a generar ese hecho— que el punto más interesante para mí haya sido filmar el 8 de julio en Plaza de Mayo, era el 8 de julio de 2001. Y la gente contaba cómo se sentía, qué hacían (algunos cobraban cinco pesos para guardar el lugar a otros en las interminables colas de esos tiempos), muchos estaban sin trabajo, otros en sus cotidianeidad. Hablaba de los ánimos de ese momento.

**M. C.: La obra *Félix. María* era para poco público. Se subían al micro, bajaban del micro y sin las redes sociales. ¿Cómo lo citaban?**

En este caso la citación al público no fue complicado, tenía algo secreto que entusiasmaba, solo se citaba a veinte personas (la capacidad de cinco taxis) a una esquina. La dificultad que teníamos —que también seguramente hoy sería más sencillo— era el sonido.
*Félix. María* fue parte —te comento esto porque vi que le habías hecho una entrevista a Jorge Macchi— de un taller interdisciplinario que coordinaba Rubén Szuchmacher, con Edgardo Rudnitzky y Macchi, quien había presentado un trabajo el año anterior (del que habla en la Entrevista). *Félix. María* comenzó como el trabajo final de ese taller interdisciplinario, apoyado por la Fundación Antorchas —fue una pérdida su retiro del país— y el Instituto Goethe.

**M.C.: ¿El mismo curso hicieron con Jorge Macchi? Porque él se refiere a ese curso.**

Sí, cuando leí la entrevista publicada en *Breviarios*[2] vi que hablaban de ese taller. Y *Félix. María. De 2 a 4* también se originó allí. Fue una obra radicalmente efímera, de la que no tengo registros, realizada en la calle, en permanente movimiento, entrando a lugares donde no se permite la filmación, como hospitales públicos, cines, hoteles alojamiento.
Una pareja pasea por distintos lugares de un barrio de una ciudad y el público sigue este trayecto, escuchando por auriculares a través de una señal de frecuencia modulada. Es también un homenaje a *Cléo de 5 à 7* (1962), de Agnès Varda, película que se desarrolla en tiempo real—el que transcurre entre la noticia de un diagnostico desfavorable hasta que finalmente Cléo, la protagonista, entra a un hospital—. María, nuestra protagonista, también acaba de enterarse de su enfermedad y se encuentra con un ex novio. El público presencia todo lo que les ocurre en esa tarde: recorren la ciudad en taxis y en micros, entran a bares, hoteles alojamientos, salas y pasillos de hospital, caminan por plazas y calles. Por último, María va a un cine donde proyectan *Cléo* y el final de la película determina el final de la obra.

**M. C.: ¿El público iba en los taxis y escuchaba por radiofrecuencia?**

Eso era lo más difícil, el público escuchaba a través de una FM. Para esto iba siguiéndonos un auto con una central de radio que tomaba a

2 Beatriz Catani se refiere a *Conversación con Jorge Macchi*, el número 9 de la colección Breviarios, editada por la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de la Plata.

los actores —que iban con micrófonos inalámbricos— y transmitía por una banda de FM al público, que recibía la señal en sus auriculares.

**P. S.: Otras obras transcurrieron en otro tipo de espacio público, como *Infierno* (2014), que se montó en el Riachuelo. ¿Cómo impactó este cambio de escala?**

