

“No fuerzo mis textos hacia el teatro. Trato de poner en escena el fluir de la conciencia”

Entrevista a Ariel Farace

Mariana Gardey
Facultad de Arte, UNICEN



Foto: Valentinho da Pelchi.

Ariel Farace (Lanús, 1982) se destaca en el campo teatral porteño entre los dramaturgos y directores jóvenes del teatro off actual. La prosa de sus textos es poética, musical, e intenta correrse de las reglas del género teatral convencional. Entre las obras que escribió y dirigió están *Reptilis Ballare* (2002), *Instante verde* (2004), *S/T* (2005), *Galope en niebla* (2008), *Luisa se estrella contra su casa* (2009), *Ulises no sabe contar* (2011, a partir de *Ulises* de Joyce), y *Constanza* (2013, a partir de *La ilustre fregona*, de Cervantes). Dos teatristas tandilenses han dirigido textos suyos: *Amancay* fue puesta en escena en 2012 por Julia Lavatelli, y *Din*, reciente ganadora del III Encuentro Regional de Teatro Independiente (Tandil), fue estrenada en 2013 por Agustina Gómez Hoffmann. En 2009 Farace creó la Compañía Vilma Diamante, colectivo de artistas dedicado a la investigación y el desarrollo de las artes escénicas contemporáneas con producción y creación grupal. Él es el dramaturgo y director de la compañía.

En este diálogo, Ariel Farace hace una descripción de su poética y reflexiona sobre el texto dramático y la puesta en escena de *Luisa se estrella contra su casa*, obra representativa de su labor como autor y director. Relata al mismo tiempo el proceso de creación de esta obra. Nacida de un *work in progress* en el ciclo *Hay algo que me golpea. Ocho directores en acción*, en el VI Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (2007), *Luisa se estrella contra su casa* se estrenó el 14 de marzo de 2009 en el teatro Espacio Callejón de la capital federal, donde permaneció en cartel por dos años. Se ha presentado en varios lugares de la Argentina (Chascomús, Santa Fe, Tandil, La Plata, Salta, Jujuy, Río Negro y Neuquén), de Brasil (Porto Alegre y San Pablo), y en Berlín (Alemania). Luisa es una mujer que ha perdido a su marido Pedro en un accidente de moto. Vive sola, refugiada en su casa. Se entretiene escuchando la radio en la cocina y yendo al supermercado Coto. Allí ha comprado un pollo y un polvo limpiador Odex. Un joven vecino la molesta con la música constante de su guitarra. Luisa cocina el pollo y lo invita a comer. Se hace de noche. La idea fundamental de la obra es que nuestra cabeza es nuestra casa, y vivimos en nuestra imaginación. Lo que vemos en escena son los pensamientos y sentimientos de Luisa.

Su poética

Mariana Gardey: ¿Cómo te formaste como dramaturgo, director y actor? ¿Qué peso tienen actualmente estos roles en tu trabajo?

Ariel Farace: El primer curso de teatro que hice fue un taller de teatro orientado a la actuación, a los doce o trece años, en Lanús, que es donde crecí. Un taller municipal en un club de barrio. Estudié un año ahí. Después seguí en un taller municipal en Capital Federal, pero cerca de Villa Diamante, donde vivía. Percibo una suerte de división entre esos primeros talleres introductorios, que incluyen también algunos cursos en el Centro Cultural San Martín, y una formación más seria, en una zona que me permitió pensar la actividad en términos más rigurosos, y artísticos también, no sólo desde el divertimento, que empieza con un taller en El Cuervo, el estudio de Pompeyo Audivert. Estuve tres años estudiando allí, era una época muy intensa del estudio. Había un grupo de gente que trabajaba mucho, muy talentosa. Eran varios días semanales de clase, uno podía circular por distintos grupos. Más de la mitad de esa gente hoy sigue trabajando en teatro aquí en Buenos Aires, ocupando lugares

