

Hablaban con la lengua de su carne. Herida, derretida al sol, me hacían largas confesiones, dejándome marcas. Éstas, ¿las ven?, ¿las ven? Bandas de chicos me mearon. Me mearon, me mearon y después vino la historia. De los caranchos vino. Los pájaros me volaban, por las heridas, y yo... Sin reteniendo. Después lo mismo. El vestido alto, el vestido bajo. A veces desgarrado. Los alfilerazos. Señal de alguna (flecha) fecha, alguna temporada. El temblor, el abultamiento. Acá.

Ah. Tironeo de cueros-flejes: los alfilerazos. Inca la perra. Hijos no. Abran. Me estoy llenando de agua cacosa. Inca la perra. Boca podada. Capada de tripa ciega. Acá, catre-caliente. Caca cosa. Abran... Ábranme acá. Tironeo de cueros-flejes: los alfilerazos. Inca la perra. Hijos no. Nonato única. Mírenme la entrepierna. Soy de acá. Fíjense mi señal: No tengo pelos. Inca-la perra.

Si fueran mis hijas no las daría.

Quién sabe. Nunca sentí la leche. El hijo desdentado. La aurora, la aureola en su boquita. Vine de lejos. Nunca un nacido. Nada más que abultada. Se paran sobre mi vientre. Confunden gordura. Me escarban, me hincan. Pero no viene. EL NACIDO ES UN DOLOR QUE YO NO QUIERO. ¿Para qué mirar, así, este cielo, esta tierra-bonanza de varones, eh?

Inca miseria india inodora. Yo la crinada me meo en la entrepierna. Me escarbo la entrada. Yo la escotada a la pampa abrazada. Yo la recoleta la loba loca. Yo mamá oca. ¡No! Me meo. No. No. No me meo. No vierto. Estoy acá paleada. Quiero espulgarme. Hijo hiriente. Taponar tierra. Tengo vida zanjada. Estampidas del vuelo. Lengüeteantes milicos caballos vienen a hacendarme. Ganado de vaca pujando. Desnudada vuelta y arada. Acantilada pampa me acuna. Tumba la rama ramera. Soy. Sin simiente. De milicias montada. En mi tumba cunita no nacen no.

FRAGMENTOS DE UNA CONVERSACIÓN*

[...] BEATRIZ CATANI: Antes de trabajar en teatro estudié Historia en la Universidad de La Plata, en los años setenta, una época de una violencia manifiesta y, a su vez, de un proyecto con el que gran parte de la juventud estábamos comprometidos, pensando que podíamos contribuir a una transformación de la sociedad. Había una sólida creencia en esa idea, también producto de la prepotencia de nuestra edad.

Nos habíamos conmovido con la vida del Che Guevara, con su propuesta de un “hombre nuevo”, admirábamos la Revolución cubana y desde este lugar de idealización terminamos adhiriendo al Peronismo, considerando que era el movimiento que expresaba la conciencia y la lucha de la clase trabajadora argentina. Y así muchos terminamos comprometidos en las Juventudes Peronistas.

Ya conocemos las derivaciones de esta historia, y la forma en que ese proyecto fue vencido hasta la aniquilación... me sentí muy conmovida, golpeada por todo esto, y me llevé un largo tiempo en el que no hacía nada, no podía trabajar, ni estudiar, nada... son años en blanco. Era como sobrevivir...

Me sentía vacilante. Muy joven tuve que enfrentar la muerte de compañeros... Era sentir que uno no comprendía la realidad, que había sido despojado de su creencia, de su discurso... además fueron largos años donde en realidad uno no sabía si le podía seguir pasando algo. El peligro real pasó bastante tiempo después.

Recién a partir de los años ochenta, empezó a organizarse otra cosa, y yo también en lo personal: volví a la Facultad, empecé a estudiar un posgrado... Y si bien, entre los años ochenta y los noventa, estuve más focalizada en la Facultad, empecé a hacer algunos talleres de teatro en La Plata.

[...]

En 1989, con el grupo Teatro del Bosque, tuvimos la posibilidad de presentarnos en el Festival Internacional de Córdoba en una muestra paralela, con una obra en la que actuaba. Y esa presentación fue un punto decisivo. Esas funciones, en el marco del festival, con mucho público, en una sala alternativa y con la gente tan cerca, fueron una experiencia física increíble para mí. Sentí claramente que quería hacer teatro y ninguna otra cosa. Era la posibilidad de recuperar una sensación de plenitud después de mucho tiempo... Era algo que me hacía volver a sentirme feliz.

* La primera parte de esta entrevista tuvo lugar en el Teatro La Hermandad del Princesa de La Plata, el 12 de setiembre de 2006; de ella se han seleccionado algunos fragmentos, que fueron posteriormente completados por ella por escrito, y la segunda parte fue contestada vía e-mail en enero de 2007.

Venía con un gran vacío, una fisura, un tiempo de duelos, de apenas seguir (de esa sensación como de “suspensión” de la vida) y de repente sentía una situación muy vital, nuevamente una gran conexión con los demás. Cuando militaba, cuando creía en ese proyecto común, sentía una felicidad más allá del compromiso intelectual, una felicidad física en esas movilizaciones, de ese cuerpo entero que va hacia algún lugar, de esa comunicación con el otro que no es el contacto personal, que es algo... un poco inexplicable, como una sensación de algo que te envuelve y te excede. Y sentirse así con otros es una sensación de mucha plenitud. Y a través del teatro volví a sentir un poco de eso –me parece–, de esa comunicación física, de contactar con otros. Y sentí esa comunicación política del teatro como la recuperación de una vieja alegría.

Así que si bien seguí un poco ligada a la Historia, dando clases ahora en la Facultad de Periodismo, empecé a estudiar más decididamente teatro en Buenos Aires. Era un momento de expansión del teatro independiente en Buenos Aires. El centro de ese fenómeno de tendencia dionisiaca era, precisamente, con grupos nuevos y gran convocatoria, el Parakultural.

[...]

Esto que te cuento –por eso también me detengo a contar lo personal– es una historia muy repetida en mucha gente de mi generación, y también en gente que no vivió la militancia, sino que vivió su adolescencia durante la dictadura militar. Entre los años ochenta y los noventa la gente se volcó mucho al teatro, a ámbitos no tanto culturales, o no solamente, sino performativos, donde había mucho contacto, donde había alegría, cuerpos participando y reuniéndose. Era común emborracharse y ver teatro; juntar el teatro con el bar.

[...]

