

# ***Proyecto Atlas (de) las obras perdidas***

Volver a emprender este viaje consiste en alzarse y ver al mismo tiempo todo desde lejos pero también en bajar y ver todo desde cerca. El fin de aquello que apenas ha comenzado, que recién comienza

Pier Paolo Pasolini

Esto es un ejercicio de memoria.

Ejercicio que involucra a las obras que escribí desde *Cuerpos A banderados* (1998) a *Cosas como si nunca* (2018) y a las personas que las constituyeron.

Es una invitación a leer el pasado reciente a través ficciones, o aún más del recuerdo de esas ficciones, de lo reminiscente. La mirada de veinte años (1998-2018) traída sesgadamente por algunas personas de los grupos de trabajo de las obras, o vinculadas a ellas de algún modo: artistas, equipos, público, allegados, gestores. La memoria del mundo que sostiene las obras.

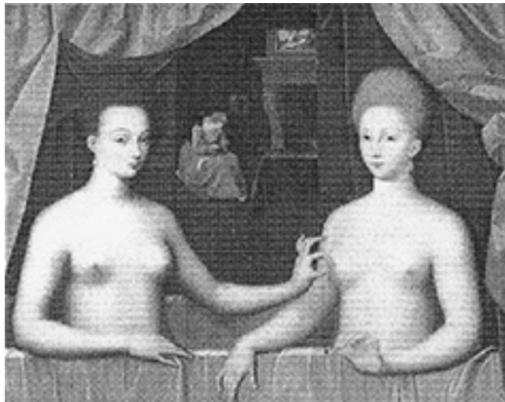
No sólo para pensar las obras como determinadas por un medio y un tiempo, sino para indagar en lo que hoy visibilizan y, tal vez, en su realización no percibíamos.

No ya el análisis y revisión de acontecimientos históricos, políticos y estéticos para la comprensión de una producción artística, sino la memoria de esas obras para el análisis y la discusión de acontecimientos artísticos, políticos, etc. del pasado y del presente.

Esta tarea supone un doble contacto con las imágenes que la memoria nos traiga de las obras. Por un lado la estética que supusieron, el comportamiento político, los entornos y aspectos biográficos —el testimonio de un tiempo— y a su vez la revelación de nuevos cruces, de diálogos desconocidos entre esas imágenes supervivientes —esas memorias— y el tiempo presente.

No ya lo muerto de las obras sino lo vivo de la memoria (de las personas). La potencia y la vulnerabilidad del recuerdo de un sistema ficcional para intentar rastrear claves de desciframiento de la realidad.

## 1998- 2001. *Cuerpos A banderados*



(Primer programa)

### Índice

1.

Imágenes comentadas. Este material lo constituyen “Las ruinas de la obra” (lo que ha quedado de la obra), “Memorias fragmentarias” (aportadas por la actriz Susana Tale y Beatriz Catani), “Los contextos sesgados” (imágenes de época en diálogo), “Los Disparates” (imágenes desplazadas de conexiones variables), “La botánica de los fantasmas” (imágenes reflejadas) y “Las Presencias necesarias” (memorias de ausencias).

2.

Fichas realizadas en el presente por espectadores de la obra. Registros producidos en la acción *Si yo en silla y el público habla* (septiembre a diciembre de 2019) y aportados por redes sociales y otros medios virtuales durante el año 2020.

3.

Trabajos críticos sobre la obra, aportados por referentes del campo cultural. Óscar Cornago, Horacio Banega, Gustavo Radice y Germán Retola.

4.

Análisis dramático de *Cuerpos A banderados* en función de una Nueva Codificación. La abstracción (en proceso).

5.

Otros datos (trayectoria, ficha artística, índice de rendimiento).

El material expuesto es necesariamente incompleto e inacabado.

Concebimos, precisamente, este espacio como un archivo en mutación continua, siempre haciéndose.

Sus actualizaciones estarán disponibles en

[https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias\\_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/](https://www.centrodearte.unlp.edu.ar/categorias_archivo/beatriz-catani-proyecto-atlas/)

1.

Imágenes comentadas. Este material lo constituyen "Las ruinas de la obra" (lo que ha quedado de la obra), "Memorias fragmentarias" (aportadas por la actriz Susana Tale y Beatriz Catani), "Los contextos sesgados" (imágenes de época en diálogo), "Los Disparates" (imágenes desplazadas de conexiones variables), "La botánica de los fantasmas" (imágenes reflejadas) y "Las Presencias necesarias" (memorias de ausencias).



-El guardapolvo, el cigarrillo, los ventiladores, el pelo, la línea en la pared, la mujer sin cabeza y sin un brazo, la mirada. (El instante de alejar el cigarrillo de la boca). Un orden.

- Los cables, la cola de la rata, el humo, las arrugas del uniforme, el movimiento de las aletas del ventilador. El zig-zag de la regla.



Carlos Saúl Menem, presidente de la Argentina. Fotografía de Víctor Bugge (fotógrafo oficial de Presidencia), tomada el día que se conocieron los indultos a los comandantes de las juntas militares que gobernaron el país durante la dictadura.

*La mirada perdida, el pelo sobre la cara (el instante de llevar el cigarrillo a la boca) el ceño contraído. El cuello da la camisa, las uñas, el anillo. El distanciado gesto del cine. La ficción. El vacío.*

*Detrás un joven, el mismo cuello, tal vez su hijo muerto en dudoso accidente cinco años después.*

“Uno de los temas principales de *Cuerpos A banderados* son los cadáveres que se niegan a ser restituidos a sus deudos, y los familiares a quienes no les es posible despedirse de sus muertos. Son temas que nos hacen pensar en un primer momento en los desaparecidos de la dictadura militar. ¿En qué contexto quisiera usted que se entienda su obra?”

Anja Dürschmidt en Theater der Zeit (Heft Nr. 6)



Theater der Zeit Beatriz Catani (Un)beflaggte Körper)

“Un episodio del presente argentino”, Künstlerhaus, Wiener Festwochen.

*Cuerpos se desarrolla en una cooperativa de un pueblo de la provincia de Buenos Aires (Ravino). Pueblo plagado de calamidades, alteraciones naturales, animales ahogados, y donde, además, no se permite ver los cuerpos de los muertos; a los deudos solo se les entregan fotos. “Restos humanos en el sótano” (Menschenreste im Keller), Viena 2000.*

2020

Agamben nos advierte que las consecuencias del aislamiento, al llegar ahora a la inhibición del acompañamiento de los familiares en los velorios y entierros, producen una absoluta novedad. Dice que esto no ocurría en la civilización occidental desde Antígona.



AURORA: Perdonarte ¿qué?, específicamente ¿qué? Yo podría conseguir otro marido, otro hijo, pero otra hermana, otra hermanita ya no podría tener nunca.

AMINA: Eso me parece que lo leí en Antígona. (A\_antígona, es raro, pero se semeja con A ngeles).



AMINA: Pobre, no le va a quedar nada; ni foto. Nada. No sabés el pelo que tiene esa mujer, natural, voluminoso, mullido... es una pena...

AURORA: No, ni siquiera la foto... el cuerpo se lo hubiesen sacado lo mismo.

AMINA: Pero la foto le correspondía, para la ceremonia.... eso se respeta. Todos se quedan con su par de fotos.

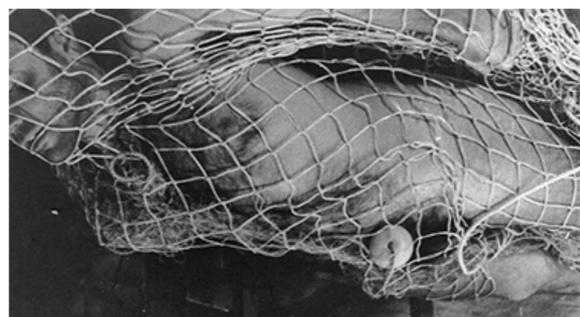
AURORA: Al final es más higiénico, ¿no?



Ecuador, 2020

Memorias del público:

“Hombre muerto y envuelto en un plástico cayendo por una canaleta”



Programa. III Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2001

## Cantilar

Steiner y el término "cantilar" —cuya procedencia latina se vincula a melodías—, hace referencia a la antigua práctica de cantar libros.

Memorizar un poema desarrolla una relación personal con el escrito. Sonido y significado también evocan momentos de la vida y personas que se amaron.

Esos textos "cantados" se convierten en "presencias reales"...  
"saber con el corazón" (inglés), "conocer con los labios" (hebreo)

Grandes espíritus han sobrevivido a la opresión porque sabían de memoria algunos textos  
—dice Steiner—

"Ese logos penetra en nosotros, demasiado difícil o violento tal vez, pero significa que le invitamos a acomodarse en la casa de nuestro ser y que aceptamos vivir juntos"

Cantilar, así sucede con los textos dramáticos,  
—como una poesía que se sabe de memoria por su musicalidad—,  
un "saber a la espera",  
una memoria que conlleva el tiempo y muchas veces el sufrimiento.

## Textos de memoria (según las dos actrices)

(Amina) -Yo te cuento: La mujer esta, la del pelo mullido, Eva Solaris, parece que estaba cosiendo y sintió que el marido cerraba la puerta, la saludaba, le rozaba la espalda y pasaba para la cocina. Eva miró la hora y eran las doce en punto. La hora que corresponde le sirva la comida, así que dejó la costura y fue a la cocina. ¿Y? No había nadie. Lo buscó y nada, lo llamó y nada. Entonces llega Jesús, el hermano menor, corriendo y le cuenta: parece que el hombre antes que retiren a los caballos muertos había logrado esconder uno, su preferido, un zaino de pelo alazán, portentoso sólido ¿para qué? Se ató al cuello el cuerpo de su caballo y se arrojó en el estanque. Se ahogó.

-Semen, uñas, pelos. Ley de supervivencia celular.

(Aurora) -¿Lo perdiste por mí? Nunca nadie hizo tanto por mí. No sé cómo voy a poder recompensarte. Me siento inferior a vos, nunca te pude igualar... No te importó perder tu cuerpo, tu salvaguarda, tu salvoconducto. Esa única posibilidad que vos, vos solita conseguiste, para defender tu elección... ¡Juana de arco sos!

-¿Específicamente qué?



Las tres actrices. Tres miradas. Solo una mira a la cámara. Otra la esquiva. Otra baja los ojos. ¿A quién mira?

La pared de Pals al fondo me advierte estar en el Teatro Princesa.

*Los pelos marcados -desprolijos- sobres las caras.* Las uñas pintadas de la única mano que, casi, vemos completa. La mutilación del encuadre. El monograma en el guardapolvo beige. El último botón abrochado de la chaqueta verde agua. La camisa blanca levemente abierta. Las tres sentadas. Un estar.



*La simétrica relevancia del pelo.* Las presencias. El gusto por Botero de Vicky, ¿Soy gorda? Y preguntas que no escuchamos más.



*Mujer con perro, 1998. Carbonilla sobre tela. Museo Nacional de Bellas Artes, Argentina.*



¿Fuera de la representación se goza más? ¿O solo se sonríe diferente? El cartel indica un idioma que no descifro. ¿Quién sacó la foto? El cenicero a primer plano indica el paso del tiempo (ya no se fuma en espacios públicos). También el gesto dulce en la cabeza inclinada de la mujer de rosa. (Vicky González Albertali se ahorcó en el año 2016).



