

Colección Breviarios

# Arte y Opinión 10

## Entrevista a Beatriz Catani



facultad de  
bellas artes



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA





Entrevista a

# Beatriz Catani



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 Bellas Artes, 2019.**

**40 p.; 20 x 14 cm.**

**ISBN 978-950-34-1743-0**

**1. Artes Escénicas. 2. Teatro. 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, María de los Angeles Reynaldi

*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.

No se permite la reproducción total o parcial, el alquiler, la transmisión o la transformación de este libro, en cualquier forma o por cualquier medio, sin el permiso previo y escrito de la editorial. Su infracción está penada por las leyes 11.723 y 25.446.



UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA

**Presidente**

Dr. Fernando A. Tauber

**Vicepresidente Área Institucional**

Dr. Marcos Actis

**Vicepresidente Área Académica**

Lic. Martín López Armengol

**Secretaría 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 Seminará

**Secretaría de Asuntos Académicos**

Prof. Graciana Pérez Lus

**Secretario de Planificación,  
Infraestructura y Finanzas**

Lic. Carlos Merdek

**Secretaría de Ciencia y Técnica**

Lic. Silvia García

**Secretario de Posgrado**

Prof. Santiago Romé

**Secretaría de Extensión**

Prof. María Victoria Mc Coubrey

**Secretario de Producción  
y Comunicación**

Prof. Martín Barrios

**Secretario de Relaciones  
Institucionales**

Prof. Juan Mansilla

**Secretario de Arte y Cultura**

Lic. Carlos Coppa

**Secretaría de Asuntos Estudiantiles**

Prof. Agustina Reynoso

**Secretaría 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 mimesis. Mimesis 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].

Colección Breviarios

**Arte 10**  
y Opinión

Entrevista a  
**Beatriz Catani**