En el estudio de Bartís conocí a Federico León y a Alfredo Martín, con los que formamos un grupo [Grupo de Teatro Doméstico]. Nuestra primera obra fue *Del chiflete que se filtra*. Para mí fue una experiencia muy enriquecedora, de búsqueda, por donde pasaban nuestras preguntas sobre el teatro en ese momento. Actuábamos, dirigíamos y escribíamos, pero básicamente el núcleo del trabajo partía de nuestra lógica de la actuación, de los cuerpos en movimiento. Desde el proceso de ensayos se trataba de ir viendo la constitución de la obra.

Más tarde las funciones me pusieron en contacto con otra realidad inherente al teatro, la de sostener la obra. Eso siempre me ha causado problemas. Creo que fue una de las razones importantes por las que no seguí actuando. Me costaba sostener las funciones en el tiempo. No me pasa lo mismo dirigiendo, puedo estar mucho tiempo haciendo una obra, la cambio, vuelvo a escribir, van apareciendo siempre otras cosas... De hecho creo que la obra con público cambia, mi percepción de la obra cambia, y se notan cuestiones nuevas. Actuar, en cambio, es para mí forma de ser una exigencia muy grande que casi me enferma. Creo que el actor es un ser increíble, exponer el cuerpo supone un grado de sacrificio importante. No se da en todas las actuaciones, pero cuando uno trata de estar presente, de tener estado, de llegar a todas... es un desgaste muy grande. Y trabajando de jueves a domingo, el resto de los días no podía hacer otra cosa, y se me volvía pesado.

[...]

Después vino *El líquido táctil*. Daniel Veronese vio *Del chiflete...* y nos llamó con la idea de hacer algo juntos. Partimos de ese deseo de hacer algo juntos, y no mucho más que eso. Luego empezaron a venir las ideas, las improvisaciones y Daniel escribía. Nos encontramos durante un año. En los ensayos aparecían cosas imprevistas, increíbles; trabajamos con mucha libertad. Es sabido que los ensayos son la parte más extraordinaria del proceso, donde pasan más cosas, y la obra difícilmente reproduce ese valor vital del ensayo, esos momentos de deslumbramiento por el encuentro simplemente de lo “no existente” hasta entonces. Esos “accidentes” según la manera en que los refiere Francis Bacon...

Durante el proceso de *El líquido...* empecé a escribir teatro. De hecho, he escrito siempre, pero narrativa. Supongo que el proceso mismo me impulsó. Escribí unos textos pensando en la experiencia mía de los años setenta. Me daban ganas de trabajar sobre ese tiempo, esa época de mi vida.

Claro que la idea no era hablar directamente sobre los sucesos del setenta, poner el contenido sobre la forma. Esto había sucedido con Teatro Abierto y todas las reivindicaciones de esa etapa. Y ése era el primer problema: tratar estos temas se veía en ese momento como algo que no condecía con una búsqueda teatral más innovadora. A mí eso mucho no me preocupaba, y creo que estaba en la cabeza de todos; también Federico empezó a hacer obras en las que se podía vislumbrar o existía alguna referencia política, aunque no fuera directa. Creo que a él y a otros directores los ponía mal que encontraran en su obra elementos políticos, que lo ubicaran dentro de ese teatro. A mí no me ponía mal, por supuesto siempre buscando la creación de una forma teatral, pero no me preocupaba, al contrario, me hacía cargo de esa búsqueda... algo que creo que otros directores trataban de negar. Fue una época; esto después se corrió. En esa época yo sentí claramente la necesidad de hablar sobre lo propio.

[...]

Empecé a escribir un texto con tres mujeres. Por casualidad me llamó una actriz amiga, Victoria González Albertalli, pensando la posibilidad de que la dirigiera a ella y a un grupo de amigas. Casi sin darme cuenta estaba escribiendo y dirigiendo... Así que azarosamente eso se organizó con relativa sencillez. Después casi nos sorprendió el reconocimiento de ese trabajo (*Cuerpos A banderados*). Tuvimos premios de la Fundación Antorchas, de la Municipalidad de La Plata, de la provincia de Buenos Aires, fuimos al Festival del Rojas, al Centro Cultural Recoleta... Un día me llama la programadora del Wiener Festwochen, Hortensia Völckers, porque le habían hablado de este trabajo, y quería verlo. Vino a ver una función a La Plata con un equipo de gente del Festival, y nos invitó al Festival de Viena.

Después lo vio Matthias Lilienthal y nos invitó a Theater del Welt. Y estuvimos en el Festival de Buenos Aires y en Brasil. El periodismo (recuerdo ahora por ejemplo a Ana Durán desde *Funámbulos*, o a Alejandro Cruz...), lo mismo que algunas personas muy reconocidas que lo vieron, como Gabriela Massuh, Frie Leysen, Graciela Casabé, Rubén Szuchmacher, Marie-Hélène Falcon, Ber-

nardo Carey, Vivi Tellas, Almuth Fricke... bueno y otros que seguramente ahora no recuerde... aportaron mucho para que el trabajo fuera más conocido. Y siempre he valorado mucho ese apoyo.

[...]

También como texto fue premiado, traducido y publicado en distintos países. Pueden haber colaborado con esa recepción los diversos lugares para entrar al trabajo, las historias que convergían, el riesgo escénico, la intensidad de las actuaciones, el valor de la presencia de los cuerpos, el tipo de textualidad... pienso que también la preocupación por la "teatralidad" y la "realidad"... De hecho trabajaba con unas ratitas encerradas en una pecera que una de las actrices manipulaba... Una pregunta que me hacía en ese momento era cuánto tiempo podía cortar la historia de ficción, con elementos de absoluta realidad, sin que se cortaran los diversos hilos de la historia. Como la aparición de las ratas o la escena donde dos de las actrices se ponían a hacer pis. Todo esto generaba una cuestión de realidad. Cuando la actriz llora, para mí llora la actriz, no el personaje, pero la manera de recibir eso puede ser dudosa. Había una búsqueda de la realidad, que aparecía interrumpiendo la ficción. La gente veía una actriz haciendo pis, y al mismo tiempo la obra.

Fue mucho reconocimiento en función de un trabajo que era muy representativo de lo que quería hacer. Era un trabajo muy personal, donde creo que aparecieron muchas cosas, además de parte de mi historia... seguramente está lo impregnado en la etapa de formación. Fueron años muy intensos, estar en el Sportivo... Bartís, que tiene un pensamiento profundo y muy teatral, y una enorme energía... la gente que estaba allí, como Rafael Spregelburd, Federico León, Alfredo Martín, Andrea Garrote, Gabriela Itzcovich, Alejandro Catalán, y otros que en este momento seguramente no recuerdo, y que después impusieron como directores propuestas estéticas propias.