*Infierno* surge del deseo de trabajar con la *Divina Comedia.* Creo que el impulso artístico viene de una necesidad. Después hay encuentros y hechos azarosos que van dando la forma a los procesos. En este caso, la muerte de Quico me llevó a escribir un diario como un modo de transcurrir el momento del duelo (que dio lugar también a que me encontrara con aspectos de la juventud de Quico que desconocía, ligado a los poetas beatniks de La Plata en los años sesenta y que derivó en una performance en la Bienal de Bellas Artes: la reescritura de un libro de poesías con la participación de los nietos de Quico y de otros autores de origen, como Luis Pazos, y de escritores jóvenes de la ciudad).
Mientras escribía mi diario, me regalaron *Diario de un duelo,* de Roland Barthes, y esto me llevó a leer su interpretación sobre el inicio de la *Divina Comedia:* «En el medio del camino de mi vida», dice Barthes, no se refiere a la edad cronológica de Dante —que en ese momento tenía treinta y cinco años—, sino que marca un antes y un después: el accidente que se vuelve decisivo y que nos hace pensar que el resto de la vida tiene que ser algo extraordinario, porque si nos vamos a morir, no podemos seguir haciendo lo mismo.
En estos pensamientos estaba cuando me invitaron a participar de *Espacios revelados* que en esta edición, en Buenos Aires, ponía a disposición de los artistas convocados edificios del Microcentro y zonas

del sur de la ciudad. Me pareció una coincidencia extraordinaria: la posibilidad de cruzar la zona del Riachuelo con la *Divina Comedia*, de Dante Alighieri (los cantos que corresponden al Infierno). Evidenciar quiénes han sido marginados por este sistema. Atrás del Riachuelo, teniendo una comunicación de traslado de un precario bote, en medio del olvido de la «otra» parte de la ciudad, viniendo a representar casi de modo icónico a los marginados y los condenados de la tierra. Y, a su vez, proponía la aventura necesaria para «agitar el desgaste de los trabajos repetidos»: salirse del ámbito de un teatro, ir a trabajar sin la protección de un lugar de reparo, a kilómetros de nuestras casas, en condiciones climáticas variables, con intromisiones de las diferentes policías que controlan el área (metropolitana, provincial y prefectura) y que varias veces interrumpían nuestras tareas; las alianzas y los pactos inestables con la gente del lugar que participaba en la performance (que si tenían otro programa muchas veces dejaban o no estaban en los ensayos, y podía pasar también con las funciones); las variaciones de último momento sobre los permisos de uso de algunos espacios y la adaptación inmediata que esto suponía; la complejidad técnica que requiere el lugar frente a los equipos que estaban a nuestro alcance; el riego físico del trabajo en un grupo numeroso que, además, incluía niños. Sin duda, todo esto dialogaba con la preparación de un nuevo tipo de trabajo y con la «inversión del paisaje demasiado familiar» del que habla Barthes. Así, una cadena de hechos más o menos casuales y una necesidad interna terminaron impulsando este trabajo.

El centro de la obra fue el puente ferroviario La Boca-Barracas, sobre la Avenida Pedro de Mendoza. De un lado, las barracas (almacenes

de acopio de cueros y frutos), las primeras construcciones de Buenos Aires; del otro lado, la Provincia, con los más numerosos y olvidados barrios de la zona. Y en el medio, el Río Matanza [Figuras 9 y 10].

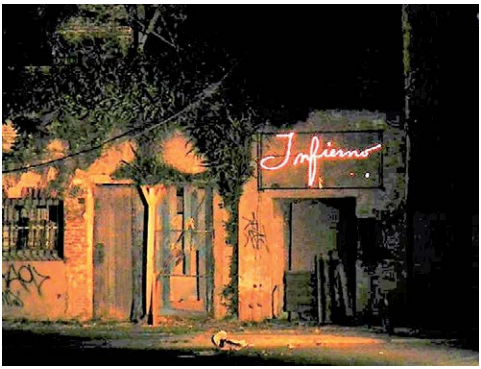


**Figura 9.** *Infierno*

**Figura 10**. *Infierno*

La idea formal del dispositivo se basaba en la relación inversa entre la distancia de los cuerpos de los actores y los caminantes —que eran mayoritariamente gente del lugar, integrada al paisaje como siluetas, como figuras entrevistas— y la cercanía de las voces escuchadas en un primer plano.
Por eso fue importante el trabajo en el campo sonoro que organizamos con Ramiro Mansilla Pons: la música, la voz de los actores y mi voz en off narrando una fábula que conectaba las escenas.
Un equipo de sonidistas disparaba estas voces y músicas, con parlantes cercanos al público, mientras que los actores, con la utilización de un retorno, iban cumpliendo con las formas y las acciones correspondientes [Figura 11].

