

El trabajo de Catani de la mitología constituye un juego tenebroso con referencias al pasado y al presente. En medio de estas alusiones locales pueden esconderse imperceptiblemente citas de *Ofelia*, *Lady Macbeth* o *Antígona*. En *Ojos de ciervo rumanos* se trata de una relación padre-hija bizarra. El escenario simula una plantación de naranjas, en la cual los frutales están apestados por una extraña enfermedad: la así llamada tristeza de los cítricos. El intento del padre de emprenderla contra esta inexplicable enfermedad, es puesto a prueba en primer lugar en la hija: de este modo no se transgrede tan sólo aquella lógica botánica, sino ante todo las reglas de las relaciones familiares. El padre ejerce un poder cruel sobre la niña, quien deja pasivamente que se realicen todos los experimentos sobre ella. En esta relación surge la perversión perfecta de un infanticidio, una alusión a *Ifigenia en Aulis*, quien se dirige a la muerte voluntaria y alegremente, para salvar la vida del adulto descarriado. En la obra de Catani se trata del padre que ofrenda sus hijos sin futuro, o que hace de sus hijos una ofrenda a la falta de futuro: el destino moderno de los no-productivos, de los ineficientes.

El potencial político de las obras de Catani consiste en el ciframiento de mensajes, que intencionalmente exigen al público demasiado esfuerzo. Paralelamente a la lengua hablada, cada movimiento, cada juego con las manos, cada mínimo gesto significan un aporte para el horror que crece a través del malentendido. El mismo horror que todo el pueblo del país despilfarran diariamente. Una crisis de representación en el teatro de un país cuya vida política se ha vuelto una tragedia.

El teatro más joven de Buenos Aires es un triste y renovado juego sobre el eterno retorno de lo mismo. En esta tierra sacudida por la crisis el teatro gira más que cualquier otro género artístico sobre una “supervivencia en el límite del escándalo”. Del mismo modo que ocurre con la desesperación en *El Dios de las cosas pequeñas*, de Arundathi Roy: “en la tierra de la que ella proviene todo lo que ocurre siempre es peor”.

### Algunos comentarios sobre la puesta en escena

*Beatriz Catani*

Más allá de la comprensión textual de la historia argumental, pienso que el valor del teatro se apoya en la construcción de un mundo vivo, que logre su poder expresivo a través de sus imágenes.

En ese sentido, si bien me atrae el teatro que se conecta con los sentidos del espectador, creo que la palabra, lo textual, también construyen imágenes. No sólo por su referencia temática (en este caso al poder, a los vínculos familiares, al amor y a la idea del amor como sacrificio, a nuestra historia, al arte y a la imagen artística) sino también por la formación de esa textualidad: por los juegos gramaticales, el entrecruzamiento de refranes populares y jingles, junto a citas de textos constitutivos de nuestra cultura occidental (*Ofelia*, *Macbeth*, y fundamentalmente *Antígona*), y por las asociaciones (aun las más subjetivas) que despiertan algunas palabras.

### *Acerca del espacio*

Hay un afuera (Espacio de la vastedad y la catástrofe) y un adentro (Espacio del encierro y del ahogo, La Cooperativa). Primera reducción. Y hay un espacio de fricción y de nexos comunicante a la vez: La canaleta. En ese espacio interior hay a su vez, dos espacios:

- El Espacio de Amina, espacio barroco, recargado de objetos, espacio de control. Espacio de un lenguaje científico. Amina es un texto sin emoción, enunciativo, jerárquico.

- El Espacio del escritorio, despojado, espacio del juego de las hermanas. Le corresponde una textualidad fluida. Ángeles con su lenguaje casi vertiginoso. Aurora, un texto casi afásico, dubitativo, que va construyéndose como un eco del decir de su hermana.

Entre los dos espacios internos no se puede pasar. El espacio a veces fricción, a veces nexos, es el hombre.

