

Finales

Entrevista

Guillermina Mongan

(Cátedra de Arte Contemporáneo. Facultad de Bellas Artes.
Universidad Nacional de La Plata)

*El registro a través de entrevistas durante el proceso de producción de la obra
Finales parte de la idea de acortar la distancia entre críticos/investigadores y
productores de teatro.*

*Presenciar algunos ensayos de esta obra me dio la posibilidad no sólo de
acortar aún más la distancia que buscaba sino también de percibir esa especie
de “tensión flotante” que construyen los actores con un fuerte trabajo interno
y sobre el cual Catani juega con la poética de sus textos.*

*Esta primera entrevista forma parte de un trabajo de registro más amplio, el
cual aún se encuentra en proceso al igual que la obra a la que hace referencia.
Febrero de 2007*

G. M.: ¿Cómo fue el origen del proyecto?

B.C.: El origen de este proyecto fue textual. Escribí unos textos a partir de una situación afectiva crítica que tomé como una etapa final en mi vida. No sabía qué era lo que terminaba con ese dolor, pero sabía que algo lo hacía. Eran textos sin ninguna disposición teatral. Y por ahí empecé.

En principio eran mujeres que hablaban. Aunque, no sé por qué, tenían una enorme indefinición (incluso de su género). Les había puesto a cada uno un número (1,2,3,4). Exactamente, Uno, Dos, Tres y bailarina, porque sí tenía claro (casi la única “cuestión” escénica) que uno de los personajes estaría todo el tiempo posible en movimiento.

G.M.: ¿Julieta Ranno?

B.C.: Sí, Julieta había estado haciendo talleres de actuación conmigo, tiene formación en danza, y sus posibilidades físicas me entusiasmaron... le comenté que quería experimentar a partir de unos textos que había escrito... le dije: “No sé qué va a pasar, si van a devenir en obra o qué”. “¿Tenés ganas de probarlos conmigo?” Y empezamos a trabajar.

Contrariamente a otros materiales que se me presentan con una definición más clara de la situación escénica, con ésta no me pasaba lo mismo. Eran apenas unos textos, y esta única cuestión escénica. (La de alguien en movimiento físico casi permanente).

G.M.: Contame un poco sobre los textos originarios...

B.C.: Los escribí a fines de 2003... empecé a escribir y a escribir y se fue armando este texto. Primero como una necesidad personal. No podía no escri-

bir. Fue un proceso muy doloroso. Personal y teatral. Escribir me acompañó. Después lo objetivé y podía escribir ya claramente como tarea, con alguna proyección hacia fuera.

G.M.: ¿No tenías ni idea de qué ibas a hacer con esto?

B.C.: No, no tenía idea si iba a terminar siendo un material teatral, poético o qué. Era una escritura que empezaba a tener un mecanismo... un funcionamiento propio... y que aludía reiteradamente a la idea de “final”... pero no me daba cuenta si eso podía desembocar en una obra de teatro, porque no estaba para nada establecido, como te decía, una cuestión de situaciones escénicas. Era palabra y pocas ideas teatrales, muy pocas. Una de las ideas era que haya alguien en movimiento y también una idea algo extraña en la definición (o mejor dicho indefinición) de los géneros... es contradictorio porque por otro lado el pensamiento de todo lo que ocurría era muy femenino... curiosamente, me llamaron un grupo de actores amigos de Buenos Aires, tres hombres, Alejandro, Horacio y Rubén... querían que yo los dirigiera en algo... Les dije: “Estoy escribiendo algo... de un pensamiento femenino, aunque no sé por qué nunca los definí como mujeres sino con números... si quieren podemos ponernos a trabajar en base a esto”.

Trabajamos un par de meses... después hubo inconvenientes de dinero para solventar los gastos de pasajes a La Plata. Así que se cortó por un tiempo... yo en ese momento estaba con otros trabajos... Pero siempre seguía pensando en que quería hacer algo con esos textos. No era sencillo conformar un grupo de actores en La Plata que me gustaran para este trabajo. Entonces en medio de algunos viajes de trabajo se me ocurrió pensar ¿por qué no probar con mujeres?