**Figura 11.** *Infierno*

La historia se inicia con el incendio en un taller de objetos tallados en madera, algo que sucede permanentemente en el lugar. Y, a lo largo de las casi dos horas de duración, mientras caía la tarde, a las voces y la presencia de los actores su sumaban grupos, que llamábamos caminantes, hordas de gente vencidas por el sueño, la indiferencia, el hambre que, al modo de *La Comedia* de Dante, atravesaban las escenas [Figura 12].

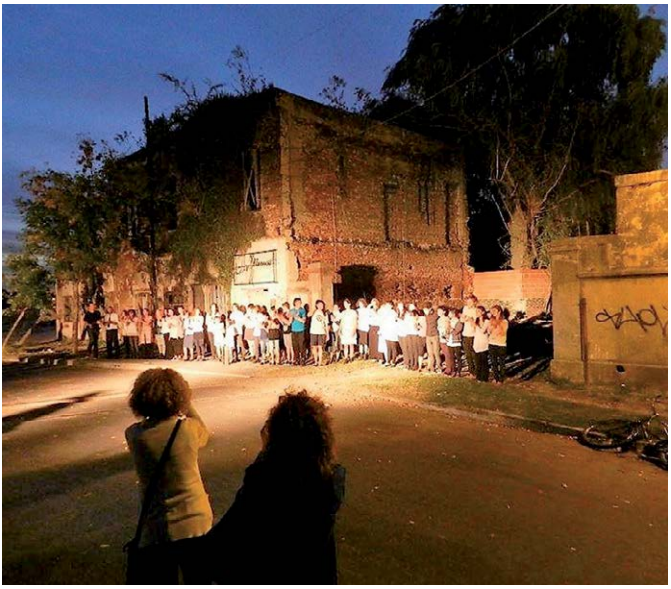

**Figura 12.** *Infierno*

**D. B.: ¿Cómo es tu relación con la música y con los músicos?**

Tanto el cine como la música son grandes intereses para mí, lugares de referencia, de fascinación. En mis obras fueron teniendo una presencia cada vez más relevante.
Estamos acostumbrados a pensar que el teatro es el cuerpo del actor. Hay una hegemonía del cuerpo. Creo que se ha descuidado la voz, las posibilidades de la voz. La voz es más sutil. El oído es más sutil que el ojo. Entonces, son sentidos que dan otras posibilidades. La voz permite pensar un lugar que no se configure desde el logos, el discurso o la significancia.
Leí una definición de voz hermosa: vestigios de aire que con la presencia del oído puede llegar al alma. De lo cual se deducen al menos dos valores potenciales enormes: su singularidad y su condición efímera, que deja huellas pero que no puede fijarse.
Y con los músicos me llevo muy bien. Trabajé con Gabriel Garrido, Luis Menacho, Ramiro Mansilla Pons, Agustín Salzano y con muchos cantantes, artistas sensibles y comprometidos con quienes ha sido muy placentero trabajar. Tienen un rigor con el trabajo que tal vez les de la disciplina, podríamos decir en líneas generales que son más serios que los actores, más puntuales seguro.
A veces en los músicos ligados a los modos de los teatros oficiales hay algo que genera una dificultad para trabajar bajo un régimen independiente. Quiero decir, por ejemplo, ¿por qué la ópera —que es algo extraordinario, un diálogo de múltiples lenguajes— es tan compleja de producir? Ese problema, entre otras cosas, tiene relación con los modos de trabajo de músicos y cantantes.