“Ofelia, Everett Millais, Ofelia tendida en el arroyo... la delgadez como si sólo hubiese un poco de carne bajo el vestido extendido en el agua. Ese instante antes que el peso del ropaje la sumerja... el click... Así te veo ir, los ojos ajenos al peligro, disponible, ofrecida... la provocación en la boca... Quiero tu boca. Nadie te ha querido así”, dice Ángeles.

“... sufriste mucho, el dolor te confunde... (me asustás) cada una por su lado es lo mejor”, dice Aurora.

“Cada cosa en su cucheta”, dice Amina: (*Las hermanas. Confesión del amor*).

## El dinero



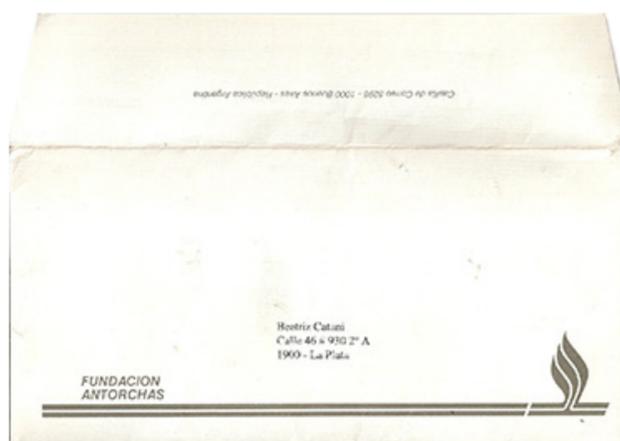
El billete de 5 pesos (con la imagen de San Martín joven) apareció en 1998, representando, por la ley de convertibilidad, 5 dólares. Cuando salió de circulación, en el año 2019, su valor equivalía a seis centavos de la misma moneda según la cotización para la compra en el Banco Nación (\$81,9).

El billete se corresponde con el estreno de *Cuerpos A banderados* y su cancelación con las últimas funciones de *Cosas como si nunca*.



Se lee "Banco Central de Supermercado Crisol", numerado y con filigrana, y con figuras reconocidas de la comunidad china.

Billete utilizado durante el año 2020 por supermercados chinos como forma de cambio, ante la falta de circulación de monedas.



El subsidio recibido de la Fundación Antorchas para la realización de *Cuerpos A banderados* correspondía a 7.000 dólares.

Se aclara en la carta recibida que el monto del subsidio disminuyó a 7.000 pesos (en vez de los \$10.000 pesos propuestos inicialmente) en función de otorgarse un mayor número de becas por el nivel de las presentaciones recibidas.

En noviembre 2020 según el dólar oficial significaría \$630.000.

Este año, 2020, por su plataforma online, el Instituto Nacional de Teatro (INT) establece para el Subsidio para Producción de Obra \$ 127.970 como monto máximo asignado.

Mientras el Fondo Nacional de las Artes (FNA) publica el llamado a Becas de Creación por un monto máximo de 100.000 pesos.

## ¿Y los diarios durante el proceso de escritura de *Cuerpos*?

*La increíble fascinación de encontrar en artículos periodísticos desplegarse las realidades más inverosímiles de la obra:*



Los cuerpos de tres niños quemados vivos en la noche del domingo por extremistas protestantes fueron enterrados ayer en Irlanda del Norte, en el momento más trágico desde los acuerdos de paz de abril.

Adiós a los niños en Ulster

<https://www.pagina12.com.ar/1998/98-07/98-07-15/pag19.htm>

La muerte de los niños, la crueldad en sus cuerpos pequeños. Una noticia sobre la matanza en Ulster mostraba el entierro en pequeños cajones blancos, al modo en que se relata en *Cuerpos* sucede con el hijo de Aurora.



*– El sur de EEUU está cubierto de humo–*

*Cuerpos* se desarrolla en una cooperativa de un pueblo de la provincia de Buenos Aires (Ravino). Pueblo plagado de calamidades, alteraciones naturales, animales ahogados, donde no se permite ver los cuerpos de los muertos y el aire es irrespirable.



–“...hacer algo juntas, que no nos puedan separar... a ver... ya sé: tengamos un hijo. Un hijito”.

–“Y yo que te creía coherente... que pensaba que podía confiar en vos...”.

–“Claro que pienso, el espermatozoide de un hombre muerto sigue siendo fértil, es decir, de alguna manera está vivo”.

–“Semen de un cadáver. ¿Decís?”

–“Amina también lo dijo, como el pelo y las uñas son tejidos, que...”

–“Ley de sobrevivencia celular, ya lo dije”.

...

–“Una vez que consigamos el semen de Oli, lo inyectamos en un óvulo nuestro y una vez fecundado, es fácil, lo metemos en el vientre de ella, de Amina”.

–“No sé si entiendo”.

–“De ahí, ahí... extraemos espermatozoide de Oli, del epididimo, unos tubitos que están atrás...”

–“De los huevos, decilo”.

–“...de ahí...”

...

–“No los toques tanto. Tanto, tanto...”

–“Se hace así... hay que apretarlos un poco, estimularlos. Darles un poco de calor... ¿Tanto?”

–“Tanto... Bueno ya está, basta. Vamos al óvulo”.

–“¿Mío o tuyo?”

–“Mellizos”.

–“Descomprimir la uretra”.

–“¿Qué?”

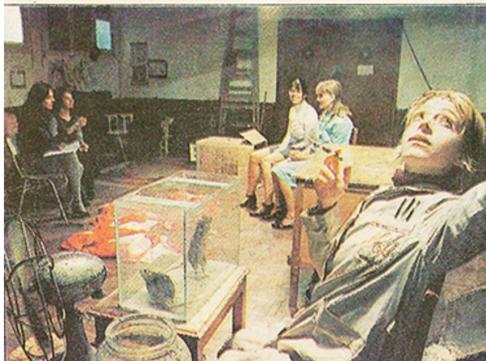
–“Lo primero es hacer pis”.

–“¿Te parece?”

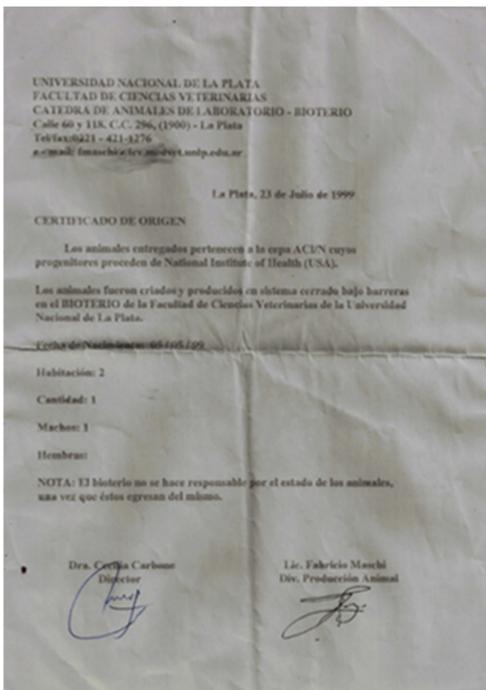
–“Agachate y dame la mano. Tranquila... psh, psh—”.

–“Pero necesitamos un médico, no nos queda tiempo... Decis pavadas... qué triste final, morir solas, acá, ignoradas, ahogadas de humo, sin que nadie lo sepa, sin rastros, sin pisadas, con la cabeza pelada y las piernas mordidas, en este encierro, destierro, perro...”

–“No te hagas la profunda... Y meá”.

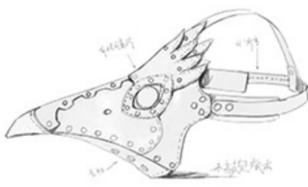


Las dos ratitas vivas en ensayo y el lugar de la rata muerta entre funciones de la misma semana. Volviendo del Centro Cultural Recoleta (CCR), bajaba en City Bell, a unas cuadras de la casa de Quico, con el recipiente para heladera con la ratita muerta adentro. Allí reposaba hasta el día siguiente.



Memorias del público:  
"... las ratas, el chirrido de las ratas"  
"Ay mis ratitas son lo más parecido a mis hijitas"  
"Ratas, humo, cigarrillos, mujeres..."

Certificado de salud de las ratas actrices



1347- 1363/ 2020



→ Acumí nuestro?

inyectamos en un óvulo nuestro y una vez fecundado, es fácil, usamos el vientre de ella, de Amina.

AURORA: No, no sé, no entiendo. *no sé, no me doy cuenta*

ANGELES: Extraemos esperma de Oli, del epididimo, unos tubitos que están atrás...

AURORA: De los huevos, decilo, *de los huevos*

ANGELES: (Llora) Bueno sí, ya sabés, que a mi me cuesta más todo eso...de ahí...bueno tampoco es necesario que lo toques tanto, tanto...

AURORA: No.Lo que pasa es que se hace así ...hay que apretarlos un poco, estimularlos.  
Darles un poco de calor...(Mira a Angeles) ...Tanto? No, un poquito,ves-asi. *no los toco tanto, los toco lo necesario*

ANGELES: Sí, tanto... y con esa ... familiaridad,... eso si entendés, eso te gusta ¿no? Bueno ya está, basta. Es una preparación, nada más.Deja ...eso. Basta. El óvulo. Vamos al óvulo.

AURORA: *pero al óvulo* ¿Mio, o tuyo? Porque yo no tengo útero, pero óvulos tengo, y tengo tanto derecho...

ANGELES: (Sin dejarla terminar). Mellizos.

AMINA: Descomprimir la uretra.

AURORA: ¿Qué?

ANGELES: Sí, claro. Lo primero es hacer pis. A ver dónde...(Trae unos frasquitos)

AURORA: Te parece...

ANGELES: Tranquila, si no, no vas a poder, probá, como yo...(psh, psh).  
*pero Angeles, no nos queda tiempo. Necesitamos un médico para esto*

AURORA: Pero necesitamos un médico, no nos queda tiempo, no sabemos si Oli estaría de acuerdo, es un abuso, no va...(Llora) como te sobrevaloré, te sobrevalué, te sobretasé, te sobredimen...(Se corta) Decís pavadas... que triste final, morir solas, acá, ignoradas,

32

Página de un texto usado en ensayos aportado por una actriz.



Artículos periodísticos alrededor de *Cuerpos*

## Momentos



Hacia 1997 pienso iniciar un taller con Gabriel Bañez y legitimizar mi impulso de escritura. Tenemos una conversación decisiva.

Me dice Gabriel que lo primordial en estos casos es saber (de) qué se quiere escribir. Me fui de su casa animada, yo lo sabía, sólo tenía que ponerme a hacerlo. Con el tiempo dudé de esa afirmación, de la necesidad de tener un saber consciente y no precisamente un deseo. O solo un deseo. Lo concreto es que esa charla, esas palabras me dieron alegría y la confirmación que necesitaba: podía escribir.

El proceso se deslizó con facilidad, entre las primeras escrituras y los ensayos. Vicky González Albertali facilitó ese proceso. Volviendo en micro a La Plata después de una clase de actuación en el Deportivo Velazco (dirigido por Ricardo Bartís), me dijo que ella y un grupo de cuatro actrices buscaba iniciar un nuevo proceso con una directora. Nos reunimos en casa, Vicky, Susana Tale y Rosario Berman (no vino una cuarta que quizás hubiese complicado el trabajo) Y así, iniciamos. Con la misma facilidad tuvimos la posibilidad de trabajar en El Escudo, cuya sala tenía las características buscadas. Hasta el escritorio y la mesa que imaginaba para la obra estaban allí. Trabajamos desde el primer ensayo hasta la última función con esos muebles encontrados de “casualidad” en la Sala. Sólo quedaba incorporar al hombre muerto, hablé con Blas Arrese Igor, alumno mío en ese momento. Estaba el grupo y el lugar.