[...]

Y después de *Cuerpos A banderados*, la segunda obra que escribí y dirigí fue *Ojos de ciervo rumanos*. Cuando presenté *Cuerpos...* en Viena, Verónica Kaup Hasler, programadora del TheaterFormen de Hannover, conmovida con el trabajo y con deseos de colaborar con mi producción, me propuso una coproducción con su Festival, que se sumó a una coproducción que ya tenía con el Teatro San Martín.

Fue un gesto que siempre agradecí, porque podría haberme invitado con lo ya conocido. Era ya 2001. En *Ojos...* se plantea la historia de una hija con su padre, la historia de una familia que se había ido reduciendo. De ser propietarios de una plantación de naranjas, vivían ahora con plantas de naranja en un departamento y las plantas a su vez se estaban secando, enfermado de una plaga que se llama "tristeza de los cítricos" (enfermedad que existe en realidad entre ese tipo de plantas). A su vez, el padre cuidaba a la hija con un tratamiento botánico, como si fuera una planta. Empezaron a generarse cosas en mi realidad en paralelo a lo que pasaba en la obra, y esta realidad empezó a influir en la obra. De hecho se dieron lecturas de la obra muy en relación a la situación política de la crisis de 2001. El texto tiene mucho trabajo sobre el lenguaje, tal

vez más poesía que *Cuerpos...* Me interesaba mucho el trabajo sobre el lenguaje y cómo hacer que este lenguaje poético y casi fantástico, mítico, se cruzara con un trabajo escénico con elementos de realidad.

[...]

Pensé en el mito del doble nacimiento de Dionisos; la idea del padre que es madre. Nacer de padre, eso me resultaba muy atractivo, me parecía que había una historia mía que yo quería contar con eso; y luego apareció la plantación, el campo de naranjas, y la madre rumana, una famosa cantante rumana, de la que no quedan demasiadas huellas desde su accidente, más que la invocación de sus ojos, uno marrón y otro "virado" al verde. Y otro personaje que también nace de un parto al borde de un camino... eran elementos de la mitología, cuestiones personales, políticas, poesía rumana, música rumana... todo muy mezclado... y después trabajado en distintas capas.

También desde lo escénico había elementos fuertes de realidad en *Ojos...*, sobre todo alrededor del cuerpo de Dacia, la hija, que era trabajado como una planta y, como las plantas, se enfermaba, y para subsanarla una de las soluciones era el injerto. Se hace un injerto en el cuerpo de la hija, con una naranja debajo de la bombacha. Y era una naranja debajo de la bombacha; no sería lo mismo sin el frío de la naranja sentido en la piel. Esa sensación del actor es lo que creo que sentía también el espectador, la vivencia de una cosa real, de una situación real en un cuerpo que también lo estaba percibiendo y mostrando que lo percibía. Las plantas eran reales, naranjos de bastante altura, como pequeños arbolitos, y eran más o menos como veinte... muchos. Y un gran árbol seco.

[...]

Paralelamente seguimos trabajando con el Grupo de Teatro Doméstico. Primero en un texto propio (*Del chiflete...*), después con un autor "presente" (*El líquido...*), y ahora queríamos trabajar un texto donde el autor representara la mayor distancia posible, la mayor "diferenciación". Empezamos a leer Dostoievsky, porque nos atraía, y porque expresaba varios niveles de distancia: un autor no presente; es ruso, es decir, lo conocíamos por traducciones y no es teatral. Estuvimos dos años, leíamos muchísimo, nos juntábamos a compartir lo que cada uno había leído, y no llegábamos a encontrar la forma de hacer teatral esto. Sabíamos que los textos de Dostoievsky tienen un enorme sustento teatral, pero la idea nunca fue poner a funcionar esa materialidad, esa proto-teatralidad que está en sus textos.

Finalmente pusimos en escena lo que nos pasaba, lectores paralizados en la lectura... éramos, o nos habíamos convertido por esos años, en fanáticos lectores de Dostoievsky. Y en el ámbito reducido del domicilio de Jorge Sánchez, hicimos *Perspectiva Siberia*, un living compartido con el público donde la lectura se convirtió en el lenguaje de la obra. La lectura era palabra directa de Dostoievsky, pero también contaminaba la ficción, e iba condicionando y determinando la existencia de esa familia. La lectura les hacía pensar que ellas, las palabras, eran sus vidas. Eran lo que leían.

Durante este proceso estuvimos en el grupo Alfredo Martín, Federico León, Jorge Sánchez, Federico Penellas y yo. Finalmente Penellas y Federico León

dejaron el proyecto. Sentí mucho esa decisión de Federico, me gustaba trabajar juntos. Y valoro la singularidad de sus obras.

[...]

Más tarde vendrá *Todo crinado*, junto a Luis Cano, un trabajo que me gustó mucho y del que todavía me dan ganas de retomar esas líneas de lo gauchesco, lo gaucho en ese sentido de Lamborghini, de la violencia de los cuerpos. Anular los cuerpos, trabajarlos como una forma del decir, violentarlos hasta casi la desaparición. Esas reflexiones sobre el género gaucho están todavía inacabadas, y tienen mucho que ver con lo constitutivo nuestro.

[...]

Luego empezó a circular la idea de los Biodramas... En ese momento no quería hacer más ficción. Era el año 2000 y muchos comenzábamos a cuestionarnos de distintas maneras la idea de representación teatral. Coincidió después con la crisis de representación política. Así que cuando Vivi Tellas me llamó para trabajar en ese ciclo, pensé que era la situación oportuna para experimentar en los grados de representación y presentación. Hicimos entonces con Mariano Pesotti, *Los 8 de julio*.

[...]

Dentro de esta línea, y como producto de un taller de experimentación interdisciplinaria dirigido por Rubén Szuchmacher, hice *Félix. María. De 2 a 4*; trabajo que se presentó también en el Festival Internacional del Mercosur (Córdoba). Una pareja pasea por distintos lugares de un barrio de la ciudad. Parte de una esquina cualquiera, va en taxi a un bar, de allí a una peña folklórica, a una plaza, a un hotel para parejas, a un hospital público y finaliza en un cine. (Donde se proyecta la película de Agnès Varda, *Cleo de 5 a 7*, película que se desarrolla también en un tiempo real.) El final de la película es también el final de la obra. Y durante todo ese recorrido son siempre seguidos por un público que escucha por medio de un sistema de audio de frecuencia modulada. Hay una ficción claramente construida que interviene (interactúa) directamente en la escena "real".