**D. B.: Las obras de los músicos que se han dedicado más a experimentar por fuera del sistema tonal, por fuera de lo convencional, usan la voz de una manera bastante parecida a como vos la usás, es decir, con la voz por fuera de cantar, para hablar, tenés la posibilidad de cambiar la altura. Este es un recurso que se enseña muy poco en las clases, donde se plantea frecuentemente que no podés cambiar la altura porque tenés que cantar las notas que son. En ese sentido, todo este grupo de músicos jóvenes —como Ramiro Mansilla Pons y Agustín Salzano— trabajan la voz como una material más, otorgándole esa posibilidad de hablar en alturas que de otro modo el canto no te lo permitiría. Eso también genera un efecto de realidad.**

Claro, las alturas, las velocidades. Si se le puede sacar, no sé si lo digo bien —corregime si uso mal las palabras—, si se retirara lo melódico... El canto, sin lo melódico, es interesantísimo: las formas del habla. La investigación en el campo sonoro es el mayor atractivo para mí en este momento. La voz cuando no es canto ni significación.

**M. C.: Estás haciendo ahora *Cosas como si nunca* en el Teatro Cervantes. ¿Cambia tu planificación o el método de trabajo estar haciendo una obra en el circuito oficial?[3]**

Bueno, el Teatro Nacional Argentino-Teatro Cervantes está administrado en este momento por Alejandro Tantanian, no sé si sería posible en otras condiciones. El Teatro tiene un funcionamiento que promueve, precisamente, lugares o propuestas que tal vez no estén totalmente dentro de la programación del teatro oficial. Es importante destacar

3 La entrevista fue realizada en agosto de 2018.

que tanto en la concepción del trabajo como durante el proceso de ensayos tuvimos libertad artística absoluta.
Por otra parte, es una obra que no podría hacerse sin una producción —incluyó la filmación de una película situada en el siglo XIX, que supuso viajes de actores y equipos— y sin el soporte durante las funciones por las condiciones técnicas necesarias que no siempre se disponen en el teatro independiente.
Tal vez lo que cambie, estaba pensando en esto, lo extraño sea hacer tantas funciones de una obra. Nosotros hicimos durante dos meses cuatro funciones por semana. Es una novedad para mí, no sé todavía si es algo bueno o malo. Se supone que en la medida en que uno hace más funciones, la obra se va sincronizando y creciendo. Hay algo de las comprensiones en los cuerpos y demás que se va asentando. Ahora, por otro lado, en mi caso —que he tenido la particularidad de hacer muchas veces pocas funciones de las obras—, también creo que hay algo de valor en lo efímero.
Me parece interesante ese concepto sobre lo antieconómico. Nosotros hicimos, por ejemplo, una obra, *Insomnio*, cuatro veces en Alemania y dos veces acá [Figuras 13, 14 y 15]. Duraba toda la noche. Además, si bien en Alemania era un poco más grande la sala, acá eran pocas personas. En el Princesa eran veinte personas; luego, en el Teatro Argentino, un poco más, cuarenta o cincuenta personas, más o menos lo mismo que en Alemania, donde hicimos seis funciones para una obra que se ensayó más de un año. Entonces hay algo allí enfrentado a la eficacia que propone este sistema.
Lo efímero para mí tiene un valor. No sé si es un pensamiento romántico y puede dar la idea de que rechazo que haya teatro escrito. Creo que si una persona produce y piensa que lo que produce puede

ser teatro, puede ser cine, puede ser literatura, lo es, porque está en la decisión del autor cómo presentar su obra. Pero hay algo del enamoramiento con lo fijo que no me seduce. Para mí hay una potencia en lo efímero del teatro.

**Figura 13.** *Insomnio*

**Figura 14.** *Insomnio*

**Figura 15.** *Insomnio*

**M. C.: En relación con eso de sostener el carácter efímero, ¿registrás las obras audiovisual o fotográficamente?**

Sí, fotográficamente y algunas cosas en forma audiovisual, pero no he sido muy preocupada en el registro. También es cierto que hay cosas que ya tienen sus años y que no existían las mismas condiciones tecnológicas, pero sí, algunos registros hay.