Durante los ensayos el entusiasmo crecía, veía plasmada la obra, entre la escritura en casa y los momentos de los ensayos. Respetando la intuición, o no sé qué situación que se independiza en la escritura, aún recuerdo sorprenderme cuando una de las hermanas le declara su amor a la otra. Lo leí y releí varias veces hasta entender que era una decisión correcta.

Otro momento que recuerdo —estos productos del desarrollo de los ensayos— es cuando las hermanas decidían hacer pis en unos frascos. La felicidad por ir encontrando ese mundo, por la interrelación y la aparición de ese monstruo, era muy grande y una cierta sensación de que sería difícil para mí generar otra obra igual.

En todas mis obras hubo elementos de mis hijos, en esta las banderas, metros y metros que el menor de ellos llevaba a la cancha.

En una función de *El viento que arrasa*, antes del inicio, muy brevemente, me encuentro con Rosario (Amina) y con Vicky (Ángeles), por azar, simplemente porque habían ido a ver la función, sin que lo supiera o esperara. Hacía mucho tiempo no las veía, y tampoco parecía frecuente se vieran entre ellas, lo viví con una sensación de alegría para las tres. Apenas unos días después me avisa un amigo que Vicky se había suicidado. Casi al modo de la obra, ahorcándose.



Las idas al CCR en combi de todo el equipo con la maravillosa Negra, nuestra chofer que venía desde Quilmes. Recuerdo, especialmente un día de junio, donde se desarrollaba un homenaje en cercanía del peaje Hudson y la autopista Buenos Aires- La Plata estaba colapsada. Había muerto Rodrigo.



Santuario a Rodrigo en el km 25 de la autopista Buenos Aires - La Plata, lugar donde se accidentó y murió el cantante el 24 de junio de 2000

(Recuerdo de público)

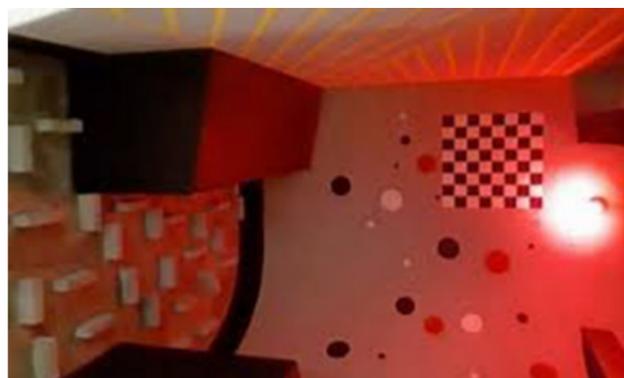
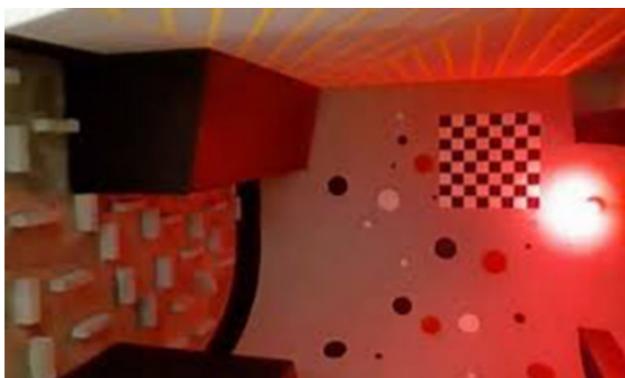
“Estoy encerrado junto a dos mujeres de uniformes grises. Una fuma mucho, como mi padre, murió fumando. Ventilador de fondo. Le echa humo a una rata encerrada en una pecera. Encerrada como nosotros”.



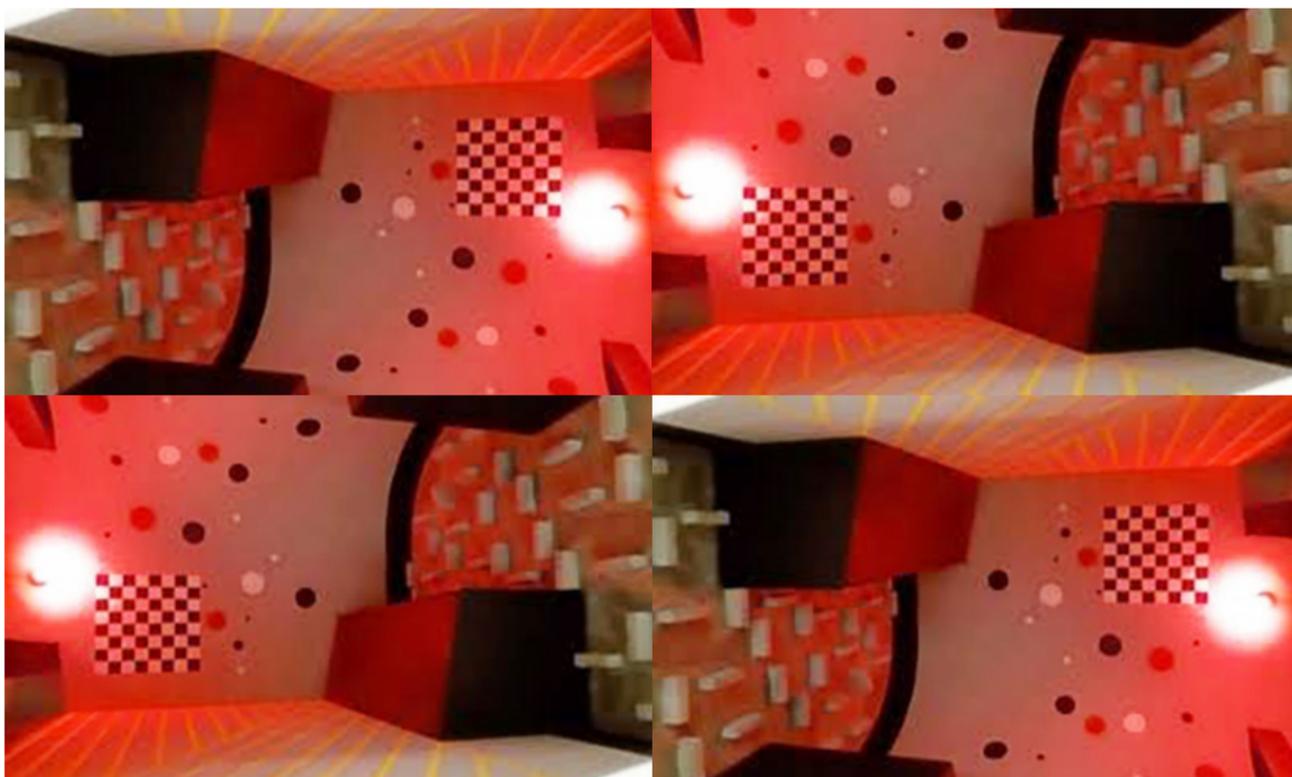
Encierro (1). A partir de las 00:00 del 20 de marzo se decreta en la Argentina el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO). Las dos terceras partes del mundo viven experiencias de confinamientos similares.



Encierro (2). Las chekas



Vasili Kandinski, la Bauhaus, Luis Buñuel el arte en función de la tortura, recreación de las celdas del Frente Popular en la guerra civil española, las chekas ¿Cuál es el piso?





El domingo 19 de julio de 2020, en la plataforma Mubi dan el film *Lola* de Rainer Werner Fassbinder y distingo la misma luz y el mismo fondo opresivo.

En el segundo fotograma, Schukert el promotor inmobiliario y dueño del cabaret —donde canta Lola— parece estar sacándole una foto, como yo sako a la pantalla.



En el fotograma se lee

“-No es nada tuyo” (Schukert)

“-Sí, yo te pago” (Lola)

La tensión de los cuerpos, el gesto, la forma en que visten, el color, las palabras. Fassbinder nos pone delante la esencia de una relación y también la dimensión de una época.

## Un programa, una historia

La imagen es misteriosa tanto en su revelación como en su origen. Creo fue Susana quien la propuso como programa de *Cuerpos*.

Se cree estuvo inspirada en la *Dama del baño* de François Clouet. La tradición dice que son los retratos de Gabrielle d'Estrées y su hermana. Gabrielle fue amante del rey Enrique IV de Francia y madre de tres de sus hijos, murió –posiblemente– envenenada el 10 de abril de 1599, embarazada de seis meses. Una especulación más. Los tres bastardos dan origen a la Casa Borbón-Vendôme.



*Gabrielle d'Estrées et une de ses sœurs*

Autor desconocido de la Escuela de Fontainebleau, c. 1594

Óleo (96 x 125 cm)

Louvre, París (Francia)



*Dama en el baño*

Clouet, François, c. 1571

Óleo sobre tabla (92 x 81 cm)

National Gallery (Washington)

Dos hermanas, como en la obra, una rubia (Gabrielle, Aurora, Susana) y una castaña (Ángeles, Vicky). En un gesto sensual le pellizca un pezón (se lo lee como una forma enrevesada de decir de su embarazo). Algunos temas de la obra, el erotismo entre hermanas y la maternidad.

Al fondo, podemos ver a una mujer cosiendo. Tres en total, como en la obra. Las tres muestran, ejercitan, mueven su mano izquierda. Y más atrás, una pintura.



Después de la presentación en Viena, las actrices (Susana Tale y Rosario Berman) desde París mandaron esta foto (Tumba de Alejandro Dumas)

## La moda

Susana: "Me acuerdo de las camisetas de muselina, fundamentalmente negras, que te permitían abrigarte sin agregar volumen, yo usaba de mangas largas y Vicky usaba las musculosas con la cintura al aire, me parece que se empezaba a ver eso de mostrar la panza..."

Me acuerdo de una pollera de jean que adoraba, con parches de colores, hasta la rodilla. Y también de unos jeans con parches de colores, creo que recién se empezaban a usar. Y una campera de cuero negra, corta tipo chaqueta de Ona Saez (todavía la tengo).

Rosario tenía una marrón. OHHHH, ¡glorioso!

También me acuerdo de medias tuyas y mias de muselina de colores, y otras estampadas con arabescos negros que entonces eran novedad (me acuerdo que un tipo me sacó fotos en la calle una vez porque pensó que me había tatuado las piernas).

Vicky usaba zapatos Guillermina, en la vida y en la obra. No sé si era la moda de entonces o lo que nos gustaba usar".

Le propongo un juego a Gonzalo Giacchino:

Estaba ensayando *Cuerpos* y un amigo, Matías (Vértiz) me comenta la posibilidad que Gonzalo sea mi asesor personal de vestuario. Me encanta la idea. No sucede. Como reparación le propongo ahora dibuje el vestido que recuerdo usé para el estreno de *Cuerpos* y el que él me hubiese sugerido.

Es curioso, recuerdo nitidamente el vestido que usé en el estreno de *Cuerpos* en la sala de El Escudo (1998), como el que usé en el estreno de *Ojos* en el Teatro del Pueblo (2001). Y no recuerdo ningún otro.

También es extraño: ninguno de los dos era de color negro. ¿Será por eso que puedo recordarlos?

Datos para Gonzalo:

Vestido tejido rosa (un tono más bajo que fucsia), cuello redondo (o con un escote de forma redondeada), mangas cortas, (llegando casi a los codos), falda con algo de vuelo, largo apenas arriba de las rodillas

Por fin y con alegría para mí trabajamos con Gonzalo en el vestuario de la obra y de la película de *Cosas como si nunca*.