Era curioso ver cómo la realidad o el registro sensible de esa realidad, mejor dicho, se alteraba; cómo se percibía lo real de manera diferente al mirarlo con la atención y la singularidad con que uno ve la "ficción". Por lo que el público iba encontrando su propio sentido al trabajo, perdido entre lo real, lo ficcional y lo accidental. Era un trabajo muy divertido. Y dentro de esta línea, también con Mariano, hicimos *Los Muertos*.

Además podría inscribir en esta línea el taller "Edificios", que se hizo en Casa de América, a partir de una invitación de Pablo Caruana al Festival Invertebrados. Trabajamos sobre un edificio del Barrio de Lavapiés en Madrid. Barrio multicultural, de un colorido y mezcla muy particular, con inmigrantes de Bangladesh, marroquíes, hindúes, africanos y, claro, muchos madrileños también, muy integrados... gente muy abierta, que nos ha permitido conocer su vida íntima. En el edificio vivía María Valls, que también trabajaba con Pablo en el Festival y fue una gran colaboradora en este proyecto. Investigamos en cierta forma el eje de los sueños de sus habitantes. Aunque esto no fuera lo que se dijera expresamente, sino lo que se trasuntara del trabajo.

La muestra se iniciaba con una video instalación con escenas de películas de ficción, escenas de un documental de Chantal Akerman, nuestro propio material del barrio de Lavapiés, e imágenes del rostro ante espejos de todos los participantes de la experiencia. Después estaba el espacio de la representación. En cada espacio habitacional había un procedimiento escénico para hablar de lo que habíamos percibido en las casas de familia visitadas, de nuestras impregnaciones reales. A veces con los talleristas, a veces con la participación de los mismos habitantes. Y finalmente, ese plano macro sobre todo el edificio se fue reduciendo a lo más subjetivo y personal (los rostros de los talleristas) con textos que llamamos "autorretratos literarios". Así, en una sala contigua, despojada y amplia, a varios metros de distancia del público, se leían estos textos.

[...]

Este juego entre la realidad y la escenificación, sobre la representación como acontecimiento real, es una manera de poder reflexionar sobre el teatro. Creo que es la que yo (y muchos, claro está) he encontrado para poder seguir haciendo teatro en la actualidad. En la actualidad, donde otros lenguajes como el cine o las artes visuales, ponen de manifiesto la ingenuidad del teatro en su aspecto de reproductor mimético de realidad. O donde a consecuencia de fenómenos político-ideológicos de estos tiempos, la apariencia, la simulación y la representación son propios de toda la sociedad. Por eso creo que repensar la representación, y la relación de la obra con la realidad, genera un lugar de exploración que nos permite continuar trabajando con formas teatrales hoy.

[...]

También dirigí una ópera barroca italiana de Cavalli-Busenello, *Gli Amori d'Apollo e di Dafne (Metamorfosis de los sueños y las pasiones)*. La situación por la que me encontré haciéndolo fue una invitación de Frie Leysen para el Kunsten Festival des Arts. Después de invitar *Ojos...* a su festival, percibió en el trabajo una poética barroca que la llevó a incluirme en su proyecto para trabajar óperas del siglo XVII con directores contemporáneos. Estoy muy agradecida por la forma como se ha interesado en mi producción.

Hablar de la ópera y su artificio absolutamente expuesto, con músicos en escena, con intérpretes que cantan, también casi por la vía opuesta es alejarse de la idea de representación mimética que a veces usa el teatro y esa ingenuidad de la que hablábamos. Es todavía sorprendente para mí cómo pueden comunicarse emociones a públicos tan diferentes, de culturas y lenguas tan diversas. El caso de ciudades belgas y holandesas, donde el texto de la ópera fue traducido desde su italiano de origen al holandés, al flamenco y al francés (algunos idiomas particularmente de raíz muy disimil), lo mismo que los textos de los actores argentinos (cinco hombres y una mujer... todos de más de setenta años).

[...]

Con este trabajo elegimos una transmisión directa de los "affettis", en sintonía con lo que propone la música y con la búsqueda estética de la época en que fue creada, 1630, en pleno barroco. Precisamente una de las cosas que me conmovieron de este material es su temporalidad. Una obra de 1630, sobre la que

estábamos trabajando en 2006 y que habla sobre la inmortalidad... nuestro texto del programa cerraba precisamente citando una frase de Borges al respecto que decía algo así como: “tal vez la escritura sea la eternidad”. Y en esos cuerpos viejos (de los actores) contando sus desamores (porque de eso en definitiva trataba la obra) estaban las huellas del tiempo, de sus pasiones, de sus sueños... eran cuerpos metamorfoseados por el tiempo. Tal vez esa transmisión directa haga más fácilmente comunicable la poesía del desconsuelo y la fragilidad humana a públicos tan disimiles, que acompañaron con interés y demostraciones activas estas representaciones.

[...]

Las formas de actuación que busco varían según los materiales. Me gusta trabajar a partir de la propia de ese actor, no como una forma que componga, sino la suya propia, sí con un gran desempeño en estados, con cambios, con verdad en la apropiación de los textos. Pero también he hecho una experiencia con un taller de actuación experimentando en la búsqueda de una expresión intensa y contenida. Y a veces hasta hieráticas de los intérpretes. Un lenguaje de actuación en relación a “forma” (construcción artificial), “tiempo” (extendida y sostenida en el tiempo) y “verdad”. Desligándome de la idea de una actuación “natural” o “invisible”. El trabajo fue centrándose en encontrar la energía interna necesaria y la resonancia para que esta actuación se sostenga. Escribí algunos textos después de investigar con ellos y el resultado de ese proceso es una obra, *Llanos de desgracia*, que me ha dado la posibilidad de unir la docencia con la producción, y que tiene además una energía de grupo muy particular.

[...]

Este último trabajo que estoy haciendo (*Finales*) es muy largo, pretendo que tenga alrededor de cuatro horas (y hasta me gustaría más), por ahora, tiene ya claramente tres y es casi todo el tiempo una situación de excitación emocional importante, algo agotador para sostenerlo. Hay un marco de ficción, pero no se cuenta una historia. Son tres mujeres y un varón en un lugar de tránsito de un teatro, donde pasa gente; en una larga noche de insomnio en la que se presencia la agonía de una cucaracha. Es decir, la temporalidad la da el tiempo que tarda en morir una cucaracha, desde que la aplastan hasta que definitivamente muere.