relevantes, y muchos de ellos se transformaron en autores o directores. A partir de allí, empecé a ligar cierta práctica de escritura más íntima con el teatro. En el estudio de Pompeyo se trabajaba con improvisación y poesía, así empecé a notar que los textos que yo escribía no diferían tanto de lo que yo producía en la escena. Entonces, montamos una primera obra con un grupo de compañeros –Grupo Comando, integrado por Carolina Balbi, Luciana Mastromauro y Juan Pablo Piemonte–, que se llamó *Piara*, donde éramos cuatro autores-directores; ninguno tenía experiencia como dramaturgo, pero lo hicimos. Después monté, ya solo en la dirección, *Reptilis Ballare*, en 2002 en el Rojas. A partir de esta obra empecé a pensar en estudiar dramaturgia. Fui al taller de Marcelo Bertuccio, también unos dos años. Y a partir de allí empecé a asistir a seminarios cortos, charlas, conocí a Mauricio Kartun. Tomé talleres con Beatriz Catani y Alejandro Tantanian. Luego comencé una formación más institucional al entrar en la llamada carrera de dramaturgia de la EMAD, en la camada correspondiente a los años 2005-2006. Fueron mis docentes Mauricio Kartun, Alejandro Tantanian, Roberto Perinelli, Susana Anaine y Camila Mansilla. Como director, si bien asistí a un seminario muy bueno de Emilio García Wehbi, creo haber aprendido (y seguir aprendiendo) dirigiendo y viendo trabajar a otros. Empecé a trabajar mucho en la escritura, que es lo que me apasiona. La dirección, acá en Buenos Aires y en esa época, era bastante común que se desprendiera del trabajo de grupo: eran los otros los que de alguna manera le otorgaban a alguien la validez de su mirada. También estudié danza con Viviana Iasparra muchos años, y eso interviene de algún modo en las cosas que hago. Por otro lado, siento que me sigo formando, a través de dar clases. El taller de dramaturgia que vengo dando desde 2007 realmente me hace sentir que aprendo mucho, se constituye como un espacio de aprendizaje continuo.

MG: ¿Cómo te ubicás en el campo teatral porteño? ¿Cerca o lejos de quiénes? ¿Por qué?

AF: Yo siento que las obras dialogan entre sí. Y que las ubicaciones, y por lo tanto las cercanías o lejanías, van cambiando con el tiempo. Además de todos los creadores que no conozco, porque el campo teatral porteño es enorme, cada vez más inabarcable. Sí siento que trabajo dentro del teatro llamado off, o alternativo, o independiente, o “de arte”. En los últimos años ha habido una gran mixtura de identidades en los espacios que hacen difícil la construcción de mapas donde ubicarse. Quedan muy pocos espacios adonde realmente uno va y puede ver un teatro con una identidad alternativa, contestataria, en el sentido de no ser complaciente con el espectador ni las tendencias; un teatro que trabaje con la especificidad de

la materia teatral y con criterios artísticos por delante de cualquier otra cosa. Esos espacios son los menos. Uno puede pensar en el Sportivo Teatral, aunque siempre muy cerrado al trabajo de Ricardo Bartís. El Espacio Callejón también es un lugar que ha mantenido una identidad muy fuerte, yo diría que hoy es el único. El Teatro del Abasto a su modo también. Pero siento que cuando uno habla de estas cosas siempre alguien queda afuera. Yo me siento cerca del trabajo de varias personas. Están por un lado los maestros: Beatriz Catani (acaso la directora más singular de los últimos diez años), Emilio García Wehbi, Alejandro Tantanian, Mariana Obersztern, los textos de Luis Cano; sus trabajos me son muy estimulantes. Luego creo interesantes los recorridos de Romina Paula, Cynthia Edul, Santiago Loza, Agustina Gatto; personas que no producen constantemente, pero que siento cerca. Me gusta el trabajo de Julio Molina, el de Luis Garay. Y después veo con mayor o menor tensión trabajos de mucha gente. Cerca, cerca no me siento de nadie, sinceramente. Pero sí hay una suerte de interés que creo compartir con esa gente. A veces, las cercanías son críticas también. Yo durante mucho tiempo, como siento que las obras dialogan, trabajé por reacción. Uno va a ver una obra y dice: “¿Ah, sí? ¡Mirá la obra que te voy a hacer!”, como en respuesta a eso. Hay mucha gente talentosa.

MG: ¿Cómo es el proceso de escritura de tus obras?

