

Explorando los límites de la convención teatral. Entrevista a Beatriz Catani, autora y directora de teatro.¹

Juan Manuel Mannarino
(Universidad Nacional de La Plata)

Beatriz Catani no sólo escribe sino que también dirige sus propias obras. Por consiguiente, sin desarraigarse de la autoría dramática, construye el espectáculo teatral desde la "dramaturgia de dirección". En este sentido, la autora platense enmarca su labor pedagógica y sus producciones locales en el espacio laberíntico del teatro La Hermandad del Princesa (cuyo máximo anfitrión, Roberto Romanelli, falleció hace unos meses), en donde actualmente se pone en escena en *Finales* (2007). Allí, Catani trabaja el espacio escénico desde dos aspectos principales: en primer lugar, a partir de una reflexión artística sobre las convenciones históricas del teatro; y, en segundo término, planteando nuevos modos de producción respecto a la construcción de un lenguaje artístico. En efecto, la reciente publicación del libro *Beatriz Catani. Acercamientos a lo real. Textos y escenarios*, realizado por Óscar Cornago, propone un exhaustivo recorrido por tales matrices de teatralidad.

Hace unos meses, la dramaturga y directora estrenó, casi en simultáneo, dos producciones: *Finales* y *Llanos de desgracia (la vida puede mejorar)*. Si ésta última se creó a partir del trabajo de un taller, *Finales*, en cambio, se originó como una obra límite, tanto en aspectos dramáticos como en relación a la tarea actoral.

En el interior del teatro La Hermandad del Princesa, conversamos con ella sobre *Finales*, sobre su proceso de trabajo, sus fundamentos estéticos y su lugar como creadora dentro del teatro platense contemporáneo.

¹ Véase Juan Manuel Mannarino, "La finalidad sin fin. Sobre *Finales* de Beatriz Catani", en *telondefondo*, Revista de Teoría y Crítica Teatral, Año 3, N° 6, diciembre 2007, www.telondefondo.org

-¿De qué modo se organizó el proceso creativo teniendo en cuenta tu doble trabajo de dramaturga y directora?

- Mi manera de vincularme con el teatro siempre ha sido así: en primera instancia, trabajo la escritura dramática y, luego, la escritura escénica. Busco conectarme con el hecho teatral desde la polifuncionalidad, que es un rasgo bastante común del teatro actual: dramaturgos que también son directores y que incluso también actúan. Desde mi punto de vista, el teatro funciona como una unidad: en el momento que escribo estoy pensando en la materialidad escénica, en el ejercicio con los actores. Entonces, esta unidad natural de trabajo luego se modifica en los ensayos, donde me gusta tomar lo imprevisto y lo azaroso que allí va ocurriendo. Confío mucho en la intuición. No podría trabajar de otra manera. Es un problema, para mí, trabajar con dramaturgias que no sean las propias.

- ¿Cómo es que surgió la idea de montar *Finales*?

- Hace unos años, entré en una crisis artística respecto al modo de concebir el modelo de representación teatral. No quería repetir la forma de trabajo de mis producciones anteriores, por lo que empecé a escribir en esa dirección: sin ninguna historia dramática, sin vínculos fijos, sin conflictos preestablecidos. Sentía el desafío creativo de querer estar perdida en el modelo de representación. Me preguntaba por dónde innovar, qué rasgo constituye lo novedoso en el hecho teatral. Entonces comencé a escribir situaciones de finales. Decidí hacerlo de un modo casi no-teatral, es decir, privilegiando el sentido poético antes que la idea de la representación. Tenía ganas de trabajar personajes muy físicos, donde la presencia del cuerpo fuera el organizador central. Por eso convoqué actores con experiencia en la danza.

-¿Tuviste algún tipo de influencia artística al momento de construir la obra?

- Las influencias son permanentes, no es que hubo algún elemento a priori que perfiló la creación de *Finales* hacia un sentido determinado. Me atrae trabajar desde el cruce de materiales: tomé cosas de *Tito Andrónico* de William Shakespeare, una novela de Clarice Lispector, el concepto de Pasolini sobre los cuerpos, con sus

cuatro tragedias y el pequeño manifiesto de "El teatro de la palabra", algún escrito de Emil Cioran en relación al tema del insomnio. Por otra parte, veo mucho cine y de allí saco ideas visuales: trabajé una escena de *La nube obstinada* de Tsai Ming Liang, como así también cosas de Aki Kaurismaki, Jean Luc Godard y Rainer Werner Fassbinder. Al iniciar una nueva obra, procuro leer y repasar a los teóricos del teatro, como Bertolt Brecht o Jerzy Grotowsky, en dos sentidos clave de trabajo: por un lado, para construir un pensamiento en relación al teatro y, por otro, con el objetivo de retroalimentar la apertura a la experimentación.

- ¿Por qué elegiste una temporalidad tan extensa como sostén dramático?