Y armamos un grupo de cuatro mujeres. Lo curioso es que reiteradamente tuvimos problemas para trabajar y encontrar a uno de los personajes. Pasaron varias actrices y no funcionaba o dejaban por motivos diferentes. Una, Ximena, con quien trabajé también en *Ojos...*, que en lo poco que trabajamos, me gustaba mucho, estaba embarazada y no pudo llevarlo adelante. Una maldición... algo así. El grupo volvía siempre a ser de tres.

Y finalmente decidimos que vuelva la idea de un actor. Sin renunciar todavía a la idea de que eran mujeres...

Me quedé pensando en términos de la ficción, de la realidad... en términos del teatro y la mentira. Releí las tragedias de Pasolini, sobre todo *Orgía* y *Fabulaciones*.

Me interesaba pensar en lo que plantea Pasolini sobre el Teatro de la Palabra, (la tesis que él organiza a partir de estas seis tragedias)...

El Teatro de la Palabra como planteo de que las cosas en teatro son por lo que se dice y no por lo que se ve, por ejemplo... es desde ya un teatro concebido en términos literarios, donde repudia la representación. Pide al actor que fundamentalmente comprenda los textos, que no sea portador del mensaje del teatro sino vehículo viviente del texto. Hasta hacerse transparente en el pensamiento para que el espectador comprenda lo que esos actores han comprendido.

Orgía comienza con un actor que dice: “He muerto hace poco. Mi cuerpo pende de una soga extrañamente vestido”.

Jugar con el tema de la mentira y la teatralidad, jugar con el tema del quiebre de algunas convenciones... O, más aún, poner por delante las convenciones teatrales –que son la “realidad” teatral– a la “realidad” de la vida... fue un punto de partida. Después, por supuesto, lo que se va encontrando es muchas veces muy diferente... va en otro sentido... no se verifica lo que uno quiere que se verifique.

De hecho me pasa en este trabajo con “el hombre que hace de mujer vestida de hombre, es algo que me gustaría que pase y no algo que se verifica. Pero ahí hay un juego de ambigüedades que me interesa... hay algo que es lo que queda de lo que uno se plantea. Eso que queda del planteo (y no su exacta verificación), es lo que me interesa. (Y no ya el hecho de pensar si se conecta o revela algo sobre la ficción y la realidad... o sobre el uso de las convenciones teatrales).

Esto son puntos de partida, ideas que movilizan los inicios. Después la obra se aleja de eso, o eso no interesa centralmente... El teatro para mí no es un lugar sólo para conceptuar. Aunque claro que siempre hay un interés en reflexionar sobre el teatro, en pensar el teatro desde el teatro. Pero sin que se pierdan las emociones. Me gusta trabajar sobre las emociones... me gusta el teatro directo... Sucede que habrá algunos espectadores que se engancharán con estos planteos (todos nosotros que hacemos teatro) aunque tal vez no sea lo más interesante de una obra...

Yo pensaba en el primer teatro, en las primeras representaciones... El teatro primitivo de las tragedias griegas. En esa época las mujeres no actuaban (actuaban hombres por mujeres). Y como muchas veces, además, las mujeres se disfrazaban de hombres (las diosas en la ficción solían presentarse a los mortales con vestimentas masculinas), entonces finalmente pasaba que había... un hombre que actuaba de mujer disfrazada de hombre. Ésa es la idea que nos interesaba para trabajar con este personaje: un hombre que actúa de mujer disfrazada de hombre.

No sé si había muchos otros pre-supuestos conscientes... lo que sí fue consciente es que yo no quería escribir otra obra bajo las formas de las obras que había dirigido hasta ahora (*Cuerpos...* y *Ojos...*).

Es más, escribí una obra, que desde lo textual completa algo así como una trilogía con las anteriores: *Borrascas* (historia de una abuela, madre e hija viviendo sobre un techo al costado de una laguna de sal). Y no quise ponerme a dirigirla.