AF: Varía mucho según la obra. No hay un método que pueda observar que yo siga o repita. Por ahí no me doy cuenta, pero no tengo una metodología como decir: trabajo haciendo una escaleta y entonces... Sí siento que en los últimos años mis trabajos están rodeados de otras lecturas. Como que siempre hay una suerte de satélites literarios. En los procesos de escritura hay muchos textos que me dan vueltas, o materiales con los que dialogar; a veces tienen que ver con el arte visual, pero sobre todo con la lectura. Ese dialogar se me constituye como literatura. A veces textos antiguos, a veces urgentes y contemporáneos. Tiene que ver con poder ubicar la obra que escribo en cierta serie. Una serie inventada. Ese diálogo en general tiene que ver con cierta dispersión que me hace acumular material, frases sueltas, para después empezar el trabajo más de sentarse a trabajar con todo eso, que estaba alrededor de lo que sería la obra y que empieza a tomar forma de frases, fotos, imágenes, escenas, lo que sea. Después, al sentarme a pasar todo eso a la computadora, o a un cuaderno, empiezo a escribir entre todos esos restos con la esperanza de que algo surja, con la sensación de que tengo que decir algo sobre esa acumulación. Los procesos cambian mucho porque los motores son diferentes cada vez. Produje algunas obras como reacción a algo que

pasaba en el medio, con un deseo de hacer una obra tal con relación a una otra obra, o a una tendencia... Soy muy sensible a lo que pasa a mi alrededor. Cuando estoy en un proceso de escritura, prefiero no ir a ver obras, porque empiezo a dialogar con todo lo que veo, y entonces existe el riesgo de que el trabajo empiece a no decir nada, de querer decir tanto.

MG: Muchos de tus personajes sufren una pérdida, una carencia afectiva, atraviesan un duelo. ¿Te interesa especialmente el tema de la soledad, el desamparo? ¿Qué otros temas te llevan a escribir?

AF: Sí, se ve que me interesan. Pero no es algo programático, no estoy pensando en qué interesante son ese tipo de personajes. Se da así. Se me impone. No sé con qué tendrá que ver, si con las experiencias vividas o con... La verdad es que no lo sé. No pienso tanto en temas. Es como si trabajara más ingenuamente. Hay constantes: en general, cuando escribo lloro. En un momento del proceso, los textos son llorados. Algo del desamparo del que hablás, de cierta compasión o cierta tristeza, efectivamente parece filtrarse hasta en mi propio cuerpo. Pero no sé si escribo personajes tristes... Siento que es algo que se puede analizar de afuera, pensar desde afuera. Yo no me doy cuenta, escribo lo que me sale. No pienso cuál va a ser el tema. En *Luisa se estrella contra su casa*, por ejemplo, se habló mucho de la soledad, el desamparo y el duelo, pero yo cuando la escribí pensaba en la relación entre la imaginación/fantasía y la realidad.

MG: Tu estilo tiene una prosa poética, musical. ¿Qué dramaturgos o escritores han influido en tu escritura? ¿Qué otros rasgos de estilo encontrás en tu obra?

AF: Influyeron en mí Thomas Bernhard, dramaturgo y novelista austríaco, Clarice Lispector, novelista brasileña; mucha poesía, mi entrada a la lectura de chico fue por la poesía. En casa no había muchos libros, pero los primeros libros a los que accedí fueron de poesía: *La cautiva*, libros que había de cuando mi tía había ido al colegio. En la casa de mi abuela quedaban algunos libros y a mí me llamaban la atención. Y a partir de ahí me parecía normal leer poesía. Néstor Perlongher... Todo el tiempo estoy leyendo, con lo cual hay influencias de todo tipo. Pier Paolo Pasolini –tanto su obra poética como su cine, y su figura- también siento que está muy mezclado en lo que hago. Pier Paolo es una suerte de estampita que tengo. En algún momento de mi adolescencia también leí mucha literatura argentina: Marcelo Cohen, Juan Martini. Alguien me lo señaló hace poco y creo que es cierto: hay en lo que escribo cierto