Dibujos de Gonzalo



El que fue (muy exacto) y el que me hubiese propuesto

Me manda también este dibujo con el siguiente texto:

"No logro una expresión tuya que amo,  
una mirada intensa, afilada, perfeccionista"



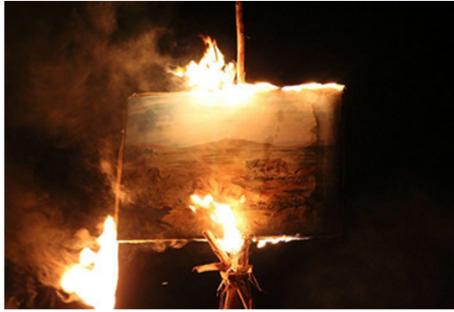
En realidad la idea era que dibuje sólo los vestidos, sin embargo, Gonzalo (ya conocimos su talento dibujando en la realización de los cuadros del pintor naturalista Berg en *Cosas como si nunca*), decidió tomar el trabajo de hacer el dibujo completo.

La frase con la que describe mi mirada, es exactamente como me gustaría ser mirada.

Gracias Gonza y a quienes me permiten constituir mi mirada.



"Solo existo a través de los ojos de los otros"



Entrevista a Eduardo Coutinho (documental *Banquete Coutinho* de Josefá Veloso, 2020)

Cuadro del pintor naturalista Berg, ardiendo en un campo de Casbas (2018)



Vicky y Paco, su bebé de meses en Viena.

"Nació un poco antes de la gira y que no le aceptaban el nombre "Paco" no quería ponerle Francisco. Y tuve que presentar un escrito en el Registro Civil para que no se nos cayera el viaje", cuenta Susana.

Lo bueno de tener dos abogadas en el grupo.



Este es el impermeable de *Canon Perpetua* (de Quico García) que Vicky usó en la función para programadores del Wiener Festwochen, para no dejar en evidencia su panza de seis meses.

## Las muertes en la ficción



Amina: "Tode Des Ertrunkens", Muerte por ahogo, lo que sentencia el padre al hijo en *La condena* de Franz Kafka.

Las piernas de Ángeles colgando, la sombra en la pared, las piernas de Amina enganchadas a la silla en la que se desplaza, las piernas de Aurora, rígidas y paralelas. Las ratitas moviéndose. Amina: Ay, Mis ratitas caray... son lo más parecido a las hijitas...



La ley del más fuerte (Faustrecht der Freiheit), Fox (Fassbinder), un trabajador que gana la lotería y es despojado por su novio (hijo de un importante empresario) de todas sus pertenencias y después abandonado. Finalmente cae muerto por sobredosis en una estación de trenes y dos niños —no mal vestidos— saquean su cadáver.



*Queda solo su culo, mirádonos para siempre*

## Reflejos, la botánica de los fantasmas



*Sin presencia de origen no hay espectros que nos visiten.*

El reflejo no es sólo una imagen invertida en el espacio, de modo físico, lo es también en relación al tiempo. Arquea la mirada, impone (supone) una dirección a contrapelo. Escurrir el alma hacia la materialidad.



*En el reflejo, ¿la obra?*

## Presencias necesarias



Nos conocimos con Roberto en una función de *Cuerpos A banderados*, en La Plata, en el año 1999.

Murió inesperadamente mientras presentábamos *Finales* en el Kunsten Festival des Arts, Bruselas, en el año 2008.

Apenas un fondo, un gesto de sonrisa, una idea de austeridad, quizás de esencialidad.

Obituario, diario El Día: <https://www.eldia.com/nota/2008-6-15-profesor-roberto-m-de-souza>

“Destacado humanista e intelectual brillante, especializado en filología y lingüística con una reconocida trayectoria académica en la Universidad de Santa Bárbara (California) y en el ámbito local”

Roberto de Souza [desouza@isis.unlp.edu.ar](mailto:desouza@isis.unlp.edu.ar)

martes 23/07/2002 04:29 p.m.

Catani.Beatriz <[catani@netverk.com.ar](mailto:catani@netverk.com.ar)>

Muy querida Beatriz:

Después de trabajar desde las 5 de la mañana del domingo 21 de julio hasta las 2 de la mañana del lunes 22, sólo con pausas para comer, terminé con la ponencia que me había propuesto presentar a la GETEA. El plazo para la entrega vencía ese mismo lunes. No podés imaginar los trastornos que surgían a cada momento. El ómnibus de la “Costera” que tomamos a las 8 de la mañana tuvo un percance en la autopista; los otros ómnibus que aparecían no tenían capacidad para recoger a los pasajeros, de modo que estuvimos mucho tiempo a la intemperie. Cuando Carlos y yo logramos subir, fue para viajar, obviamente, de pie.

Cuando llegamos a la sede de la GETEA, en el edificio de la Facultad de Filosofía y Letras, en la calle 25 de mayo, descubrimos que la recepción de trabajos era de 15 a 19. De modo que nos fuimos a Palermo Chico, donde recogeríamos a una prima de Carlos, para almorzar juntos. Dejamos a la prima de Carlos en su casa y fuimos otra vez a la Getea, donde nos recibieron los trabajos. De allí al Obelisco, y a tomar el 67 para Constitución. Otra vez, gran espera. El tercer ómnibus que pasó y nos recogió sólo tenía un asiento, que le cedí a Carlos. Misión cumplida. El trabajo, cuya lectura no debe pasar de los 15 minutos, se llama: “Parir la muerte: Estructura y significado del espacio. *Cuerpos a-banderados*, de Beatriz Catani”. Creo que sólo me satisfacen el título, algunas notas (la número 3: “Beatriz Catani, dramaturga, actriz, directora, docente, nació en La Plata - Argentina - en 1955. Su talento, lucidez y fecundidad la señalan como una figura paradigmática del teatro argentino actual”, y la 12: “Dejo constancia de mi agradecimiento a Beatriz Catani, quien generosamente me transmitió información necesaria para la redacción de este trabajo”; y la observación final:

“*Cuerpos a-banderados*, a partir de estrategias discursivas, juegos de signos, flujo de babas y orina, uso de animales vivos en escena, desterritorializa la expresión oficial, subvierte el lenguaje de la autoridad, cuestiona el hecho mismo de la representación y la palabra, a la que le asigna un nuevo estatuto.”

Dispongo de tanto material y borradores, que, autoproclamado exégeta oficial, tendré que pensar en proyectar un libro sobre tu obra.

Besos.

Roberto

Así lo escribió Roberto, con esos cambios de letra y un estilo. Cada mail podría ser un cuento, el valor del detalle.

Nunca conseguí acceder a esa ponencia que presentó en la Getea, cada vez que se lo pedí, con vergüenza casi, rechazó la posibilidad de que conozca ese texto. Sin embargo esa reflexión que desliza...



Frie Leysen (fundadora del Kunsten Festival des Arts)

Frie y el cigarrillo extra fino en la mano.

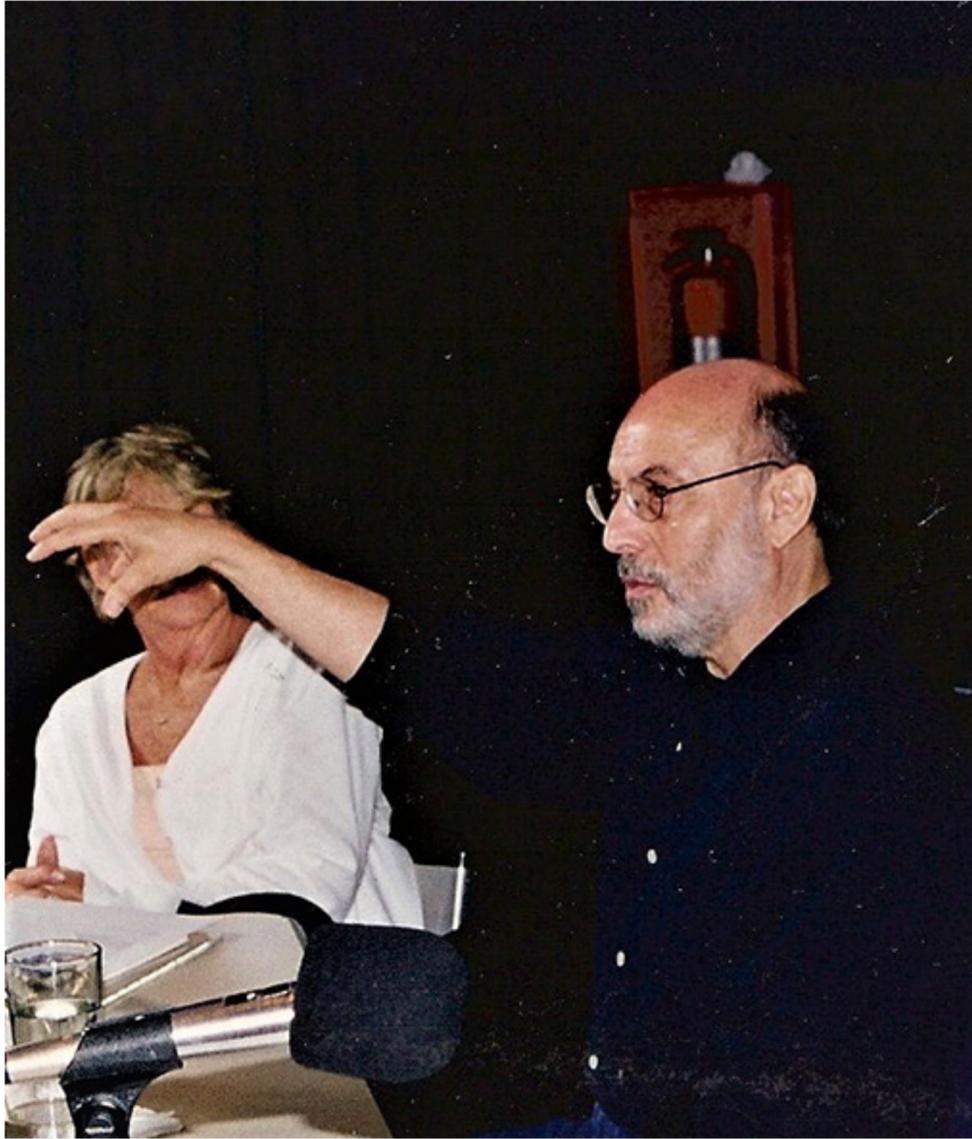
Los demás son detalles, como la solapa de la campera de cuero apenas levantada, las marcas de arrugas en la cara, el pelo blanco, la elegancia del gesto, como una inhalación pienso. Sí, un gesto elegante y firme como una inhalación.

El fondo difuso (borroso) de un tiempo que se desvanece y la figura nítida en contraste. Los anillos curvos y las líneas rectas. Las líneas simples.

Los ojos sesgados, entreabiertos. Se vislumbra el peso de una mirada que atraviesa distancias.

Frie vio *Cuerpos A banderados* en Viena y *Ojos* en Hannover y ahí nació una relación de complicidad y alegría entre nosotras. Defendió mi trabajo, vino a La Plata, siguió mis procesos de ensayo, compartimos cenas y almuerzos cada vez que viajó a la Argentina, siempre interesada en lo que estaba produciendo.

¡Salud Frie!



Quico García, director de teatro y cine, fundador del Teatro Princesa.

Durante mucho tiempo no pude mirar esta foto. No entendía por qué. El grado de presencia de esa imagen me perturbaba.