Mi idea es que la duración tenga que ver con una noche, y el lugar lo interrumpen personas que pasan, que no tienen que ver con esa ficción. Estar como interrumpida, y que la temporalidad empiece a tener algo real, porque no es lo mismo actuar una obra de una hora u hora y media, que estar con un actor seis horas; hay algo de lo que le va pasando, que ya es más lo que le pasa que lo que actúa.

La propuesta escénica es muy despojada de todo artificio teatral; quiero que se sienta realmente el paso del tiempo. Un trabajo crudo, sólo actores durante casi toda una noche.

* * *

ÓSCAR CORNAGO: *¿Por qué hacer teatro en lugar de cine? ¿Qué crees que es lo específico del teatro frente a otras artes, aparentemente más actuales? Leyendo Patos hembras pensaba en una especie de cortometraje, sucesión de imágenes con un tono surreal... al estilo de algunos trabajos de David Lynch. ¿Cuál es el sentido de seguir haciendo teatro hoy día, con todas las posibilidades creativas que ofrecen las cámaras y la capacidad de sugerir que tienen las imágenes, y su increíble efecto de realidad?*

BEATRIZ CATANI: Hacer cine es algo pendiente, algo que me gusta pensar que en algún momento intentaré. Simplemente creo que la forma de producción teatral es más accesible y más conocida para mí.

Por otro lado sí pienso qué me gusta del teatro (que además es lo específico) es que la gente esté allí. Que sea tan antieconómico, tan inútil, tan desproporcionado el esfuerzo con lo obtenido. Por eso me interesa también aumentar esa relación “negativa”, radicalizar ese no beneficio, que (como decía Barthes en relación a la imagen amorosa) se convierta casi en un puro gasto, en una economía de la pérdida por nada o casi. Por eso mi idea (en la que estoy trabajando) de hacer una obra de seis horas para unos treinta espectadores, por ejemplo.

Por otro lado hablé de *Patos hembras* y de un corto de Lynch. Yo también veo ese texto muy bien pasado a imágenes filmicas, con algo de fantástico, y de ensueño incluso, pero todo en un plano real; en todo caso sin que se sepa a qué plano de la realidad corresponden. Y me gustaría mucho hacerlo. Y cuando pienso en teatro, veo ese texto imposible. ¿Por qué? Porque imágenes y lenguaje se expulsan. El lenguaje dice lo que podrían decir las imágenes.

Yo estoy eligiendo hacer un teatro físico, sí. Pero no a expensas de los cuerpos. Aunque, para mí, los cuerpos en el teatro son casi el único elemento del que no prescindiría. En todo caso están apareciendo contradicciones. Y seguiré viendo por allí. En gran parte, adhiero a las premisas artaudianas... Me conmueve Artaud pidiendo que seamos “hombres condenados al suplicio, que hacen señas sobre sus hogueras...” (la frase es: “Si hay algo infernal en nuestros tiempos es esa complacencia artística con que nos detenemos en las formas, en vez de ser como hombres condenados al suplicio del fuego, que hacen señas sobre sus hogueras”).

Pero en *Patos*... quiero trabajar con la voz humana. Quiero volver al cuerpo como el sostén de la voz y sentir la materia en el decir. Materializar el lenguaje. Darle una imagen sonora, como el cine podría darle una visual.

Y ahora pienso en una frase de Heiner Müller que no recuerdo exactamente, pero sí la imagen del teatro como el lugar donde unos transeúntes pasan... una imagen cercana a un espacio casi de muerte... o al menos a una temporalidad del acabamiento... Badiou también habla del teatro como de una eternidad incompleta... hay una resonancia potente entre estos aspectos del teatro y la condición humana.

Ó.C.: *Me llama la atención la relación entre las palabras, los textos, más o menos poéticos, y la realidad física de tus escenarios. En tus trabajos se han*

ido desarrollando ambos lados: lo físico de la actuación, por un lado, y el desarrollo textual, por otro, aunque en cada obra se establezcan diferentes relaciones entre estos dos polos. Quizá los casos de mayor tensión ocurren en las obras de ficción, cuando estos textos adquieren una calidad poética propia. ¿Cómo te planteas esa relación entre la creación literaria y el trabajo concreto de la actuación y lo real de la escena?

B.C.: Analizados desde una perspectiva semiológica, la literatura es un sistema de signos simbólicos, las palabras y el teatro un sistema de signos icónicos, es decir, son los mismos signos de la realidad. Por lo que claramente son dos lenguajes diferentes. (Pasolini lo define claramente en su *Manifiesto del Teatro de la Palabra*.) Esto puede servir para análisis posteriores. Incluso es una explicación de la dificultad de analizar dónde reside la teatralidad. (O qué es teatral y qué no, porque la misma realidad muchas veces se manifiesta ante nuestros ojos como teatral.)

Pero en un plano estético, es decir, cuando me pongo a trabajar, ambos lugares se rozan, y se mezclan. La imagen poética aparece y la desarrollo desde la escritura, y a veces me entusiasmo con el valor literario, con las palabras. Pero solamente dejo en escena los textos si los cuerpos resisten esa poesía. Si no, los trabajo y los transformo hasta que no me suenen literarios.

Ó.C.: *Viendo tus obras más performativas, como Los 8 de julio o Los muertos, uno pensaría que el espacio para la palabra poética (ficcional) en el teatro llega a ser tan problemático que mejor excluirlo para hacerlo todo "real", o al menos dar esa impresión de realidad. ¿Cómo se conjuga el mundo poético de un drama con la realidad concreta de lo escénico? ¿No es incompatible lo más físico y real del cuerpo del actor y lo más abstracto, la ensoñación, la imagen poética? Me refiero a que una imagen poética tiene un lado tremendamente abstracto, intangible, como un punto de fuga, pero al mismo tiempo habría que darle una concreción real, material, que la haga creíble desde la escena, no sé... pienso que esta tensión (contradicción) no se daría por ejemplo en pintura, en poesía o en cine, donde el componente material es más un efecto, pero no una realidad en sí misma... Es decir, leyendo alguna de tus obras, donde se proponen imágenes poéticas tan potentes, o incluso se trata de variaciones sobre unas cuantas imágenes centrales, me funciona bien, pero qué ocurre al pasar esto a escena, ¿seguirían funcionando si se les aplicase una puesta en escena más tradicional, por ejemplo?*

B.C.: Tiene cada una un nivel de comunicación diferente. Para el modo que yo imagino cuando escribo y leo ese material, la puesta lo defiende bien.