corrimiento de las reglas del género teatral más convencional. Tratar de encontrarle nuevas posibilidades al formato del género, de pensar en la partitura gráfica como parte de la obra. Las posibilidades de la acotación... Algo que está en varias obras –en unas más, en otras menos–, es el intento de forzar las posibilidades aparentes del teatro y tratar, por ejemplo, de narrar el pensamiento, poner en escena el pensamiento, el fluir de la conciencia. Tratar de poner la interioridad en escena. En un momento también intentaba ser fiel a aquello que se me ocurría, y no forzarlo hacia el teatro. Tratar de encontrar de qué forma puedo dar, por vías poéticas o de orden gráfico, con un uso de los elementos de la dramaturgia para poder efectivamente escribir una escena que, en principio, las convenciones teatrales dirían que no se trata de una escena teatral. Creo que eso, la interioridad y cierta obsesión sobre la forma, la idea de escribir distinto es una constante. Si yo leo las obras que escribí tengo la sensación de que son todas diferentes. Y la verdad es que yo intento en cada obra hacer otra cosa, e ir en búsqueda de no sé qué desconocido. Intento cambiar cada vez.

MG: Tus obras tienen poca acción, y siguen el recorrido pasional de sus personajes. ¿Cómo construís tus personajes?

AF: Creo que pienso más en voces que en personajes. Todo lo que es la idea de la construcción del personaje no me identifica. Yo siento más bien que los personajes se me imponen. Siento que mi composición tiene más que ver con lo gráfico, con el aspecto poético, ahí siento que hay construcción. En los personajes no. Ellos son lo que aparece. No hay mucho plan. Por eso mis obras tienen poca acción, porque no estoy pensando en eso. No pienso en términos de conflicto. No sé ya de qué se habla cuando se habla de conflicto. El espacio de construcción es cómo hacer que la poética se comunique, se organice para que pueda ser un código cifrable por otro para montar el espectáculo. Para que se pregunten por qué esto está en verso, más que el personaje es así o así. En un sentido el personaje está dicho, viene dado y no hay nada oculto. Yo no construyo mis personajes: a medida que hablan, se van definiendo. Esa es la sensación que tengo.

MG: ¿Cómo es la relación entre tu teatro y la política? ¿Esta aparece sólo en tus obras con temática histórica?

AF: Me interesa la dimensión política de las decisiones estéticas. Ya sabemos hoy que toda obra es política. Desde la micropolítica, uno está opinando y actuando siempre. Creo que

cada obra propone un teatro, dice “El teatro es *también* esto”, en relación a un teatro ya existente. En ese sentido, cada obra opera políticamente. Por ejemplo, si yo tengo una obra con un personaje principal, y ocho vasallos, estoy proponiendo un tipo de teatro que habilita la existencia de un actor-divo y otros de menor rango que hacen de vasallos. Uno no haría esa lectura política de una obra, porque a veces tiene que ver con convenciones de la época. Pero siento que la dimensión política de una obra está, por un lado, en las decisiones que tienen que ver con qué tipo de teatro uno está proponiendo al escribir y, por otro, con mantener cierta “coherencia poética”. Yo siento que donde más se advierte la dimensión política es en el trabajo de dirección. Es más evidentemente política la situación de la función, de la reunión, de subirse a un tablado para decir algo. Cuando miro teatro estoy pensando en eso. En cuanto al teatro militante, no lo conozco, pero me parece que es una opción que se corre de ciertas zonas artísticas y pone por delante otros ideales, políticos. Me parece que es absolutamente viable. No tuve mucha experiencia de ver en funcionamiento grupos de teatro militante, pero entiendo que trabajan en otras coordenadas. Yo no hago teatro militante. Lo interpreto como un teatro que quiere adoctrinar, encauzar hacia una dirección. En cambio, a mí me interesa más bien abrir que generar un “vayamos para allá”. Yo digo: “Bueno, fijáte. Desde acá veo las cosas así”.

MG: ¿Distingúis etapas estéticas en tu producción?

AF: Como autor, sí, tal vez hasta *Luisa se estrella contra su casa*, y desde esta obra en adelante, yo creo que hay un cambio. No solo porque allí se inicia la compañía Vilma Diamante, sino pensando más en los textos, porque yo veo los textos hasta *Luisa...* que están más ligados al escritorio, más cerrados, más íntimos. En esos textos anteriores puedo reconocer personajes de una obra que aparecen nombrados en otra, pequeñas conexiones que me hacen sentir que hay una suerte de mundo poético ahí. Y que en *Luisa...* ya no están. Como si la escritura se hubiera decantado de algunas cosas. Ahora es más seca, condensada. A partir de *Luisa...*, obras como *Galope en niebla*, *Amancay*, *Ulises no sabe contar*, son obras que yo ya no entiendo tanto, que pertenecen a otra etapa. Esta etapa no me parece peor ni mejor, simplemente creo que el trabajo sobre la palabra es diferente.