**D.B.: En las clases, ¿hay un eje que vertebre tu trabajo, que sea estructural en lo que enseñás?**

La cátedra en la que estoy dando clases hace más tiempo es la de Dirección de Actores. Estoy desde 2004 o 2005, creo —empecé cuando

era decano Daniel (Belinche) y seguí en todo el decanato de Mariel (Ciafardo)—. Mi primer objetivo es que se entienda que el arte es un artificio y que se trascienda al paradigma del realismo. Que el cine no es solamente Lee Strasberg o el Actors Studio. En los inicios era más difícil la comprensión de esta idea, ahora creo que el cine se ha desprendido bastante de esos límites y en los últimos tiempos ha desarrollado un lenguaje de actuación particular y, a su vez, diverso.

Entender que el cine no se limita a contar una historia. Y si se trata de contar una historia, es importante pensar cada momento. Trabajar con pensamientos distintos cada escena. Más allá de la comprensión general, dedicarse al trabajo de cada pasaje, los instantes preñados, de los que habla precisamente Bertolt Brecht.

Y después, el conocimiento o la referencia a autores, a cineastas, que considero necesarios y que a veces llegan a cuarto año y desconocen. Hoy es bastante más sencillo conseguir películas de directores de todos los tiempos y con distintas características, pero aun así muchos no son visitados. Nosotros trabajamos con referencias a John Cassavetes, por lo que hablamos de la actuación; a Jean-Luc Godard, porque es el gran teórico del cine; a Rainer Werner Fassbinder; a Nuri Bilge Ceylan, que es un director turco alemán muy interesante; y otros. También documentales, como los de Chantal Akerman y Agnès Varda, entre otras. Tratamos de que vean esas películas, de analizarlas y de discutirlas, de tomar algunas cuestiones acerca de la dirección de actores, y que estos conocimientos los apliquen en una práctica (si no, no tendrían sentido) en la que los estudiantes realizan sus propios cortos.

**Gustavo Radice (G.R.): Estaba pensando en la actuación y en *Cosas como si nunca* respecto del dispositivo del habla y en esa intención de producir sonoridad —que también estaba muy presente en *Si es amor*—. Y reflexionaba acerca de cómo se entraman las posibilidades del habla y la sonoridad con relación a la construcción del relato y de la historia. Me interesaba que pudieras explayarte en eso: ¿cómo se produce sonoridad y cómo la sonoridad también construye historia y construye relato?**

Hay algo siempre intuitivo en el inicio de la búsqueda. Algo que surge desde la escritura. Escribo escuchando los textos, diciéndolos en voz alta, por lo que se configuran no solamente como significado sino también como forma. Una manera de decir esa palabra que viene también a producir sentido. Después, el proceso se va organizando de un modo complejo en un entramado de capas que se articulan y se superponen. En *Cosas como si nunca* hay un decir *susurro*, hay decires gritos, hay un patrón de velocidad en el habla, hay voces grabadas y procedimientos de fonomímica, voces narradoras en off, sonidos de la película trabajados con Agustín (Salzano) y músicas en película y en vivo con Ramiro (Mansilla Pons) [Figuras 16 y 17].

En *Si es amor,* único trabajo que compartimos con Quico, la decisión fue que estuviera presente el idioma inglés. Los textos de Shakespeare en su lengua, con sus ritmos, sus sonoridades, producen un efecto fascinante, hipnótico. Así que trabajamos con audios de la BBC, con textos leídos de *Antonio y Cleopatra* en inglés y en español, con voces grabadas, y fragmentos de películas. Ciertos audios en inglés eran dichos a un mismo tiempo en castellano por los actores, generándose así distorsiones propias de los modos de la ópera contemporánea.

Para mí, la materialidad de la voz en ambos casos comunica sentidos más allá de la significación de lo dicho. Y ese plano lo privilegio sobre el entendimiento racional.

**Figura 16.** *Cosas como si nunca*

**Figura 17.** *Cosas como si nunca*