- En primer lugar, *Finales* es una obra que no cuenta una historia. Digo esto en el sentido de la estructura clásica de representación teatral. El espectador está acostumbrado a que en una determinada cantidad de tiempo vayan fluyendo las escenas, que haya una estructura rítmica de una escena a otra. Pero desde que surgió la idea de escribir *Finales* el concepto estético se fundamentó desde la temporalidad extendida. En la novela de Clarice Lispector, *La pasión según GH*, la temporalidad está regida por la metamorfosis de una mujer: lo que tarda en convertirse en una cucaracha. Así, desde lo azaroso, el concepto de la agonía de una cucaracha se convirtió en el eje organizador de las situaciones escénicas de *Finales*. En realidad, todo el relato gira alrededor de lo que tarda una cucaracha en morir después de ser aplastada. Desde allí, se teje la idea de un puro presente: cuatro personas que se encuentran, sin un pasado en común, sin lazos familiares, que relatan lo que les sucede en ese momento. Me seducía trabajar el aspecto de una noche de insomnio: de ahí que cada uno se plantee juegos para no pasar la noche, siempre contemplando a la cucaracha que está por morir. Mi idea es que *Finales* dure toda una noche. Es un gran desafío a nivel actoral y a nivel representación, pero tenemos ganas de hacerlo. La temporalidad, de algún modo, es una manera de repensar el público: que es lo que iría a hacer en esa noche de insomnio, durante seis horas. Es el concepto de la muerte de la cucaracha: cuando uno la aplasta, está moviendo las patitas durante largo tiempo en una agonía extensa. *Finales* tiene una estructura novelada: son como capítulos que narran la particularidad de cada personaje. Para ellos se presenta la urgencia de crear un presente porque no es posible dormir, entonces se inventan todo tipo de relatos

delante del público, en una intimidad colectiva. Por ahora, estamos trabajando cerca de tres horas de duración con la idea de agregar un epílogo.

- En esta organización del sentido teatral, ¿qué fue lo que priorizaste en la creación de cada personaje?

-Lo que pasa es que si uno lo piensa desde la dramaturgia tenemos un problema: en *Finales* no hay vínculos claros, no hay un hilo conductor, no existe algo previo o aludido como situación de personaje. Me interesaba pensar una obra donde lo único que existiera en común, entre actores y espectadores, fuese el sentido de una cultura, de una sociedad, de una época. Eso es algo que *Finales* enuncia a veces en forma de desgracias políticas, en las versiones musicales de la marcha peronista, por ejemplo. Es un pequeño signo de pasado en común entre los personajes, no como personajes sino como actores, y el público. Son parte de un pasado real, de un tiempo compartido real y no de una ficción construida. Allí tomé la noción de que *Finales* sólo se podía desarrollar en esta ausencia de pasado ficcional. Había que priorizar los núcleos que tuvieran presente. Por eso marqué preguntas iniciales, casi en un tono existencial. Porque si yo no soy un personaje de teatro que se enuncia desde una historia concreta: entonces, ¿Quién soy? ¿Soy la que se muere? ¿Soy la que llora? ¿Soy la más vieja? ¿Soy la madre? ¿Soy la fea? De este modo, la unidad está dada por seguir las líneas de cada personaje. Los cuerpos que hablan sin decir nada, las alianzas y las oposiciones que se generan, los contrastes. Mi objetivo es lograr una energía escénica sobre un tipo de actuación invisible, con verdad interna, que a veces reluce y se potencia con registro expresionista. El secreto de los personajes de *Finales* reside en investigar cuál es el yo que se desprende a lo largo de todo ese recorrido.

- Respecto a la puesta en escena, ¿por qué elegiste trabajar con un espacio reducido, tomando el lugar de un pasillo como si fuera un gran living doméstico?

- Este teatro, La Hermandad del Princesa, cuenta con esa posibilidad: la multiplicidad de salas y espacios potencia la idea de trabajar con diferentes registros. Quería conectar la teatralidad de *Finales* en relación a la idea de un

espacio real, como si la obra aconteciera en el tono de una presencia ritual. De hecho, la puesta en escena está concebida como un espacio de paso: estás dentro de un teatro, aunque no es claramente una sala teatral. Es un lugar más bien real, con una iluminación casera, como un hall donde hay gente que puede entrar y pasar. Sólo hay dos organizadores escénicos, un sillón y el punto fijo de la cucaracha sobre la estufa, y alrededor de ellos los personajes van creando un movimiento permanente, casi asfixiante.

- Si es que tuvieras la decisión de hacerlo, ¿En qué línea del teatro contemporáneo te interesaría ubicar a *Finales*?

- Me parece que a una cierta etapa de la experiencia artística resulta interesante problematizar y pensar un poco respecto a qué es y cómo se define el teatro. Hay que tener en cuenta que con el desarrollo del cine y las artes visuales, el teatro contemporáneo modificó y transformó cada uno de los modos de representación. En este sentido, no me interesa hacer un teatro que sólo reproduzca el sentido de representación tradicional. Si los cuerpos de los actores son un instrumento diferencial al lado de una pantalla de cine, hay que buscar las zonas de conflicto y rediscusión del arte dramático actual. Busco jugar un poco con eso y desestabilizar al público con los componentes del hecho teatral: la historia, el conflicto, los personajes, el espacio escénico. Con *Finales* intento que cada herramienta sea parte de la construcción de un lenguaje particular. La relación de pérdida del hecho teatral está en la obra, en la incertidumbre de cada función. Sin embargo, considero que esta posibilidad de experimentar el límite de la creación dramática, no constituye ninguna novedad: ya desde Bertolt Brecht, pasando por Tadeusz Kantor, se comenzó a conflictuar el sentido de la ilusión y del espacio escénico. Lo que rescato de estos últimos tiempos es la diversidad estética del llamado arte posmoderno. Existen muchos creadores, muchas poéticas, donde cada uno, desde un campo diferente trata de combatir el envejecimiento formal del teatro con una fuerte apuesta a la innovación y a la actualización escénica.

mannarino81@yahoo.com.ar

Palabras clave: Catani - Finales - laberinto - espacio

Key words: Catani - Finales - labyrinth - space