En estas reducciones, el último espacio, el gran espacio reducido es la pece- ra con las dos ratitas (reproducción interna del espacio escritorio).

En este sentido, el pescado funciona también como una reducción escénica del mundo de afuera y de la enunciación de plagas y “animales muertos al costado de la ruta, ahogados”. Esta idea del espacio y de probar lenguaje fue articulante de la puesta. Probar, a riesgo sobre los lenguajes conocidos.

¿Cuánto se puede forzar la ficción sin que se rompan las tramas construidas, con la aparición de elementos y tiempos reales?

Este entrecruzamiento de ficción y un grado de hiper-realidad nos pareció estimulante para plantearnos cuál es la “realidad” propia del teatro. Se trata de querer que una cosa sea lo más real posible y al mismo tiempo profundamente sugestiva o que abra áreas de sensaciones distintas de la simple representación. Esta idea, tomada de Francis Bacon, define nuestra búsqueda. ¿Cómo crear en lo teatral una realidad donde, desde la distorsión y el barrimiento de lo “real-aparente”, se llegue a un registro sensible y propio de lo “real”?; o como expresa Peter Brook, “la vida, en una forma más concentrada”.

Un espacio real: el interior de una cooperativa. Unos pocos elementos: una caja, escritorios, ventiladores. Una boca-agujero sostenido por una viga-canaleta que comunica los dos espacios: el adentro y el afuera. Tres mujeres y la muerte, presente en escena en el cuerpo de un hombre. Una historia que acontece. Confesiones y revelaciones. Una historia de amor trágica. La formación de esa historia es también la formación de una realidad. El renunciamiento, como hecho fundante del amor, se revela en el espacio escénico. Simetría entre el texto y el uso de elementos, que refieren al pasado, pero que significan un “Puro Presente”: las fotos.

La exploración de puntos de vista cambiantes como generadores de densidad y multiplicadores de sentido.

Formas y hechos mínimos, azarosos, insignificantes, pero que reunidos dan la impresión de querer significar algo: el humo, el aire irrespirable, los ventiladores, la botellita de agua de Aurora, sus ataques, la asfixia, la rata colgando de un alambre, la exaltación de las bocas.

Los cuerpos como el lugar donde se inscribe la historia: las señales de la maternidad (el angelito dibujado en el vientre de Aurora) y de la muerte (las mordeduras en la ingle).

El afuera: Ravino, la cooperativa. Agua, lluvia, humo, animales muertos, ahogados, cuerpos atrapados en redes en los arroyos, sequías, calamidades. Un mundo cerrado, donde por entrecruzamiento de relatos se nos va revelando que los muertos desaparecen, y se entregan fotos en vez de sus cuerpos. Hay rumores. Se habla de una mordedura en la ingle. Sospechas. Pocos la vieron. Las fotos que se ven de las personas muertas son de cuerpos vestidos. “La sobrevivencia como cuestión de sistema y no de corazonadas”.

El adentro: el amor fatal de Angeles hacia Aurora. Su sacrificio, un “puro despilfarro de energía”. Todo es en exceso. Inútil. La desmesura del amor. El amor fundado siempre en un hecho sacrificial y casi demente. El amante produce un hecho monstruoso en principio, pero que obliga al otro, lo encadena. (Ángeles se deshace del cuerpo de Oli, cuerpo que encierra la única posibilidad de salvarse, por quedarse con su hermana). Cuanto más espantosos, salvajes y anormales sean esos actos fundantes, cuanto más se traspase la barrera de lo esperable, lo normal, lo aceptable, más poder se obtiene sobre el otro. Cuando se supone que alguien se espantaría por ser objeto destinatario de ese acto, ocurre que ese otro ya no puede resistirse. ¿Es halago y una razón de pura vanidad o una profunda necesidad?

La fricción: Amina, llevada por las circunstancias y la impaciencia, añade a la cadena de hechos inútiles un hecho desleal y perverso (que se visualiza en el ahogo de la rata), pero de una profunda necesidad. Amina es la tercera mujer. Ella, que permanece sentada en el transcurso de toda la obra, es la encargada de enunciar las leyes del lugar y es quien toma las decisiones que determinan el final.