Si otro hace otra lectura la puesta tal vez no le signifique lo mismo. A pesar de que trato de trabajar la puesta con márgenes de ambigüedad y hasta hermetismo, que dejan espacios de sentidos abiertos, pienso que la lectura del texto tal vez sea más propicia para permitir las manifestaciones del universo propio del que lo lee. Tal vez allí sí podamos volver a la diferencia entre el valor simbólico de las palabras y lo icónico de los cuerpos.

Me gustaría que en los textos hubiera menos indicaciones escénicas. (Tal vez como *Patos*...). Me pasa que a veces la escritura queda a expensas de la puesta. O sea, que escribo para mi trabajo de dirección y para mis actores. Escribo todo lo que quiero, y necesito que ellos entiendan, de acuerdo a mi forma de mirar ese texto, lo necesario para esa interpretación. Para eso manipulo la escritura demasiado. Tal vez con el tiempo me tome el trabajo de volver a su literalidad los textos que he representado. Seguramente a un tiempo del proceso de trabajo escénico con *Patos*..., el texto varíe, hasta ser casi irreconocible. Con tiempo me gustaría hacer un trabajo de análisis entre primeras y últimas versiones.

Por otro lado, una imagen poética para poder ser expresada y transmitida necesita precisamente de eso que hablás, bajarla a una forma concreta. Son las formas concretas y materiales las que posibilitan visualizar un territorio poético.

Es difícil delimitar esa diferencia. Aunque sutilmente creo que primero existe ese mundo de referencia poética en el lenguaje, en un alto grado de abstracción e indefinición, y después van apareciendo situaciones concretas. Y muchas veces esas situaciones concretas terminan de aparecer cuando trabajo con los actores. Ellos me dan una materialidad total, que es casi imposible imaginar escribiendo.

Ó.C.: *Este proceso del paso a la escena nos llevaría a tu modo específico de trabajar el teatro. ¿Qué es lo que buscas cuando construyes una obra? (Me refiero de cara al trabajo con el actor.) ¿Cuál es tu relación creativa con los actores? ¿Desde dónde te diriges a ellos?*

B.C.: Trabajo con ellos. Desde sus personas. Desde su propia estructura. Pero no desde lo que están acostumbrados a actuar.

Cuando pasan los textos, al principio lo que hago es llevar todo a terrenos de mayor intensidad, de mayor trabajo con las energías. De ahondar, de crear relaciones más profundas con el texto. (Y no sólo de sentido.) Que los actores confíen y profundicen. Cuando un actor no confía, no termina de creer esos textos, los dice rápidos y/o bajos. Como si no quisiera o no pudiera "habitarlos".

Tampoco por supuesto desde un lugar impostado y ajeno, donde fácilmente podrían ser gritados. Es un trabajo lento de apropiación.

Pero por otro lado yo voy viendo en esos cuerpos y esas expresiones rasgos que desconocía de esa persona, atributos que estaban a medio mostrarse, algo ocultos. Y los trabajo, los llevo a primer lugar.

Muchas veces directamente les pido características que no parecen estar en ellos, que no son las que usan a diario. Y las explotamos, las construimos, las buscamos, hasta que afloran.

A veces este trabajo tiene sus límites. No todos los cuerpos pueden dar todo. Pero tampoco dar solamente lo que siempre muestran. Hay más. Y me gusta indagar en esos secretos. No quiero que los actores trabajen lo que actúan con comodidad, yo quiero que hagan una construcción muy artificial sostenida con una enorme verdad. No real, y sin embargo verdadera. No real porque nunca

podría serlo y entonces me gusta que eso se note, y verdadera porque lo que sucede entre ellos en ese momento sólo puede ser cierto. El cruce de energías y emociones sucede, no hay allí ninguna simulación.

La actuación no es decir textos. Ni siquiera decirlos bien. Sino que esos textos ocurran, que haya un acontecimiento teatral. Y dejar que las cosas sucedan.

Ó.C.: *Si consideramos tus trabajos desde el comienzo, desde Del chiflete... y el Grupo de Teatro Doméstico, se puede ver que tu posición hacia la creación teatral ha ido cambiando, si bien me parece que sin perder el interés por lo real escénico. ¿Cómo has vivido a lo largo de esta andadura tu relación con la palabra y los textos? Daría la impresión de que han ido pasando de ser un material de apoyo para las improvisaciones hasta tener una condición poética más explícita, aunque esto se ha ido alternando con estos otros trabajos más performativos. ¿Cómo se conjuga esa doble dirección?*

B.C.: Tal vez sea cierto y mis obras desde la escritura se hayan ido complejizando o al menos requiriendo distintos modelos de escenificación. También adhiero a que no hay, como vos lo decís, una sola línea.

Tengo (y tuve más) problemas para aceptar la “representación” en el teatro. Para aceptar esas construcciones de personajes distintos a los actores, por más que la actuación borre casi hasta la desaparición sus bordes, como resulta en mis propuestas y en muchas otras de teatro en la actualidad. Por más que uno tome la idea de “representación” en el sentido que le da Peter Brook, la de “hacedora de presente” (no imitación ni descripción de un pasado). Me interesa eso. Parece atenuarse la exigente convención teatral en términos de credulidad. (Crear que esas personas que están allí [actores] son otros distintos de los que son, en otro tiempo y otro espacio.)

En realidad desde esta preocupación por la realidad y por lo poético, desde este nudo, se abrieron en mi trabajo varias líneas. Una que se orienta con mayor facilidad a la realidad, a la “presentación”, a un teatro relacionado con una experiencia que se exhibe, con un proceso, con una muestra de la realidad; y que desde cierto punto me resultan un descanso realizar (*Félix. María. De 2 a 4; Los 8 de julio y Los Muertos*, con Mariano).

Y hay una segunda línea más ficcional porque me gusta ese realismo fantástico, esa creación de ese mundo donde una mujer puede ser una planta, y un hombre vivir rodando por los caminos sobre un combinado (mueble con un tocadiscos en su interior).

Tiene tanto riesgo poético, es tan difícil no caer en alguna trampa. Me es mucho más agotador ese proceso. Requiere una carga de coraje y tal vez de desconocimiento o inocencia muy grande.

Por otro lado, en este momento tuve la necesidad de volver a trabajar con un territorio poético (de alguna manera en la línea de “trabajo de la ficción”), pero no quise hacerlo a partir de una historia. Si no, hubiese pensado en poner en escena *Borrascas*.

