

Entrevista a Beatriz Catani

- *¿De qué manera interviene lo real en tu trabajo?*

Beatriz Catani - A mí siempre me interesó que aparecieran elementos reales aún en las obras de ficción. Cuando Vivi Tellas me convocó para hacer uno de los Biodramas pensé que era una buena oportunidad para experimentar sobre los grados de representación y presentación. Entonces, junto a Mariano Pensotti, hicimos *Los 8 de julio*. Para ese trabajo se convocó a tres personas nacidas un 8 de julio: Alfredo Martín, actor que estaba presente, María Rosa que hablaba por teléfono desde Santa Fe y un comandante de a bordo, Silvio, que por las características de su trabajo no podía estar, entonces su esposa iba en "representación" suya. Dentro de esta línea, a partir de un taller de experimentación interdisciplinaria dirigido por Rubén Szuchmacher, hice *Félix María de 2 a 4*. El trabajo se presentó en el Festival Internacional del Mercosur en Córdoba. Una pareja paseaba por distintos lugares de un barrio de la ciudad. Partía de una esquina cualquiera, iba en taxi a un café, de ahí a una peña folklórica, a una plaza, a un alberge transitorio, a un hospital y finalizaba en un cine. Ahí se proyectaba la película de Agnes Varda, *Clío de 5 a 7*, película que también se desarrolla en tiempo real. El final de la película era también el final de la obra.

- *Eso planteaba, entonces, una relación particular con los espectadores.*

BC- En este trabajo yo quería tratar de que el público pudiera observar y participar. La idea era poner una pareja de ficción, que esté discutiendo y demás, en un recorrido real, en la calle y entrando a distintos lugares y seguidos por el público. La teatralidad se percibe porque uno hace un recorte. Eran cosas cotidianas pero que llamaban muchísimo la atención. Expresiones a las que uno no le presta atención, maneras que tiene la gente de relacionarse, cosas sutiles que pasan y que son absolutamente atractivas. Iba la pareja y todo el público la seguía, yo iba atrás mirando y era realmente como operar sobre la realidad. Esta situación bastante curiosa, esto de generar una situación artificial en la calle hacía que la gente que no era parte del público de *Félix María* percibiera al público como actores. Se empezaba a generar una desestabilización de las relaciones. Después, por supuesto, cuando estaban en algunas locaciones, algunas cosas eran producidas artificialmente y otras sucedían realmente, había personajes reales que eran parte de la maquinaria de la obra pero quedaban otros espacios libres como para que pudiera generarse algo accidentalmente. Esa mezcla era muy curiosa. A mí me gustó mucho ese trabajo.

- *También en Finales trabajás con lo real*

BC- Sí, y en las otras obras como *Cuerpos Abanderados*, *Ojos de ciervo Rumanos*, en todas las obras hay un trabajo sobre lo real. Todas las artes están apoyadas en lo real, pero en el teatro se plantea la problemática de saber hasta qué punto es representación y hasta qué punto es realidad. Siempre trato de que la representación no sea representación de algo, una homologación, sino que tenga cierta autonomía y sea un acontecimiento de lo real y para que tenga ese peso trabajo con actuaciones que produzcan acontecimiento, espacios que sean reales y con la menor cantidad posible de elementos de tipo representativo. Desde ese punto de vista me interesa acercarme a un arte que también sea realidad, algo que en ese momento tenga el peso de ser en sí mismo y no de estar homologando. *Finales* es el "estar" de cuatro personas durante un largo período porque así el tiempo también se hace mucho más real, cuando se hace una obra de cincuenta minutos o una hora se puede tener pensado el ritmo, la actuación. Es distinto cuando hacés una obra de dos horas y media o tres, obviamente llega un momento en que la realidad del actor se hace presente. Por supuesto que la obra tiene precisión, pero hay un momento, un plus que tiene que ver con el tiempo que se impone que influye también en el espectador. No es lo mismo ser espectador de una obra de una hora que de una de dos horas y media.

- *Vos trabajas con el tiempo real fundamentalmente.*

Exacto, ahí es cuando el público, en esas tres horas, siente que está acompañando a los actores, ellos también están en ese tiempo. Tampoco en *Finales* se está contando una historia, obviamente son todas escenas ficcionales, no hablamos de la vida de los actores ni nada de eso, pero se empieza a imponer eso de que se está muriendo ahí una cucaracha, es decir, no está apoyado en contar una historia sino en lo que hace esta gente que cuenta cosas mientras pasa el tiempo y esperan que se muera una cucaracha y punto.

- *¿Cuál es el lugar del espectador en Finales?*

BC- Es parte del espectáculo. Incluso, en varias funciones, mientras se estaba actuando, cruzaba la escena el público que salía de la otra sala y era como si fueran actores para el público de *Finales* y viceversa. Es decir, el público es parte de la obra, no es nada participativo pero está ahí, con una distancia muy corta, compartiendo el mismo tiempo. Lo de la cuarta pared no existe más, la fuerza del teatro está precisamente en que se dé esa comunicación entre la escena y el público, lo de la cuarta pared era una locura, si se anula esa comunicación el teatro queda muerto y para qué hacer teatro entonces. Esta obra está muy pendiente de eso, si esta obra no funciona con el público es muy difícil de sostener. Lo que sucede con el público termina siendo parte del entramado de la obra.

- *¿El público modifica la actuación, los tiempos, por ejemplo?*

BC - No sé si la modifica, pero hace que la obra funcione o no en todo su potencial. Los actores sienten más que en otras propuestas la complicidad, la adhesión, la cercanía del público.

- *Teniendo en cuenta que trabajás con la singularidad de los actores, ¿qué ocurre cuando tenés que hacer un reemplazo?*

BC- Es muy difícil. Quedo muy desarmada, muy vulnerable en esa situación porque trabajo mucho, con ensayos de mucho tiempo con los textos y esos actores. Llega a ser tan personal el trabajo que después se necesita mucho tiempo para hacer un reemplazo porque está muy ligado a las capacidades particulares de cada actor. Cuando tuve que hacerlo, preferí hacer otra cosa. En *Ojos de ciervo rumanos* ya tenía algunos compromisos y había que seguir representándola, entonces tuve que hacer dos reemplazos, fue muy arduo, ensayamos durante tres o cuatro meses todos los días. En esos casos no hacés la misma investigación que cuando recién empezás y estás buscando qué es lo que querés realizar. En el reemplazo ya tenés un modelo definido. Se trataba, entonces, de llegar a lo mismo con la persona más ajustada para el reemplazo, intentando, claro, explorar ciertas cosas que esta otra persona te da pero igual es muy difícil porque es un proceso de mucho tiempo.

- *En Perspectiva Siberia ¿el espacio fue determinante?*

BC - Claro, estaba muy ligada al espacio, no lo podíamos hacer en otro. Era el living de la casa de Jorge Sánchez, uno de los actores. Hicimos el entrepiso para la obra porque el living era muy chico y entonces el espacio escénico se ajustó a eso. Entrar en una casa, estar en la sala tomando vodka, escuchar música rusa, sentarse en el sillón del living, era una forma de penetrar en ese lugar de manera sensible. En el caso de las obras que estreno en La Plata es diferente porque después hay que llevarlas a Buenos Aires porque si no lo hacés es como si no estuvieran estrenadas. Y queremos que las obras circulen un poco más.