MG: ¿Cómo es el método de trabajo en la compañía Vilma Diamante, desde la creación de una obra hasta su producción?

AF: Cambia dependiendo del proyecto, pero hasta ahora, las dos producciones que hicimos –*Luisa* y *Ulises*– se caracterizan por un procedimiento que era compartir cierto germen de escritura que llamo materia prima, y trabajarla en conjunto desde la escena. Hay algo en Vilma Diamante que tiene que ver con compartir esa materia prima sumando las resonancias de los actores sobre esa materia. Escribir pensando en los actores, y retroalimentar el proceso con ellos. En vez de llevarles la obra ya escrita, más bien les llevo la materia: “Estoy pensando en esto, me viene esta imagen, me parece que vos podrías ser esto, vos esto otro, a vos qué te parece”; entonces el otro dice “Yo lo relaciono con tal película”, otro piensa en tal música, a otro le gustaría usar peluca. Desde cosas muy banales hasta temas más profundos. La clave es compartir la creación. Ya que el montaje va a ser realizado para esa gente, comparto el proceso con esa gente. Básicamente, esa es la gran diferencia. En cuanto a la producción de las obras, en el caso de *Luisa...* fue a partir de una convocatoria del Festival Internacional de Buenos Aires, donde no había producción de ningún tipo. Era una invitación a mostrar quince minutos en un galpón. Fue ensayar en un lugar que nos prestaron, hacer la escenografía en ese mismo lugar, y mostrar algo. Después, a partir de que el jurado del Festival eligió la obra para producirla, contamos con un dinero para eso. La producción siguió siendo independiente, pero con un aporte más abultado de lo que suelen ser los subsidios. El Festival amablemente decidió darnos ese dinero. La producción partió así de una base más importante para *Luisa...*, obra que también tuvo un subsidio del Fondo Nacional de las Artes. Pero siempre desde la autogestión: los que manejábamos esa plata después éramos nosotros. En cambio, *Ulises* fue una producción de teatro público; entonces si bien hubo todo un trabajo nuestro desde la compañía, primero de investigar durante un año, de ensayar dos meses, hacer algunas pruebas, después parar, y empezar a ensayar por nuestra cuenta, después ingresamos ya a la maquinaria del teatro oficial. Pero fue una situación de producción muy diferente porque ya todo el mundo estaba contratado, tenía su sueldo, había una institución de por medio, éramos muchas personas; fue una suerte de shock para nosotros ese cambio. Tuvo sus cosas buenas y sus cosas malas. De hecho, no volvimos a producir nada después de eso. Estamos todavía acomodándonos al golpe. Pero eso depende de cada vez, no hay una manera fija. Lo que sí se repite es el ánimo de una creación colectiva, pero no desde hacer todos todo, sino cada uno desde su lugar: los actores actúan, el músico hace la música, el autor escribe, trabajando juntos pero sin invadir. No es que el autor escribe los textos que se dicen en la improvisación, sino que es un compartir el nacimiento de la idea, y dejarlo infectar. En general, el proceso hasta ahora ha surgido de ideas mías, que dejo

infectar con lo que producen los otros. En *Ulises...* llevó más tiempo, y todo era una deriva más ambigua, mientras que en *Luisa...* había algo más cerrado, la propuesta del material tenía una condensación más fuerte. En *Luisa...* ellos terminaron de definir sus personajes; el tipo de actuación de Luciana Mastromauro definió mucho la construcción de la obra; ya todos tenían un personaje con tal y cual característica, y había un imaginario alrededor de cada uno de ellos. En *Ulises* no, era más una sensación, la lectura del *Ulises* de Joyce, y a partir de ahí ir sumando. Pero se acumuló el tiempo, porque demoró mucho tiempo la producción del San Martín, entonces se empezó a estirar, a estirar, y juntamos una cantidad de material increíble. Eso influyó para que fuera una obra grande, llena de teatralidades diferentes, enorme.