En este entrecruzamiento entre la monstruosidad del amor y la monstruosidad de un sistema, en este precario juego de desequilibrios, de necesidad de creencias y de confrontación con una realidad que las anula sistemáticamente, transcurre la vida en Ravino.

### Restos humanos en el sótano. Un episodio del presente argentino en Künstlerhaus

M. Cerha<sup>2</sup>

Franz Kafka ha desarrollado una forma literaria con la que por primera vez pudo hablarse de las monstruosidades políticas y sociales del siglo XX. La historia transcurre luego de un plan. El plan ha fracasado hace tiempo. Al estilo de Augusto Pinochet, por ejemplo, ese anciano general sin capacidad de negociación, la historia de tres mujeres pone al descubierto la falta de sentido del

<sup>2</sup> *Der Standard* (Viena), 16/06/2001. Traducción de Héctor Arrese Igor.

mundo de la política. De todos modos, Pinochet no aparece para nada en el *Cuerpos A banderados* de la autora y directora independiente Beatriz Catani, cuyo inventario posdictatorial de la humanidad se muestra en la Künstlerhaus hasta el domingo inclusive.

La catástrofe política ocurre en el bochornoso y febril aire del sótano de una cooperativa, para lo cual no sirven todos los ventiladores que hay. En su absurdo, todo un aparato estatal. Tres mujeres trabajan aquí de alguna manera contra el sistema. Éste no cede a sus esfuerzos y les envía de vuelta, por una canaleta de acero, el cuerpo del hombre amado (manzana de la discordia y de los celos), muerto y envuelto en banderas y en una red de pescador, cada vez que ellas quieren deshacerse de él. Una pila de periódicos truena cada tanto con altanería, como si debiera archivarse algo que nadie conoce.

Encerradas como las ratas en una pecera de vidrio, Susana Tale, Victoria González Albertalli y Rosaria Berman son afectadas por los residuos de una humanidad casi animalizada, que se sustrae a la manipulación. La vanidad, la envidia, la necesidad de amor, se mezclan repentinamente y de modo rebelde en el discurso, con el que ellas por otro lado se someten a la Cooperativa.

Con una intensidad desacostumbrada para la concepción europea, Catani busca la realidad en el teatro. Las pobres ratas reciben humo de cigarrillos en la pecera, hasta quedar rígidas. Un pez muerto sirve de proyectil. El hombre muerto debe ser fotografiado para documentar sus heridas, que son rechazadas como poco auténticas. La saliva chorrea de las comisuras de los labios de las actrices, una de ellas se abofetea, a otra le pellizcan los pechos desnudos. Al concluir, para poder reproducirse con el semen del hombre muerto, aligeran la presión de su vejiga orinando en frascos de vidrios en pleno escenario.

Poesía y sensibilidad se encuentran en este estilo que recuerda a *La Barraca* de Lorca. Y el intercambio cultural entre Buenos Aires y Viena ha alcanzado un vigor tal que no podrían haberlo garantizado ni otras obras invitadas ni las obras locales del teatro nacional.

### Todo acto es político

Anja Durrschmidt<sup>3</sup>

*A la edad en la que un artista suele definirse como tal, Ud. tuvo la experiencia de vivir bajo una dictadura. ¿Qué significa esto para Ud. personalmente y para su trabajo artístico?*

Indudablemente son marcas. Marcas notables en lo personal y en mis obras. En primer lugar generadoras de un dolor profundo, difícil de transmitir. Yo tenía veinte años y un hijo pequeño, y era bastante insoportable convivir con la muerte de manera tan cercana. Y también era una sobrecarga sobrevivir a la muerte de los otros. Y esto fue un largo proceso, aun años después que terminara el

<sup>3</sup> *Theater der Zeit*, junio 2002.