Ahora pienso que esta foto es del año 2000, conocí a Quico de modo personal en 1999, y esta es la imagen exacta de Quico para mí. Es en el Festival Internacional de Venezuela, conversando seguramente sobre *Canon Perpetuo*.

El brazo levantado, la mano expresiva, la mirada hacia un público que se presiente. Las demás miradas, los demás cuerpos convergen hacia él. Un centro. Quico hipnotizaba.

En octubre de 1999 compartimos una entrevista para una revista que nunca salió (*Fuentes de la Cultura* se iba a llamar) en el Pasaje Dardo Rocha. Llegué de Buenos Aires, Quico ya estaba, tomamos algo esperando al resto y se fue generando una corriente de afecto, de cercanía estética entre nosotros. En el transcurso de la aburrida y pretenciosa charla, Quico tomó una botella entera de Johnnie Walker. La entrevista fue volviéndose extraña y hasta cómica a partir de sus certeros exabruptos y sus cada vez más directas insinuaciones hacia mí.

Me fascinó.

Rompió todo acartonamiento, dejó expuestos a todos y me enamoró.

A pesar que no acepté irme con él a su dacha o finca rusa (como la llamaba) y que estuvo (después supe) unos días en cama recuperándose, caí desmoronada ante sus formas. Alguien de los presentes me dijo tenés que escribir sobre esto, yo no contesté, ya estaba en estado de gracia. Lo hago ahora por primera vez.

A mi amor, Quico.

2.

Fichas realizadas en el presente por espectadores de la obra. Registros producidos en la acción *Si yo en silla y el público habla* (septiembre a diciembre de 2019) y aportados por redes sociales y otros medios virtuales durante el año 2020.

### Fichas del público

Fichas completadas entre septiembre y diciembre de 2019, durante la acción *Si yo en silla y el público habla*. Y durante el 2020 por medio de redes sociales y vía mails.

(Del diario El Día). "Después de años de ofrecer formas escénicas variadas, Beatriz Catani se sienta a escuchar a su público... Espectadores además grabarán notas de voces y completarán fichas en una acción donde se constituye una cooperativa y se les paga por este trabajo" diario El día, Virginia Bruno, 11 de diciembre de 2019.

La acción parte de procedimientos de inversión, el público trabajando y devenido obra y yo misma viendo la experiencia de ser público de mis obras, de los residuos de mis obras en la memoria de algunos espectadores.



Imagen tomada antes del inicio de la primera acción en la casa de Germán Retola (septiembre de 2019) Así, con el planisferio detrás, junto a Viviana, Juan, Udín (el gato blanco) y Germán, iniciamos este viaje por *Proyecto Atlas*.

Nos acompañan también Inés Raimondi (gráfica y espacio), Eliana Cuervo (iluminación), Maximiliano Nery y Romina Lappi (Registro audiovisual).

### Lista de imágenes descriptas por personas del público:

Hombre muerto desnudo envuelto en un plástico

Las ratas, el chirrido de las ratas

Ratas, humo, cigarrillos, mujeres

Mujer fumando sobre la pecera con ratas

Mujeres con banderas haciendo pis

Olor a fluido Manchester

Ganas de hacer pis.

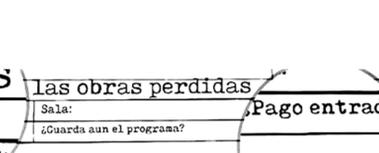
### Frases del público:

"Estoy encerrado junto a dos mujeres de uniformes grises. Una fuma mucho, como mi padre, murió fumando"

"Ventilador de fondo. Le echa humo a una rata encerrada en una pecera. Encerrada como nosotros. De repente un cuerpo abanderado envuelto en una red cae, se desliza de una rampa y permanece en el suelo una eternidad igual que mis recuerdos."

"Yo fumaba en esa época, ahora ya no".

### Imágenes de *Si yo en silla y el público habla*



### Fichas completas:

<b>Proyecto Atlas</b>	<b>Las obras perdidas</b>	<b>Pago entrada</b>
¿Por qué la viste?:	Sala:	¿Guarda aun el programa?
¿Cómo se acuerda?	<b>COMPAÑADO:</b>	
¿Recuerda alguna escena en particular? ¿Cuál?		
¿Puede precisar cuánto tiempo lo recordó?		

1.

Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala y año: El Escudo, 1998/99

¿Pagó entrada?: Sí. ¿Fue acompañada?: No. ¿Guarda el programa?: Sí.

Aplauso: Primero silencio espasmódico, después no sé.

¿Qué escena recuerda?: La mujer de gris tirando humo a las ratas.

¿Algún pasaje quedó en su pensamiento?: El hombre muerto desnudo. Nunca se movió. Y las ratas, el chirrido de las ratas.

¿Lo llevó a leer o alguna otra búsqueda?: Edgar Allan Poe y Lovecraft son las imágenes que me vienen a la mente.

Escriba una frase: Ratas, humo, cigarrillos, penumbras, disrupción... siempre desnudo. Tobogán, mujeres, traje gris...

2.

Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala y año: CCR RO.JAS, 1999

¿Pagó entrada?: No. ¿Fue acompañada?: Sí. ¿Guarda el programa?: Sí

Aplauso: Demorosa, tímido, descolocado.

¿Qué escena recuerda?: Fumando le echa humo a las ratas de la pecera. Cuerpo desnudo cayendo.

¿Algún pasaje quedó en su pensamiento?: Cuerpo desnudo cayendo entre unas redes.

¿Lo llevó a leer o alguna otra búsqueda?: saber quién era la directora.

Escriba una frase: Estoy encerrado junto a dos mujeres de uniformes grises. Una fuma mucho, como mi padre, murió fumando. Ventilador de fondo. Le echa humo a una rata encerrada en una pecera. Encerrada como nosotros. De repente un cuerpo abanderado envuelto en una red cae, se desliza de una rampa y permanece en el suelo una eternidad igual que mis recuerdos.

3.

Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala y año: El Escudo, 1999

¿Pagó entrada?: Sí. ¿Fue acompañada?: No. ¿Guarda el programa?:

Aplauso: Recuerdo mi aplauso confundido.

¿Qué escena recuerda?: La declaración del amor de Aurora a Ángeles.

¿Algún pasaje quedó en su pensamiento?:

Primer texto: "Telegrama de Ángeles: Lo tengo a Oli. Lo encontré. Voy para allá con él. Ángeles.

Último texto: "Ay mis ratitas son lo más parecido a mis hijitas"

Mordedura en la ingle.

¿Lo llevó a leer o alguna otra búsqueda?: A buscar a Catani y estudiar con ella.

Escriba una frase: ¡Estoy estigmatizada! Mucho no queremos, no queremos mucho, mucha che, mucha che, no queda bien. ¿Quieres que sea tu mamá? Soy una mujer que antes no fui nunca. Más etérea soy. Ay Ay Ay. ¿Alguien sabe qué está pasando?

4.

Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala y año: Centro Cultural Ricardo Rojas, 1999

¿Pagó entrada?: Sí. ¿Fue acompañado?: No. ¿Guarda el programa?: No.

Aplauso: Sentido.

¿Qué escena recuerda?: Mujeres con banderas haciendo pis Hombre cayendo de una canaleta, desnudo y envuelto.

¿Algún pasaje quedó en su pensamiento?: Mujer haciendo pis y hombre envuelto en un plástico. Sensación de incomodidad.

¿Lo llevó a leer o alguna otra búsqueda?: a ver más teatro.

Escriba una frase: Admiración y cariño. Por la pasión y el trabajo a través de los años. Por la búsqueda y el movimiento hacia nuevos lenguajes. Sos una referencia como artista.

5.

Obra: *Cuerpos A banderados*

Sala y año: El Escudo. Creo que el año del estreno

¿Pagó entrada?: Sí. ¿Fue acompañado?: Sí. ¿Guarda el programa?: No.

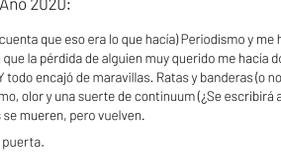
Aplauso: Un vago recuerdo de haberlo percibido intenso, aunque no sé si fui yo el que le puso intensidad.

¿Qué otros datos recuerda de ese día (personales, de la obra y del contexto)? No recuerdo mucho, solo la sensación de expectativa con la que iba a verla por los comentarios que había escuchado. Creo que era un día frío. Pero no recuerdo mucho más, hoy tengo la sensación de haber sido tomado por la obra y solo me quedan flashes de la misma, la rata (que al principio me costaba ver si estaba viva, si era real o no), ni siquiera recuerdo con quien fui. En esa época estaba terminando o había terminado mi carrera de grado en la Facultad de Artes, comenzaba también mi carrera de investigador dentro de las artes escénicas. Recuerdo vagamente que un tiempo después fui al Princesa a preguntar por el curso de dramaturgia que dictaba Beatriz y hablé con ella, me explicó en que constaba, creo que fui porque Guille Mongan me lo había recomendado y en esa época yo daba clases de Teoría e Historia del Teatro a los alumnos de Historia del Arte que debían cursar el Taller de Escenografía donde daba clases. Sobre esta obra y su época todos los recuerdos se mezclan y se unen como un continuo, se asemejan a un collage, no puedo precisar mucho. Quizás no estaba preparado para verla y eso hizo que me asaltara de sorpresa y me abrumaran las ideas que surgían. Cuando salía de verla me acorde que tuve la misma sensación de adrenalina que tuve cuando vi *Tragedia de una familia guaranga* (Omar Sánchez, 1989) o *Maluco* y *Canon de Quico* García, u otras obras que me han impactado.

La misma sensación tuve con *Cosas como si nunca*, en ambas obras hoy aparecen como postales, fotos que van pasando. Creo que ver obras de Beatriz me abruma, me asaltan y me toman, siento ser invadido por ideas y sensaciones, es una mezcla de juego intelectual y emocional.

Volví a mi casa después en silencio... en silencio, intentado reconstruir, construir, imaginar, pensar, sentir, repetir, intentar decir de la misma forma, dilucidar la técnica, imaginarme en la escena-espectario, tratar de imaginar que pensaban esos actores/actrices en escena, buscar dilucidar que pasaba por la mente de Beatriz para construir sus obras, Beatriz siempre es un acertijo y sus obras son la solución, o eso creo o eso quiero creer.

¿Qué imagen asocia a esta obra?: El olor a humedad, lo oscuro de la sala, la sensación de sótano, la arquitectura del lugar como parte de la obra, la madera de las ventanas. Creo que esta imagen sintetiza mi experiencia con la obra, el humo del cigarrillo. Yo fumaba en esa época, ahora ya no.



No sé porque lo relacioné con esas imágenes del laboratorio, creo que está ligado al espacio, más que al lugar en sí, aunque siempre que pienso en *Cuerpos* una de las primeras imágenes es la de un laboratorio.

Creo que en mi mente se fijó la rata, el humo, la pecera, los guardapolvos, el espacio arquitectónico de El Escudo, y mi mente construyó laboratorio, por eso siempre pienso que las obras despiertan en el imaginario (colectivo o individual) imágenes muy personales que están atadas a la historia personal.

La imagen en particular no sé dónde es, las imágenes los textos el olor esa actuación, todo dispara interrogantes placer desconcierto, que no termine nunca dedos.- Jodeme que va a mear en escena? -Creo que escuché, no respondí. Fin. Respiré, exhalé todo el aire contenido. No quería hablar ni que me hablen. Imposible. Faltaba el último comentario: "Al final el negro José Luis era un vanguardista" (el barrabrava del lobo meaba en un árbol en Plaza Italia, lo cruzábamos cuando recién llegamos a estudiar a La Plata)...y la actriz lo había emulado. Principio del fin de otra historia.