Escribí, sin embargo, *Finales* o *Insomnio* (no sé todavía cuál será su título). Mi idea, mi deseo, es llegar por momentos a textos de una gran resonancia poé-

tica, pero planteados desde cuatro personas que están allí, en la sala de paso de un teatro. Ellos, los mismos que se ven, sin constricción de personajes, sino su propia estructura personal con distintos valores de energía y puestos en una situación de una noche de insomnio. Sin historia, sin construcción de personajes, escondiendo la ficción, o buscando recursos nuevos para mí.

Desafiar, poner en riesgo ideas de representación. Poner en evidencia lo artificial, los mecanismos de invención. Ellos crean las historias al público. Y allí se generan relatos o situaciones poéticas.

Busqué una forma diferente de representación de la que ya tenía con *Cuerpos...* o con *Ojos...* o con *Todo crinado*. Una forma nueva para mí.

Hoy, después de esta prueba, y de haberme peleado mucho con la representación, volvería sin tantos problemas a contar historias. Tal vez el año próximo lo intente.

Ó.C.: *Desde mi punto de vista esta evolución se puede seguir fácilmente a lo largo de esa especie de Trilogía formada por Cuerpos A banderados, Ojos de ciervo rumanos y Borrascas, donde cada vez el material textual se hace más visible hasta llegar a Patos hembras, ya fuera de la Trilogía. ¿Cómo llegas a la escritura de esta obra? ¿Está pensada para una puesta en escena? A mí me resultó muy atractivo el enorme hermetismo de la obra, pero quizá sea esto mismo lo que más parece oponerse a su posible representación, quizá por este prejuicio de que en teatro las cosas tienen que entenderse mejor que en otras artes, ¿capaz que le concedemos menos capacidad de complejidad/de poesía al teatro...? Quizá por esto cuando se lee Patos... se piense antes en pura poesía (literaria), en su puesta en imágenes o en la descripción de un cuadro surrealista antes que en un material para la construcción escénica. No sé. ¿Qué piensas?*

B.C.: Pienso como vos. Me es casi imposible [ponerlo en escena]. Y voy a intentarlo. Desde lo poco que sé. Desde la oscuridad.

Uno de los problemas es que el teatro requiere lo concreto y el tiempo presente.

En *Ojos...*, por ejemplo, obra que también refiere al pasado, había un suceder presente, un acontecimiento teatral presente aunque estuviese ocupado por un pasado mayor. Aunque el presente fuera una acción sólo para dar lugar a un relato del pasado. Y aun siendo violenta esa imagen del presente, el hecho referido del pasado era siempre más desproporcionado, más cruel, más inhumano. Casi una pesadilla que aparecía obsesa, pero para eso había un presente que lo albergaba. Ésa es la forma que encontré con *Ojos...*

Ahora con *Patos...* no lo sé. Veremos qué procedimientos empiezan a desarrollarse.

El tiempo es el pasado. Es una obra de relatos, apenas una familia come y duerme una siesta en el presente, y todo es decir y recuerdos. Es lenguaje, es relato. En cine podríamos usar *flash back*. ¿En teatro? Tal vez, habría que ver qué procedimiento. Veo dos direcciones posibles en este momento: O el *flash back*, es decir, un uso del *flash back* en teatro, y el trabajo con el tiempo; o la

búsqueda del decir, buscar formas que cambien el decir, la materialidad del lenguaje. Tal vez esos personajes que están alrededor de una mesa sólo diciendo, pasasen a otro tiempo. Tal vez también una mezcla entre éstos.

Por ahora son diez hombres sentados a una mesa. Estoy pensando en poner algunos dobles niños.

Ó.C.: *Este lado oscuro que a menudo tienen tus obras nos habla a veces de cosas monstruosas, de pasados medio secretos, de oscuridades de la memoria, de la historia..., de accidentes perversos, de catástrofes... supongo que también de un yo subjetivo, profundo, inalcanzable de algún modo... Me pregunto cómo se combina esta oscuridad de lo poético (del yo, de lo más íntimo) con la necesidad que impone el teatro de expresarse a través del otro, de algo que debe ser exteriorizado, nacido para la exhibición, como el actor, y de un mundo físico que está necesariamente fuera del creador, o más fuera al menos de lo que puede estar la literatura para el poeta o incluso la imagen para el cineasta. Resulta paradójico pensar el actor como lo más propio del teatro, pero también su lado más problemático, el otro del propio director, sin el cual no hay obra.*

B.C.: Es cierto. Y tiene varias lecturas. Desde la dependencia extrema que una obra y el director tiene con los actores. Hasta también la posibilidad de hacerlo porque está objetivado.

La creación es eso. Son esos actores trabajando. Es ese mecanismo que vuelve y vuelve a mostrarse una vez hecho. Y si ya está hecho, ¿para qué? No lo sé. No veo por qué el teatro tiene que repetir, por qué ese circuito infinito de funciones.

Y la única manera de poder atravesarlo es dejando zonas de improvisación o seguir trabajando con escenas. Que siempre el mecanismo ponga a andar algo nuevo. ¿Si no, por qué encenderlo?

Además de esta situación de la repetición, la relación con los actores como los otros, como el soporte, tiene muchos puntos para analizar. Es una relación compleja. Poder trabajar sobre cuerpos, con emoción, con energía, tiene muchas ventajas más que un soporte inerte. En principio confronta, se resiste, y a veces también potencia la creación.

Las desventajas quedaron más en el campo de lo anecdótico, aparentemente trivial o al menos superfluo a la creación: acordar horarios, empeñar energía en sostener el equilibrio del grupo que a veces se vuelve una tarea de peso. Sobre todo cuando el modo de producción es independiente y no hay una estructura que contenga los procesos y éstos, a su vez, si son de investigación, son largos.

Requiere esto en verdad de otras habilidades que no tienen que ver con la creación poética pero que la condicionan.

También hay para mí una gran diferencia entre el tiempo de ensayo y las representaciones de la obra después del estreno.

El ensayo es el periodo más vital, y el trabajo es a veces de una enorme tensión, ansiedad, miedos y felicidad. El problema para un director (aunque a mí

me pasaba más aún como actriz) es si las funciones se estratifican demasiado. No puedo sentir más que pavor ante la repetición de lo mismo. No me da alegría eso.

Hay una pérdida. Eso es así. Pero lo importante para mí es que, ya que no va a quedar fijado, como un cuadro o aun como un film, que no tienda tampoco a esa fijación.

En lo personal el apropiamiento por los actores de los textos ha sido siempre una buena experiencia. Claro es que siempre voy a ver las funciones y seguimos trabajando y cambiando cosas.