MG: ¿Qué artes influyen en la elaboración de tus puestas en escena?

AF: Todas. Mucho el arte visual, la pintura, la escultura, las instalaciones, la fotografía también. Un poco varía dependiendo de la época, del trabajo. Las artes visuales están muy presentes, pero también la música, aunque menos. Y después algo de la situación social y del medio, de mi diálogo con la realidad, con lo que siento que está pasando. Es producto de esa combinación. El arte está ligado al entorno social. Uno alimenta al otro.

Luisa se estrella contra su casa

MG: ¿Cómo se desarrolló el proceso de la puesta en escena? ¿Se trató de una dramaturgia individual o colectiva? ¿Nació primero el texto y después la puesta en escena, o fueron simultáneos?

AF: Sí, había en realidad un primer texto, muy desordenado, que era parte de lo que quedaba en la obra, y se ensayaba como materia prima, pero una materia prima bastante armada. Yo los llamé a los actores diciéndoles que yo sabía que había un producto de limpieza, que había una mujer que había perdido a una suerte de amor, y quise trabajar con la interioridad, que lo que se viera fuese el interior de Luisa. La imagen de la que yo les hablaba era la de una mujer que chocaba su cabeza contra su casa, y la casa se abría; y al abrirse, de la casa abierta con su cabeza para el lado de adentro, empezaban a salir una serie de personajes que estaban en su cabeza y que mezclaban realidad y ficción. Entonces Pedro, inicialmente era una suerte de príncipe azul del siglo XIX; había un vecino. Estaban Pedro, una suerte de

galán-amante-amor; un producto de limpieza y el vecino. Al texto lo empecé a escribir en simultáneo con los ensayos. En el ensayo, se probaban cosas tipo: “Andá caminando mientras decís el texto”. Lo único que había como texto base era el sueño de Luisa. Ese texto estaba. Fue dando muchas vueltas, pero yo lo terminé de escribir en simultáneo a los ensayos, ensayo tras ensayo y prueba y error. Y primero escribí los quince minutos que mostré en el Festival en 2007. Y después, en 2007-2008, terminé de escribir la obra también en los ensayos. Si bien esos quince minutos primeros ya contenían los pilares de la obra, crecieron partes, pero todas las partes ya estaban dadas. El que el texto no tenga casi acotaciones fue una decisión más de escritura. Un poco por ser fiel al proceso, y porque me parecía que cualquier acotación iba a ligar mucho el texto a la puesta en escena. Y no quería eso, quería dejarlo liberado. Para mí la acotación es tan importante como el texto y si está es porque forma parte de la poética, no para indicar cosas. Yo siempre estaba pensando en una suerte de negro que era esa cabeza de Luisa, no necesitaba cifrar espacio. Yo iba llevando textos y se iban probando, incluso en el mismo ensayo yo le empezaba a dictar el texto a un actor y después lo pasaba directamente a la obra. En ese proceso lo que pongo, más que tomar textos, es tomar impulsos de los actores, por ejemplo: “Ah, mirá, está bueno que corras”. Entonces yo pensaba un texto para que pudiera decirlo corriendo. O decía: “Está saliendo una cosa de medio galán”, entonces le ponía al actor un texto que jugara con eso. Dialogando no con lo que el actor dice, porque si no es pedirle al actor que tenga un nivel de producción poética que no tiene por qué tener. Escribo sobre lo que ellos producen. El texto no tiene acotaciones porque fue extraído de la puesta. Se concibió así.

MG: ¿Cómo elaboraste la poesía en la obra?

AF: La forma que la palabra adquiere en *Luisa...* es el resultado de la decantación de las ideas que estaban en juego desde el puntapié inicial. La voz de una mujer sencilla, con un imaginario anclado en lo pueril pero con una imaginación trastocada por el duelo y la evasión. Fue comenzar a escuchar a Luisa y que la poesía tome forma sola, se deje escribir. Hay dos frases de Clarice Lispector versionadas o modificadas. Ellas son: "Existe un ser que vive dentro mío como si yo fuese su casa" y "En lo imposible está la realidad". Otra lectura determinante fue el libro *Fantasy. Literatura y subversión*, de Rosemary Jackson. Me permitió pensar desde otro lugar el universo de la obra y las relaciones entre realidad y mundo de fantasía en la ficción. No recuerdo ninguna otra lectura de peso para la creación de la obra.