Maria Fernanda Pintos

Un cachetazo a la mediocridad! *Cuerpos A banderados*. Asco. Ganas de hacer pis y también. Miedo. Sensaciones, espacidades, sensacionessssssss...pegajoso, húmedo, penetrante...esas ratas!! Ganas de salir corriendo...atrapada, atrapados... bucear más en mí, bucear en mi cuerpo y en sus bucles, sus marcas, sus latidos...Coraje!! cuerpos... somos eso...!Inmensa obra, Beatriz Catani! Y luego, Ojos de ciervo rumonos. Maravillosas!!

Sandra Calotti

### Notas de voz (*Si yo en silla y el público habla*)

¿Cómo se sintió durante la función? ¿Se emocionó y/ o lo hizo pensar? Precisar lo que recuerde.
¿Hubo alguna circunstancia que llamó su atención el día que asistió a la obra?(en la llegada, transcurso o salida)
¿Recuerda alguna particularidad del día que asistió a verla?(en su vida, en la ciudad, en el país)
¿Recuerda qué hizo después de la obra?

Audios desgrabados enviados al [elprincesahoy@gmail.com](mailto:elprincesahoy@gmail.com)

Gabriela Ditisheim

### Me conmovieron, esa es la palabra.

Es una obra que vi hace 20 años y me generó mucha inquietud. No se parecía a nada de lo que venía viendo. Yo era joven actriz no recuerdo qué hice después, seguramente me fui a mi casa. Era una época que iba a ver obras sola o con mis compañeros de actuación.

Me impulsó a ver más teatro como el de Fede León. Y la vi actuar también a Beatriz, creo fue después o ya no sé, se me mezclan las fechas, una gran actriz, recuerdo que fumaba fumaba mucho.

Martín Carranza

### Estuve atento toda la obra.

Durante la función era todo una sorpresa, un espacio no teatral, una disposición escenográfica austera... Y fumaban mucho, mucho humo. En penumbras

Estuve atento toda la obra, me hizo pensar, no me emocionó, me generó en algún momento Incomodidad pero la disfruté de principio a fin.

Recuerdo fui con mi actual compañera recién empezábamos (creo) y con mi amigo Stani, que estudiábamos juntos.

Después de la obra no sé qué hicimos. Era invierno, seguramente comentamos la obra en la casa de Stani o de la novia, no sé bien Hacia mucho frío.

En ese momento estaba avanzando en la carrera de arquitectura y dejé más de una materia por el estímulo y la curiosidad de hacer teatro con Beatriz.

Esa obra me partió la cabeza.

Recuerdo El escudo como edificio de estilo pero no me gustó, era tenebroso.

Matías Vértiz

### Esto no es teatro.

Me sentí confundido, enojado. Conmocionado. No sabía cómo leer la situación.

Yo tenía 19 años, venía de Chascomús, conocía un teatro muy tradicional.

Ese día me llamó la atención que no era espacio teatral, era un salón de iglesia evangélica.

Que nos recibía un hombre petiso, barbudo con barba blanca casi hasta la cintura, medio enano.

Y que había mucho olor (después supe que era fluido inglés) en la sala.

Me invitó un amigo de Chascomús que hacía de muerto. Me decepcionó.

Recuerdo que fui solo y me fui caminando a mi casa, muy confundido, con textos imágenes pensando que "esto no es teatro".

A la semana la volví a ver y varias veces más, hasta empezar a estudiar teatro con Beatriz.

3.

Trabajos críticos sobre la obra, aportados por referentes del campo cultural. Óscar Cornago, Horacio Banega, Gustavo Radice y Germán Retola.

### Óscar Cornago

*Óscar Cornago es doctor en Filosofía y Letras, especializado en Filología Hispánica. Es Científico Titular en el Centro de Ciencias Humanas y Sociales del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Su trabajo se ha desarrollado en diálogo con las prácticas artísticas de carácter performativo, la teoría de los medios, la estética y la teoría crítica contemporánea.*

#### **Nos sentimos interrogados por una mirada extraña que viene de algún lugar solo aparentemente lejano.**

Paseo mi mirada por estos documentos, deteniéndome en algunas imágenes o textos, el rostro de Menem fumando, las impresiones de algún espectador, una foto de un grupo de chicas, que resultan ser las actrices de la obra... Algunos materiales los reconozco; he seguido una buena parte de la obra de Beatriz. Pero tampoco son estos los que más me interesan. Me llaman más la atención los que intuyo por los márgenes del archivo, sin tratar de entender cómo han llegado ahí o qué relación guardan con la obra. Sospechas que detrás de todo debe haber una lógica que se te escapa. Pero te da lo mismo. Impresiones, detalles, miradas. ¿Es esto lo que queda de una obra?

Se me viene a la cabeza una cita de William Gadis que utilicé para otro proyecto de archivo: "¿Qué queda del hombre cuando la obra está acabada sino escombros de disculpa?". Me parece un juicio cargado de culpa, muy de hombre. Me pregunto si esta necesidad de tener que cargar con el mundo es del ser humano en general, o está construido desde la mirada masculina.

Esta historia comienza con *Cuerpos A banderados* (1998) y terminaría hipotéticamente con *Cosas como si nunca* (2018). Pero esto es solo una ficción operativa (que el sociólogo Buonaventura de Souza Santos llama la monocultura del tiempo lineal y el rigor de un sentido que se impone como el único posible), para sostener otras posibilidades de sentido dentro de este laberinto temporal. El archivo, como ejercicio de reconstrucción imposible de eso que llamamos pasado, no puede estar nunca acabado. Es incompleto como cualquier otro ejercicio de vida. Nos damos cuenta de esto tan pronto lo abrimos y nos sentimos interrogados por una mirada extraña que viene de algún lugar solo aparentemente lejano.

El archivo nos convierte en ficciones de un tiempo pasado. En esa ficción buscamos una nueva capacidad de acción en el presente; no solo desde lo que ya hemos sido, sino de lo que podríamos haber sido. La historia se convierte en un jeroglífico donde estuviera cifrado el sentido de un porvenir.

El reto de un archivo es llegar a archivar lo que más se resiste a ser archivado. Llegar a archivar el presente desde el que se está construyendo. Su objetivo es captar no solo el positivo de la historia, sino también el negativo, lo que quedó por fuera de su objeto. Captar sus contextos, memorias incidentales, sombras y accidentes. **En definitiva, se trata de utilizar el archivo como un instrumento para mirar el pasado y mirar cómo miramos, una especie de lupa de aumento para descubrir lo que ni siquiera sabemos que estamos buscando.** El archivo se repliega sobre sí mismo. Por detrás de las imágenes, entre media de los textos, empiezan a surgir sombras, realidades y ensoñaciones.

"Los desastres que marcan este fin de milenio son también archivos del mal; disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, «reprimidos». Su tratamiento es a la vez masivo y refinado en el transcurso de guerras civiles o internacionales, de manipulaciones privadas o secretas. Nunca se renuncia, es el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación. ¿Más a quién compete en última instancia la autoridad sobre la institución del archivo? ¿Cómo responder de las relaciones entre el memorándum, el indicio, la prueba y el testimonio?"

Jacques Derrida, "Mal de archivo. Una impresión freudiana". Trad. Paco Vidarte. Madrid, Trotta, 2997. En <https://filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/01/maldearchivo.pdf>

Dejar en suspenso el principio de autoridad de la historia, hacer sentir el vacío sobre el que se sostiene. En la densidad de ese vacío radica la potencia de un archivo para hacerse cargo no solo de lo que pasó, sino de lo que podría haber pasado o lo que podría estar pasando ahora. Su potencia remite a su capacidad de diálogo con las ausencias, con lo invisible, con lo que aun sin llegar a ser, no dejó de formar parte de la historia.

Horacio M.R. Banega

Docente Investigador Facultad de Filosofía y Letras (UBA) / UNQ / UNL.  
Dramaturgo, actor, director, performer.

### **El trabajo de la memoria, el conflicto de las memorias**

1. La memoria individual es de corto, mediano y largo plazo. Puede ser episódica o procedimental. Puede considerarse cognitiva, corporal, sensible o emocional.
2. La memoria social se configura, entre otras cosas, por la intersección de generaciones en un mismo trecho temporal. La convivencia en el mismo espacio social de nuestros antecesores con nuestros sucesores configura parte de esa memoria social. La práctica escénica es una práctica social. Comparte la estructura de la memoria social, pero tiene su propia duración y su propio ritmo, como otras esferas o ámbitos finitos de sentido del mundo social, esto es, el mundo del trabajo, el mundo del deporte, etc.
3. El trabajo de la memoria propuesto acá devela posibilidades exquisitas por su complejidad. La posibilidad de conservar materiales y vivencias que podrían desaparecer, la posibilidad de visitar experiencias que se reactualizan al salir de la sedimentación pasiva, la posibilidad de re-escribir lo así sedimentado.
4. Este trabajo de la memoria escénica se articula con la memoria social conjunta. No es refleja, sino refractaria. El escenario no es el espejo del mundo, sino su continuación, por otros medios. Refracta lo social con su temporalidad propia, pero no totalmente independiente.
5. La articulación del trabajo de la memoria escénica permite el acople con las memorias individuales además de su imbricación en la memoria social conjunta. En este punto, los testimonios son materiales preciosos, para confrontar la verdad del recuerdo y la verosimilitud de la experiencia. Un teatro de la memoria. Una explicitación de las relaciones de teatro, grupos, sociedad.
6. Koselleck nos dice: "si ponemos en correlación las estructuras temporales de la experiencia histórica con los modos de su narración, su representación textual y su organización metodológica, podemos [...] diferenciar tres tipos: el registrar [*aufschreiben*, [apuntar en el sentido de tomar nota]], el continuar [*fortschreiben* [proseguir, seguir]] y el re-escribir [*umschreiben*] de la historia. El registrar es un acto único; el continuar acumula trechos temporales; el re-escribir corrige a ambos, lo recordado y lo continuado, para llegar a una nueva historia retrospectivamente."<sup>1</sup>
7. El acto único es lo que hace que mucha experiencia se pierda en el largo fluir del tiempo histórico. Historia, Memoria Social y Memoria Histórica no son lo mismo, pero uso la conceptualización de Koselleck para hacer énfasis en lo que este trabajo de memoria escénica hace para el futuro. Se registra, se auto-registra, porque la memoria de la práctica escénica, esto es, la conservación de la experiencia, se tiene que correlacionar con los procedimientos de escritura de la historia de las prácticas escénicas. En ese sentido este trabajo de memoria se inscribe en una conversación más amplia, en tanto incorpora estas dimensiones.
8. Incluso si este trabajo de memoria es otra obra de arte, lo que se produciría es un re-enactment que pondría en tela de juicio que el tiempo de la obra es presente e inmediato. La performance permanece, manifiesta Rebeca Schneider, y hay que prestarle atención.<sup>2</sup> De hecho, ¿no es lo que hace cada función de una obra al ser la *misma* obra y, sin embargo, ser otra obra?
9. El conflicto surge por los distintos relatos que asumen la verdad del recuerdo personal. Surge por la conformación de la identidad grupal y su propia memoria grupal con su problema de la veracidad adicionado. La conflictividad no es necesariamente destructiva. Pólemos es el padre de todas las cosas se decía en una época en la que la tragedia estaba todavía articulándose como género literario en la Grecia Antigua. Le decían el Oscuro a Heráclito. ¿Qué pasó con la rata? ¿Cómo me dijiste que la traían de La Plata al Rojas? ¿La función del Centro Cultural Recoleta cuándo fue? ¿La función en la Iglesia Protestante en La Plata la hacían con lluvia o no? Estas preguntas, que son de sí o no, son solo el indicador analógico que apunta a la complejidad de preguntarles a las actrices y por sus experiencias en la escena y a los espectadores por su experiencia en la sala.
10. Experiencia y narración, narración y experiencia. Puesta en escena, experiencia, narración, re-escritura, experiencia, puesta en escena. Archivar, visitar el archivo, tocar aquí, tocar allá, colocar en la escena pública. Re-conocerse. "¿De verdad el Turco gobernó este país 10 años?" puede preguntar alguien que hoy tiene 30 años, a agentes sociales que tenían esa edad en 1989.
11. La práctica escénica misma es un ejercicio de memoria. Hacer un trabajo de memoria de la práctica escénica devela los ejercicios de memoria y se transfieren a los trabajos de la memoria histórica y de la memoria social. ¿Se puede recordar todo? *Funes el memorioso* nos enseña que no. Porque si recuerda todo no está ahora con nosotros.
12. Entonces ¿hay que olvidar? Olvidarlo todo, pero olvidarlo bien. Este trabajo toca muchas fibras sensibles, yo fui a La Plata a verlo en 1999, en el colectivo que salía de Retiro o Constitución, ya no lo sé. La vi en la Iglesia Protestante, éramos pocas personas, y llegó un momento en el que me percaté de que estaba experimentando algo de lo que se llama obra de arte, con su carácter enigmático y crítico al mismo tiempo. Conmocionante.
13. El olvido todavía no es posible. Se olvida si hubo justicia, y no la hay todavía. La práctica escénica sigue participando de esa búsqueda. Recordemos lo que se hizo, en qué momento, con quienes, para qué, qué experiencias se ocasionaron. Para que se prosiga el proceso de escritura de la práctica escénica para que contribuya a la conversación de la historia de la práctica escénica. Procedimientos, formas, pedazos de sensibilidad, afectos, muertes, pandemias, devaluaciones, despedidas, duelos, pérdidas, alegrías, encuentros, re-encuentros. Re-activar para corregir y seguir viviendo, escribiendo, actuando, dirigiendo, iluminando, espaciando, atendiendo, disputando. **El futuro ya llegó. Ya está acá y somos el futuro pasado de los que fuimos.** Al reactivar ese pasado evaluamos si nuestras expectativas pasadas se lograron o se frustraron. **La alegría de visitar procesos creativos también es una lección que hay que incorporar a la historia de la práctica escénica. Alegría como esa pasión positiva que potencia el deseo de más deseo de escena. Memorias en pugna, memorias en conversación. Trabajo de memoria.**