Como no creo en la idea de personajes, no es que ellos a lo Pirandello se independicen y hagan la obra como la sientan. La actuación es mucho más difícil que eso. Ellos están allí como funciones de una dramaturgia, y más aún como personas que actúan, ellos en sus cuerpos hacen visible no sólo lo escrito, sino lo que esa noche les suceda, a ellos y entre ellos.

Ó.C.: *Una de las fuentes de estas "oscuridades" en tus obras es el pasado, la experiencia pasada, ya sea personal o histórica. Hay a menudo una relación conflictiva con el tiempo, la necesidad de recordar, de reconstruir un pasado, esa necesidad genera un conflicto; nuevamente se trataría de traer algo intangible, como el pasado, al presente material de la escena. ¿Cómo te planteas este choque entre pasado y presente (escénico), entre memoria (siempre algo difusa) y escenificación?*

B.C.: Ahora (en *Finales*) me planteo una actriz que se promete vivir en futuro, hablar en futuro.

En realidad en esta obra nueva no quería contar historias ni que tengan nada en común entre sí. Lo hice forzando lo que, como vos decís, vi como características de mi trabajo. Fue difícil, incluso creo que hago un poco de trampas, y algo aparece. Aunque no es el motor, ni lo que predomina.

En lo personal creo que tengo varios presentes. Es decir que he vivido distintos presentes. Como distintos *yo*s. Pero esos presentes muchas veces estuvieron ocupados por el pasado. Creo que *Ojos...* es la obra que más claramente lo evidencia. Y no se vislumbra el futuro, porque sólo podría ser peor.

Creo que era una manera de verme y de vernos en ese momento de 2001. Ya no pasa lo mismo, tal vez me sienta, nos sienta como en un letargo, como una especie de sonambulismo, no estamos del todo despiertos, la vida transcurre y los signos vitales son difusos, se los ve como entre nubes, y los tiempos se confunden. Ya no hay un pasado omnipotente que acecha, ni un presente definido y un futuro atroz. Hay un tiempo confuso, que se estira hacia algún punto del mañana sin muchas certezas. Esto también coincide con mi manera de entender el plano político hoy.

Hay posibilidades de revisar el pasado, y eso lo hace menos aterrador, pero todo no deja de ser confuso como en un insomnio, un tiempo de transición, de cierta molestia y poca realidad a veces.

Ó.C.: *Hay un aspecto que me ha llamado siempre la atención en tu obra, y que quizá esté relacionado con lo anterior, con esa necesidad de conjugar lo poético con lo físico de la actuación; me refiero al tratamiento de las palabras, a ese juego constante con las palabras, sus sonoridades, sus modos de composición. ¿Diríamos que hay una atención central hacia el cuerpo, no sólo del actor (en la escena), sino de la propia palabra? ¿Por qué esa atención hacia las palabras en su lado más físico? ¿Se trata solamente de un juego o crees que hay algo más?*

B.C.: Las palabras son todo hasta que paso a la escena. Para mí son claramente dos procesos. Mas allá de que después la escena tendrá su hegemonía para organizar los textos, mientras no tengo los cuerpos de los actores, la realidad es la palabra. El lenguaje.

Además leo los textos y les imagino un decir, y tiene que gustarme entonces lo que dice y cómo suena. Es decir, imagino un cuerpo a esa palabra. Pero también en un inicio hay un encantamiento con las palabras en sí, las palabras como una cosa física, cargadas de vitalidad.

Ó.C.: *Bueno, la última cosa de la que te quería hablar es la cuestión del cuerpo, no ya de las palabras, sino de las personas, a menudo de mujeres, cuerpos que buscan hijos, cuerpos muertos, cuerpos con marcas... Supongo que en todo esto se puede buscar una lectura política, pero imagino que es mucho más que eso. Sobre todo a lo largo de la Trilogía, pero también en Todo crinado hay un imaginario muy presente del cuerpo, cuerpos maltratados, objetos de un abuso constante, cuerpos sin voz, ruidos sin cuerpo...*

B.C.: No sé si es muy consciente. Creo que es una atracción poética y física. Las emociones de distintos signos se transforman en síntoma en mí. Leí que Lispector decía que era asintomática, yo diría lo inverso. Todo lo paso por el cuerpo. Y también la escritura.

Tal vez sea la necesidad de bajar las imágenes poéticas, de buscar cómo representarlas en teatro, que me haya llevado a imaginar las marcas, los reflejos en los cuerpos. No me deja del todo conforme la respuesta. Intuyo que hay más, pero no lo sé.

TRAYECTORIA TEATRAL

Teatro del bosque (textos de Oliverio Girondo, Ugo Betti, Roberto Fontanarrosa, 1988-1989-1990).

Descorchados por el destino (textos de Jean Genet, Tennessee Williams, Arthur Rimbaud, 1991).

A la bartola (fragmentos teatrales) (Sportivo Teatral, Casa Amarilla, Parakultural, 1993).

Lo suficientemente blanco (sobre texto de Thomas Bernhard, Sportivo Teatral, Parakultural, 1994).

Del chiflete que se filtra

Grupo de Teatro Doméstico (Beatriz Catani, Federico León, Alfredo Martín).

Iluminación: Federico Zypce.

Escenografía y vestuario: Grupo de Teatro Doméstico.

Estreno: Callejón de los Deseos, Buenos Aires, 1995.

Centro Cultural Ricardo Rojas, Buenos Aires.

Complejo La Plaza, Buenos Aires.

Sala Municipal de la Ciudad de La Plata, Pje. Dardo Rocha.

Subsidio Fondo Nacional de las Artes 1995-1996.

El líquido táctil

Dramaturgia y dirección: Daniel Veronese.

Actuación: Grupo de Teatro Doméstico (Beatriz Catani, Federico León, Alfredo Martín).

Escenografía: Pepe Uría.

Música y sonido: Carmen Baleiro.

Vestuario: Sandra Tolosa.

Estreno: Teatro Nacional Cervantes, 1997.

I Festival Internacional de Buenos Aires, 1997.

Sala Babilonia, 1997-1998.

Festival Porto Alegre Em Cena, 1998.

Cuerpos A banderados

Dramaturgia y dirección: Beatriz Catani.

Actuación: Victoria González Albertalli; Rosario Berman, Susana Tale, Blas Arrese Igor

Iluminación: Alfredo Núñez.

Escenografía: Cuerpos A banderados.

Asistencias: Patricia Ríos, Tania Coletti, Diana Amiama, Magdalena Arau.