Tuve un proceso de crisis interno... de alguna manera el esquema de representación para mí está presente cuando escribo un texto –y si bien yo tuve reconocimiento con esa forma de representación– no quería seguir por el mismo camino.

Es algo muy conflictivo... de alguna manera... la pregunta es: ¿Ésa es mi estética y entonces me convalido y sigo trabajando en el mismo o parecido formato o ése es un mecanismo de representación teatral que fue efectivo pero ahora tengo ganas de investigar en otro que tendrá necesariamente puntos en común (eso tal vez que quede sea la estética próxima a mí), y que no sabemos todavía de su efectividad?

La cuestión es que yo quería salir de esa construcción. Ya lo hice con otras obras (trabajando en experiencias con otros directores, o en *Félix. María...*, por

ejemplo, pero ahora quería volver a algo más “teatral” por decirlo de algún modo). Por lo que no sé si me los impuse de manera consciente o fue sucediendo, pero, como te decía, los textos no tenían una teatralidad clara. Los textos eran palabras nada más... faltaba descubrir su situación teatral... yo, como escritora, no me determinaba las claves escénicas con el texto. Más, me dejaba a mí misma, totalmente sola.

G.M.: ¿Improvocaban sobre esos textos?

B.C.: Más que improvisar sobre los textos, empezamos a trabajar sobre ellos tratando de crear momento a momento “algo” que tuviese intensidad... digamos... ¿Cómo construir “teatro” momento a momento?

Un proceso diferente para mí. En esta obra (estoy tentada a decirte “ellas” –hombres o mujeres– pero digamos personas o mejor aún “actores” hombres o mujeres), están en un espacio y en un tiempo y les van sucediendo cosas, algunas textuales, o físicas, emocionales... una construcción primaria de lo teatral...

Y en los ensayos empezaba a aparecer algo... no sé bien qué... no lo podía “definir” exactamente... Lo que empezó a aparecer de algún modo es que algunas de esas ideas (que son teóricas y no hacen más que a una cosa abstracta), finalmente estaban disueltas en un mecanismo muy teatral... y continuamos por ese lado...

G.M.: Yo tenía la idea de que el trabajo estaba basado en la novela de Clarice Lispector: La pasión según G. H....

B.C.: No, basado no... Hay muchas cosas presentes de *La pasión según G.H.:* por ejemplo la idea de sentirse mutilada (una idea metafísica de la mutilación ¿no?) que de alguna manera también se relacionaba con la mutilación “real” de *Tito Andrónico*...

Pero lo fundamental es que nos permitió darle una estructuración temporal al material. En realidad, había, como te decía, un mecanismo de teatralidad. Pero todavía no tenía esa idea sencilla que lo pudiese contener. Es decir: “Esto sucede en este marco”, “Esto sucede en este espacio por tal cosa”... Y ese relato más sencillo, y a mi modo de ver, necesario, se organizó a partir de *Lispector*. Su novela sucede durante la agonía de una cucaracha.

Entonces ya sabemos que no podían dormir, que eran insomnes, y que estaban allí, en ese espacio (el pasillo o sala de paso de un teatro), el tiempo que tarda en morir una cucaracha. ¡Y fue bárbaro! Ese tiempo era muy valioso, casi como un personaje más. Así que se me empezó a organizar todo en función del tiempo... De un tiempo extenso...

Además porque el tiempo que tarda en morir una cucaracha es arbitrario. También está en juego la cuestión de la supervivencia de un animal que es pura materia (materia orgánica), instinto... primario... animal... Está destruida pero mientras tenga un pequeño órgano que la mantenga sigue viviendo... Leí que en realidad muere de hambre... aunque esté casi aplastada, muere porque no puede comer, nada más: ¡esa lógica es fascinante! La vida en su mayor sencillez... y puede durar horas...

Es así que a partir de esta idea empezamos a pensar que la obra podría transcurrir durante toda la noche.

G.M.: La verdad que durante el ensayo abierto tuve la sensación de que podía pasarme ahí toda la noche con el mismo insomnio que los actores... es más, no sabía si quería un final...