<sup>1</sup> Koselleck, Reinhart, "Transformations of Experience and Methodological Change: A Historical - Anthropological Essay", en *The Practice of Conceptual History. Timing, History, Spacing Concepts*, Stanford, Stanford University Press, 2002, 56.

<sup>2</sup> Schneider, Rebecca, *Performing Remains. Art and war in times of theatrical reenactment*, London / New York, Routledge, 2011.

Gustavo Radice

Director Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano. Facultad de Artes (UNLP).

### ¿Qué nos pasó “entre”?

Es difícil escribir libremente, estamos atados/sujetados, en mi caso particular a la razón y a la escritura ecdémica. Entonces, lo primero que intento reflexionar cuando pienso en las obras de Beatriz es en la presencia de lo real, concepto que hasta el cansancio se ha asociado a sus obras. Supongo que esta idea de lo real deriva en la poética de lo real, e inmediatamente trato de atar, de hilar, de unir en un hilo lo que une toda la producción de Beatriz, tarea que es imposible por siempre hay un desvío que me lleva a pensar su poética tan multiforme. Cada obra es un desvío, cada puesta en escena es una posibilidad de deriva. Quizás sea un intento ilusorio el querer sintetizar en unas pocas palabras la complejidad que representa la obra de Beatriz. Lo primero que pienso es que quizás su producción es una hoja de ruta por el tiempo y cada obra es una parada que nos explica el lugar en el que estamos parados. ¿Qué nos pasó en el medio entre *Cuerpos* y *Cosas*? Qué les pasó a nuestros cuerpos y a nuestras vidas. Es en esta insistencia de ver la totalidad de la producción de Beatriz como un mapa, una cartografía de nuestra historia, social y teatral que me doy cuenta que la primera obra comienza con C y la última también: *Cuerpos* y *Cosas*. Dos obras que son la primera y la última y que no representan ni el comienzo ni el final, sino dos puntos en el mapa que me permiten pensar el “entre”: 1998-2018.

Entre la deriva y el desvío continuo con mi intento de reflexión. Al comienzo busqué repensar el uso de la palabra, la poética de la voz, la estética del sonido vocal, ¿en un comienzo fue la palabra? ¿Es una pregunta válida para caracterizar los comienzos de Beatriz? Quiero dejar asentado que a veces me invade la sensación de sentirme abrumado por las obras de Beatriz, esto me impide muchas veces dejarme llevar por lo que siento; ¿qué significante emocional se pone en juego cuando quedo tomado por la producción de Beatriz? Quedar tomado, un uso del discurso psicológico para referirme a la sensación de ser espectador. Muchas veces he intentado bucear en la emoción, pero la única que aparece de manera recurrente es...busco inmediatamente en Internet que significa sentirse abrumado: Este verbo alude a apesadumbrar, angustiar o abatir. El sujeto que está **abrumado**, por lo tanto, se siente agobiado, exhausto u oprimido. ¿Es así como uno se siente frente a lo poderoso de la poética de lo real en las obras de Beatriz? En 1998 lo abrumador se parece a lo abrumador del 2018, hay un “entre” de 20 años que nos separan, que separan mi yo de de 32 años en 1998 y de mi yo de 52 años del 2018. ¿Es el uso del lenguaje y su sonido, el sonido que produce la voz en todos los idiomas lo que al final hipnotiza y transporta?

Quisiera poder afirmar con certeza que *Cuerpos* o *Cosas* son juegos emocionales o juegos intelectuales pero no creo que una simple definición o categorización pueda definir nada. La no existencia de un tiempo inexorable que ha pasado y en cierto modo ha borrado la experiencia que tuve/tuvimos de *Cuerpos* y que solo ha quedado una construcción imaginaria que hemos hecho entre todos lo que vivimos esa experiencia. Posiblemente lo más certero sea que Beatriz no hace un teatro tranquilizador, es por eso LO ABRUMADOR, o quizás sea A-brumado (como un juego semántico lacaniano) quizás al final sus obras dispersan la bruma.

Intenté responder cada una de las preguntas que contenía la ficha enviada, me puse el desafío de responder lo que se me pedía en cada ítem, pero siempre me evadí y me fui hacia otro lado (la pampa imaginaria de *Cosas* o el oscuro espacio brumoso de *Cuerpos*) tratando de seguir descifrando que me acontece con el Atlas de Beatriz y me di cuenta que elegí *Cuerpos* y *Cosas* y las dirige Catani y lo asocié a una cartografía y me obsesioné con la letra C, como si allí estuviera el indicio que me permitiera descifrar. Cada obra de Beatriz es una trampa/señuelo, caemos en su interior, quedamos tomados/sumergidos y cuando nos damos cuenta la obra terminó y nos fuimos, así de simple y complejo a la vez. No creo que pueda hablar de la producción de Beatriz en relación a lo real, ya lo han hecho y de mejor manera que lo pueda hacer yo. Prefiero quedarme con las preguntas, con la bruma y la admiración y cariño hacia Beatriz, aunque ella siga jugando con mi mente. Me pidió vía correo electrónico que escribiera alguna observación, no creo tener el conocimiento para escribir sobre las obras de Beatriz; creo que he observado/percibido muchas de sus obras o algunas o no, o tal vez sí y las he olvidado (cosa que es imposible, no por mi sino por ella).

Antes de empezar me sumergí en Internet, busqué mucho, ¿para qué? Supongo que para parecer que se mucho en relación a sus obras o de las obras que empiezan con C, como si uno pudiera deslumbrar a lo que nos deslumbra. Busqué imágenes que estuvieran asociadas a las obras, pero me fue imposible encontrar alguna que fuera la justa, las que elegí son las cercanas. Las imágenes de la película *Nazareno Cruz y el lobo* emergen en relación a *Cosas como si nunca*, no porque exista una referencia concreta de ella en la obra, simplemente porque me recordó los radioteatros que escuchaba al mediodía antes de almorzar recién llegado de la escuela, o es quizás la voz de Beatriz narrando al comienzo de la obra la que despierta ese recuerdo. Es en ese lugar en donde se cruza lo imaginario, la memoria y lo visto, es en ese punto donde intento entender el teatro, no el sentido de la obra sino lo que la obra despierta en mí.

Jamás podré comprender en su totalidad a *Cuerpos* o *Cosas*, pero si tener un acercamiento a mi real gracias a ellas. Volviendo al “entre” entre C y C, entiendo que ese espacio contiene una progresión que va de la palabra al espacio, de la narrativa de la voz a la estética del espacio; un hilo que teje la poética de lo real para ficcionalizar aquello que solo puede sostener lo imaginario. La naturaleza de lo real en Beatriz muta este estética de la Historia, nuestra historia poetizada. No por nada en *Cosas* sentimos la voz del siglo XIX en nuestros oídos, no por nada aparece como un fogonazo *La vuelta del malón* de Della Valle. Entiendo que *Cosas como si nunca* encierra, como la caja de Pandora, el siglo XIX argentino; aquello que fue y que pudo haber sido. El siglo XIX para nosotros es solo un imaginario de cuerpo, voz, palabra y espacio; es una construcción que podemos hacer a partir de lo autobiográfico. Hasta *Cuerpos* encierra el tejido imaginario sobre el final del menemismo y la llega del brutal neoliberalismo, ¿qué paso en los 90? ¿qué nos pasó en los 90? Que nos pasó durante tanto tiempo, vivimos en un eterno “entre”. ¿Qué nos pasó en los 90? ¿qué me pasó en los 90? No sé si tengo la habilidad de poder coser la obra con el contexto, no sé si es necesario poder hacerlo, seguramente Beatriz lo ha hecho, por eso las obras terminan siendo un rompecabezas que solo se arman con paciencia y tratando de preguntarse lo correcto y de responder como se pueda. Siempre me pareció genial como Beatriz desmenuza el dispositivo, y luego lo utiliza para hacer poética. No importa que dispositivo sea: la palabra (*Ojos de ciervo humano*), la voz y su sonido (*Si es amor...*), el espacio (*Si es amor...o El infierno...*) o todos como en *Cosas* (teatro, palabra, cine, música, etc); siempre hay un nuevo laberinto poético que Beatriz está dispuesta a transitar/construir para que sigamos siendo sus presas que miran con ojos de ciervo esas cosas como si nunca.

Germán Retola

*Docente- investigador Facultad de Periodismo y Comunicación Social UNLP,  
actor, performer.*

### **¿Nos roza el mismo aire que respiraron obras pasadas?**

Beatriz nos propone hacer un ejercicio de memoria.

Fui público de muchas de las obras de Beatriz y participé en once de ellas. Justamente *Cuerpos A banderados* es una de las que no vi, sin embargo, en la idea de una memoria que estalla la linealidad del tiempo, puedo pensar-me-nos en esta trama de sentidos.

¿Puede ser que *Cuerpos* esté presente (como fantasma) en obras en las que sí participé? ¿Cuánto dura una obra en una trayectoria artística? ¿hay reflejos de *Cuerpos* en otras producciones?

Leyendo el archivo de *Cuerpos* me veo, por ejemplo, en *Patos hembras*.

En primer lugar, por el espacio/tiempo que proponen ambas obras: un mundo fantástico hecho de retazos del mundo reconocible y cotidiano: una familia, una casa, unas rutinas, lazos, violencias, saberes y prácticas, herencias, muertes, naturaleza, cultura.

Pienso 1. "¡Se murió Avezota, se murió Avezota!" dice el hijo de *Patos*. Un cuerpo que no está, pero que sigue rigiendo el presente como presencia fantasmal. "Yo sé que me escuchás y me ves", dice la madre.

Pienso 2. Las ratas, los patos.

Pienso 3. El pis y las mujeres. En *Patos*, Juan jugaba con la imposibilidad de hacer pis en escena. Tomaba mucha, mucha, mucha agua e intentaba hacer pis, mientras yo, con cierta intención de ponerlo evidencia insistía diciéndole: "PISHHHHH-PISHHHHH", marcando su falta. Éramos mujeres, las Mujeres de Afuera, intentando hacer pis. Y claramente no podíamos hacer pis como mujeres. Las obras imposibles.

En segundo lugar, de la lectura del archivo, me surge la idea de que una obra se continúa necesariamente en otras obras, y que esa continuidad tiene ramificaciones impensadas como, por ejemplo, las marcas intangibles que va dejando la experiencia. Nunca una obra parte de cero, el archivo es, entonces, una semilla que contiene toda la información genética de su especie. Queda latente hasta que encuentra el territorio donde brotar y dar frutos y por consiguiente nuevas semillas. ¿La producción artística y la vida natural son tan distintas? Inevitable traer las tesis sobre el concepto de historia de Benjamin.

Pienso 1. "La verdadera imagen del pasado se escabulle con presteza". Imagen que amenaza con desaparecer, relámpago que nos deja en la retina solo un haz de luz que se desvanece en el reflejo de un instante perdido.

Pienso 2. "Solo a la humanidad redimida le es dado su pasado". El inicio de una versión de *Patos*, estuvo hecho de pedazos de escenas que no funcionaron, que fueron trabajadas a lo largo de múltiples versiones, pero no quedaron en la obra, o sí, como retazos, como residuos de las tantas otras obras posibles. ¿Esto sería redimir la obra? Traer al presente reflejos de momentos desechados, dispuestos al olvido, que no fueron parte de la obra. ¿Es esta la redención: hablar de *Patos* en el archivo de *Cuerpos*?

En tercer lugar: una obra ¿es una cosa como si nunca...? El mismo país u otro, la misma ciudad u otra, a veces, los mismos nombres y apellidos, tal vez varones o mujeres, contextos diversos. Y frente al tiempo que pasa, el archivo va quedando, haciendo capa, sumando complejidad y misterios. Las obras, ¿también tendrán un genoma único?

¿Nos roza el mismo aire que respiraron obras pasadas?

4.

Análisis dramaturgico de *Cuerpos A banderados* en función de una Nueva Codificación. La abstracción (en proceso).

Este material está en proceso. Desde el inicio del *Proyecto Atlas* pensé en vincular las escenas de las distintas obras que abarca el proyecto, ¿podrían constituirse en una sola obra? ¿cómo?

Pensé en crear una enciclopedia de escenas, al modo de la enciclopedia china que cita Borges, una reclusión que ponga en vinculación (horizontal) las escenas del conjunto de las obras, más allá de la forma y organización que tuvieron en el momento de gestación y representación.

Este primer paso permitiría en cada archivo frotar las escenas (de la dramaturgia) de las obras hasta dejarlas reducidas a un solo elemento, una abstracción, un solo dato, como condición de posibilidad de su posterior vinculación.

Dice Bresson:

Si una imagen, contemplada aparte, expresa algo nítidamente, si conlleva una interpretación, no se transformará al contacto con otras imágenes. Las otras imágenes no tendrán ningún poder sobre ella y ella no lo tendrá sobre las otras imágenes. Ni acción, ni reacción. Es definitiva es inutilizable en el sistema (Un sistema no lo regula todo. Es el comienzo de algo.)

La idea bressoniana parte de la necesidad de aplanar las imágenes para disponer un diálogo entre ellas, volverlas abstractas, incluso también “no” significantes.

¿Qué sucedería entonces en el intervalo, en el “entre” de esas escenas -de las distintas obras- reducidas a un dato?

Podríamos decir que se va construyendo una nueva imposibilidad, la de la codificación, la de una enciclopedia desquiciada.

Analizando entonces *Cuerpos* bajo estos lineamientos, es decir, según las características a vincular en las escenas, esta podría ser una lista aleatoria:

**Primera parte.** (Llega Ángeles a la Cooperativa):

Con ventiladores, Que habla una mujer, Con juegos de lenguaje, Con banderas, Con hombre desnudo, Con olores fuertes (por ejemplo fluido), Que hablan del pelo o que el pelo es importante, Con animales y con relatos de animales.

(Apunto: relacionar con escenas de *Finales* y *Patos hembras*)

**Segunda parte.** (Se deshacen del cuerpo muerto. Inician un plan):

Con cachetazos en la cara, que lloran, que citan a Malraux, que se imitan entre sí.

(Apunto: relacionar con escenas de *Ojos* y *Finales*)

**Tercera parte.** (La confesión del amor. La vuelta del cuerpo muerto):

Que hablan de la fealdad.

(Apunto: relacionar con escenas de *Finales*)

**Cuarta parte.** (La exposición de fotos: Concreción del plan):

(Apunto: relacionar con fotos, con prótesis dentales)

**Quinta parte.** (Tener un hijo. Plan final y muerte)

Que hacen pis.

(Apunto: relacionar con escenas de *Patos hembras*)

A su vez, si pensamos que las escenas que están son solo lo que quedó de la imposibilidad de origen, (el reflejo de esa imposibilidad), es decir, son solo la sombra de las escenas que no pudieron ser, podríamos preguntarnos entonces, ¿Cuántas obras imposibles contienen estas escenas?

Y constituir una segunda lista, la de las escenas que no pudieron ser. La vinculación sería en este caso, la imposibilidad de origen de las escenas. (El proceso de deconstrucción de las escenas que son parte de las obras a su imposibilidad de origen).

Un listado de lo que tendría que haber sido, pero sólo fue lo que fue. Diez escenas imposibles por obra.

Escenas imposibles del *Proyecto Atlas*.

Inicio (*Cuerpos*)

1. Un cuerpo cae de una canaleta 500 veces, una rata le habla (fuma).
2. Una mujer vomita citas (las letras forman palabras, frases, oraciones).
3. Mirar eyacular a un muerto. Ley de sobrevivencia celular.
4. Mirar a una mujer hasta que su cara se desfigure. Una madre aturde.
5. Saltar en una silla hasta pulverizarse los dientes. El accidente.
6. El público hace pis colectivamente. Un ritual.
7. Ver crecer el pelo de una mujer en un instante.
8. Una movilización de mordeduras en la ingle.
9. Ahorcarse con el propio pelo.
10. Un olor muerde.

5.

Otros datos (trayectoria, ficha artística, índice de rendimiento)

Trayectoria:

Subsidio a la creación artística de la Fundación Antorchas, 1998. Subsidio Instituto Nacional de Teatro. Primer premio de la Comedia de la Municipalidad de La Plata, 1999. Seleccionada para el II Festival del Centro Cultural Ricardo Rojas (UBA), 1999. Primer Premio Festival Regional de la Comedia de la Provincia de Buenos Aires, 1999. Primer Premio Festival Provincial, Comedia de la Provincia de Buenos Aires, 1999. Representante de la provincia de Buenos Aires en la Fiesta Nacional de Teatro, Córdoba, 1999. Terna Premio Argentores Teatro, 1999. Segundo Premio Nacional, Secretaría de Cultura de la Nación, 1997. Festival Wiener Festwochen, Viena, 2001. Porto Alegre Em Cena, 2001. Festival Internacional de Buenos Aires (FIBA), 2001. Festival Theater der Welt, Colonia, Bonn, Duisburg, Dusseldorf, 2002.

Otras funciones: Centro Cultural Ricardo Rojas, 1999. Centro Cultural Recoleta, mayo-junio-julio 2000.

Texto publicado en:

*Beatriz Catani. Acercamientos a lo real. Textos y escenarios.* (Compilación Óscar Cornago), 2007. Editorial del Sur.

*El Festival del Rojas 98-99-00*, 2000. Universidad de Buenos Aires.

*Teatro Volumen 2* (Compilación Gabriel Bañez), 1999. Editorial La Comuna. Municipalidad de La Plata.

*Nueva Dramaturgia de Buenos Aires*, 2001. Casa de América.

*Un beflaggte Korper*, 2002 Theater der Zeit.

Revista Funámbulos, Número 11, 2000. Buenos Aires.

Revista Funámbulos, Número 50, 2019. Buenos Aires.

Ficha técnica y artística:

Actuación: Victoria González Albertali, Rosario Berman, Susana Tale, Blas Arrese Igor. Iluminación: Alfredo Nuñez. Asistencia de Dirección: Pato Ríos y Diana Amiama. Dramaturgia y Dirección: Beatriz Catani.

Performance de *Cuerpos*. (Índice de rendimiento)

Tiempo de ensayos aproximado: 12-15 meses (480/600 horas de ensayos) / Número de funciones aproximadas: 100 / Posible cantidad de espectadores: aprox. 10.000.

Estos datos se presentan a fin de pensar la creación de un índice de rendimiento o de eficacia, como una forma de evaluar la obra en relación a su economía.

¿Cuál habrá sido la obra más anti-económica (y a pesar o precisamente por ello, la más eficaz)?

*Proyecto Atlas (de) las obras perdidas* es una investigación en Arte, parte de la tesis doctoral de Beatriz Catani en la Facultad de Artes de la Universidad de La Plata, con dirección de Óscar Cornago (Consejo Superior de Investigaciones Científica, Madrid).

Curaduría: Natalia Giglietti

Diseño: Pablo Tesone

Beatriz Catani

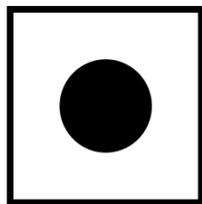
Es escritora, directora de teatro, profesora e investigadora de la UNLP y en la Maestría de Teatro Performático de la UNA, es también profesora en Historia de la UNLP.

Su trabajo se centra en la exploración de la voz y en la expansión hacia otros lenguajes como la música y el cine, con anclaje en la literatura y en las artes visuales.

De su producción se destacan: *Cosas como si nunca*, *Insomnio*, *Finales*, *Infierno*, *Patos Hembras*, *Paraíso*, *Félix María de 2 a 4*, *Ojos de ciervo rumanos*, *Si es amor de verdad*, entre otras obras.

Ha sido invitada al Theater der Welt, Kunsten Festival des Arts, Theaterformen, Festival des Ameriques, Spierlart, Culturgest, Hebbel Theater, Casa de las Américas, Teatro Liure y Wiener Festwochen, entre otros.

Como autora ha sido publicada por distintas instituciones de su país, Alemania y España. Y traducida al inglés, francés, flamenco y alemán.



Archivo  
de Arte



**CENTRO  
DE ARTE**  
UNLP

**SECRETARÍA DE  
ARTE Y CULTURA**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**