B.C.: Yo te escucho y pienso... me cuesta mucho hablar con tanta distancia y sintetizar demasiado un proceso que todavía no ha concluido... Un proceso en el cual estoy metida de una manera aún, de a ratos al menos, más intuitiva... no del todo consciente de lo que pasa...

Hay cosas que por supuesto están más conscientes... (Pero siento que no quiero hacer todavía ese esfuerzo de poner todo consciente... es una frontera que aún no quiero cruzar).

G.M.: De eso se trata, ¿no?... de la intuición... de cómo y qué vas sintiendo y viviendo en el proceso de producción.

B.C.: Yo me puedo orientar más en lo que fue el primer proceso... eso pasó hace tiempo entonces puedo decir "pasó tal y cual cosa"... Pero en el material actual, la verdad... si lo hablásemos después de estrenado...

G.M.: No te preocupes que después vamos a hablar de eso en una segunda entrevista una vez estrenada la obra...

B.C.: Con el tema de la recepción... a mí me pasa que cuando lo ve el público... (con el ensayo abierto algo pasó también)... veo la obra de otra manera... no la puedo ver como antes... veo otras cosas... como si fuese público.

Siempre se sigue estando involucrada... Pero puedo tener una mirada más de afuera también... Ahí comprendo más ciertos procesos y qué cosas se hubiesen podido hacer distintas; y de hecho... modifico mucho las obras una vez estrenadas... siempre necesito modificar... es teatro y eso es lo "vivo" de la materia.

G.M.: Decime una cosa... fuiste sumando textos desde los primeros y lo seguís haciendo... seguís...

B.C.: Sí, ahora sigo bajando ideas para continuar escribiendo escenas. En verdad creo que se creó cierto mecanismo en el cual uno podría hacerlo de una hora como de veinticuatro. Es una obra que permite hacerlo.

En esta obra lo que se da es un transcurrir en el tiempo y un estar en el espacio (y podría decirlo a la inversa, transcurrir en el espacio y estar en el tiempo), en cierta forma porque éstos son los dos elementos primarios de la construcción teatral. Para mí al menos son espacio, tiempo y los cuerpos (que en última instancia podrían reducirse también a espacio y tiempo). Y con esa combinación (y ningún otro recurso), con la investigación sobre esas coordenadas quisimos organizar este trabajo.

Lo que me deja sin otra alternativa que seguir escribiendo...

G.M.: Contame sobre tu escritura ¿Escribís y probás en los ensayos o... de los ensayos te llevás cosas y después escribís?

B.C.: Generalmente, como te dije, con los primeros textos que eran como veinte, veintidós páginas, fui probando y después corrigiendo. Muchos desechamos. Se fue haciendo un trabajo en simultáneo entre los ensayos y la escritura en casa.

Después hubo un largo tiempo en que no escribí y ensayábamos más que nunca. Era un armado rarísimo. Yo decía por ejemplo: "acá los textos de la hoja tres". Y después los cambiaba. Era tanto el caos que no hubiese podido escribir para cada ensayo. Los textos iban y venían. Cambiábamos el orden de los textos todo el tiempo. Y también textos. Ya no sabía nada... ni el texto que se tenía que decir... todo como una especie de *Rayuela* en vivo (creo que más caótico).

Después de dos o tres meses de trabajar así empecé a bajar todos los textos. A organizar la textualidad y a pasárselas organizadamente. Esa organización vino después del caos. En realidad con este grupo empezamos a principio de 2005 y... con esta intensidad a partir de julio... (a mi regreso) hasta el ensayo abierto de diciembre...

...La verdad que trabajamos muy intensamente... los sábados nos juntábamos al mediodía y terminábamos a las ocho de la noche... ¡y es difícil ensayar tantas horas! Fue muy fuerte el nivel de trabajo que tuvimos, había mucha interacción. A mí me gusta mucho meterme... entonces iba moldeándose el trabajo sobre los cuerpos de ellas. Yo veía lo que hacían, y también hacia dónde podría derivarse eso que hacían, más o menos tenía todos los textos en la cabeza; entonces imaginaba situaciones con ese hacer de los actores y los textos. Todo en vivo, en interacción, una escritura sobre los cuerpos... y a pura intuición o respiración teatral. Quedábamos agotadas. Y siempre pidiendo un poco más de la actuación.

Éste es un gran punto. Yo me meto absolutamente con el actor. Confío en que me puede dar todo y entonces sencillamente le pido todo. Es una relación muy cargada de afectividades (a veces positivas y a veces no)...

Un día, en ensayos, surgió el tema del amor por el actor. Yo creo que es muy importante. Tal vez usaría el tema de afectividades. Yo tengo una enorme afectividad hacia los actores. Parto de esa confianza y avanzo. A veces después de estrenar lo he padecido un poco. Tal vez por no tener el mecanismo de disociación comprendido. En todo caso es un déficit personal que tendré que pensar. Pero que desde el punto de vista del trabajo, me da enormes resultados. Los actores que han trabajado conmigo siempre dan a su máximo. Están brillantes. Vos lo viste en el ensayo.

Por eso, y por el mecanismo de trabajo que te conté, creo también que sucede que... parece muy de ellas... ¿no? Surge de su naturaleza... de su forma de ser. Hay mucho tomado de ahí, no es que del papel va al cuerpo sino que parte... de los actores; los actores son el centro desde donde se irradia.

G.M.: Sí, eso se notaba en el ensayo abierto... después de eso ¿cuándo y cómo comenzaron?

B.C.: Recién tuvimos la primera reunión ayer después de un mes y medio sin vernos...

G.M.: (Entre risas). Quedaron todos “movilizados”...

B.C.: Sí, y ahora tenemos que afrontar la búsqueda de un actor. Estamos buscando a este hombre-mujer porque no vamos a trabajar más con el actor que estaba. No es volver a empezar... pero tampoco es claramente un reemplazo lo que buscamos.

De lo que se mostró en diciembre a mí me quedaron dos o tres trabajos: Uno tiene que ver con “rastrillar”, repasar algunas escenas, conseguir un mayor asentamiento... la situación de los ritmos, de la actuación...

Otro es que quedé convencida (me interesó mucho) la extensión en el tiempo... entonces tengo que agregar escenas. Acordate que con lo que teníamos duró tres horas y media, cuatro, no sé bien... hace falta agregar más... unas cuantas escenas más como para llegar a las cinco, cinco horas y media. Esto ya constituiría casi toda la noche más el intervalo...

Y la tercera que me quedó como saldo es revisar la situación del personaje J.M. (más allá de falta de acuerdos para seguir con el actor que lo hacía), no funcionaba del todo... en el sentido de la actuación y conceptualmente. Por eso te digo que no es un reemplazo, porque todavía no sé exactamente qué es lo que tiene que hacer ese actor. Tengo que seguir investigando para que realmente se verifique teatralmente algo de lo conceptual que te decía al principio sobre la mentira, la convención, el teatro y la representación de hombres con mujeres... Todavía falta un trecho para que aparezca algo que me termine de interesar o habrá que tirarlo a la basura... pero antes de tirarlo a la basura voy a probar un poco más. Por ahora seguimos con Magdalena, Rosario y Julieta, nuevamente en busca de ese cuarto personaje...

G.M.: Además se te empieza a modificar la obra, digo, lo que estaba encadenado.

B.C.: No, no, simplemente puedo decidir que lo haga una mujer. Pero... me interesaba que hubiera una energía masculina... Agregar un hombre fue bueno. Quizá, como tuve la idea en un primer momento, que esté mirando ese mundo... más pasivamente... menos presente... más como un testigo... no lo sé todavía...

Por el momento esos textos no están resueltos, no aparece la forma por la cual la convención teatral sea más evidente que el peso de la sexualidad de mujer-varón... veré...

G.M.: Bueno, entonces seguiremos trabajando... y esperando el estreno...

ENSAYO