MG: ¿Cómo fuiste armando la acción?

AF: A partir de ciertas imágenes, las posibilidades que otorgaba la escenografía, y determinadas asociaciones entre los elementos, como vincular el carrito de supermercado y las ruedas de la moto de Pedro; era una deriva, una decantación lúdica de los materiales. Tiene que ver con una asociación entre lo que los actores producen y lo que pide el texto. Yo sentía que Luisa debía ser bastante rítmica, desde la puesta en escena, digo. Entonces, en el texto eso está dado por la versificación que naturalmente genera musicalidad. Esa característica y el tipo de actuación que proponía Luciana Mastromauro generaban un ritmo muy definido; entonces era seguirlo y alternar ritmos lentos y veloces. En el mismo ir conociendo el ritmo y siguiéndolo se fue dando la acción y sus cambios. Por ejemplo, pasar del momento del Coto, muy rápido, a una cosa inmediatamente más lenta. En *Luisa...* hay una organización convencional de introducción, nudo y desenlace que está “contada” desde el ritmo.

MG: ¿Cómo construiste los personajes? ¿Cuál es la actitud vital de Luisa?

AF: Tenía una imagen primera de cada personaje, y estas imágenes estaban cargadas de ideas. Estaba la voluntad de que Luisa tuviera una actuación muy “artificial”, del teatro popular, de grandes gestos. También tenía que ver con que debíamos trabajar para un galpón enorme (era un poco parte del juego llamar a gente que producía en lugares muy chiquitos para trabajar en ese galpón inmenso). Había algo de ese deseo de poder actuar en un lugar enorme, que estaba presente y condicionaba la creación de los personajes. Y luego la idea base de que vivimos en nuestra cabeza. Entonces, lo que se piensa es. Lo que se piensa se siente, *acontece*. Luisa estaba haciendo un duelo. El personaje del vecino era lo joven, el pelo largo, y además lo constante, lo que continúa igual; él era la realidad. Una realidad abandonada, tristonca, en un rincón. La idea era que la obra tuviera música todo el tiempo, y esto se ligaba a la voz de la cabeza que no para; o sea que lo que más buscaba eran las ideas que estaban puestas en juego. Insisto en que estas ideas aparecen en el proceso: al inicio es más ingenuo todo. Sí imagino un vecino pelilargo que toca la guitarra todo el tiempo. Recién después empiezo a ligar y entender el material. Yo sé que la intuición sabe. Y luego los que construyen los personajes son los actores. Ellos tomaban decisiones fuertes. Yo en todo caso acompañé, guié, redireccioné. Que el Odex fuera medio robot estaba dado porque llamé al actor tras verlo en una improvisación que me remitió a eso. Pero después Juan Manuel empezó a trabajar eso

a su modo. Yo sabía quiénes eran los actores desde el principio del proceso. Los llamé diciéndoles: “Quiero que vos hagas tal personaje”. Estaba muy hablado todo. Ensayamos bastante poco para esos quince minutos, fue tirar todo lo que habíamos hablado en la escena y ver qué pasaba. Afortunadamente la decisión fue buena. Yo podía tomar y crear con sus propuestas; todo era muy estimulante, adecuado. Lo que hacía era limitar el mundo, escribía mucho para los personajes y después decidía qué sí y qué no dejar en la escena. Para Pedro había muchos textos que tenía que fueron quitados. Traté de ubicarlo en relación a Luisa; hay algo de la economía de la obra que se va imponiendo. En cuanto a la actitud de Luisa, yo siento que es un personaje muy vital, ejemplar en cuanto a la vitalidad. Pero tiene que ver con las ideas que estaban por debajo. Trabajamos con la idea de que Luisa era una mujer mayor. Mucho más grande que la edad de la actriz. No sé si una anciana o una mujer adulta, pero más grande que Luciana. Entonces había algo de pensar, en esto de la realidad y la ficción, que lo que vemos, lo que la obra es, es la interioridad de Luisa durante una hora mientras cocina un pollo, en su casa. Así todo se volvía posible, también que sea vieja pero se imagine joven. Otra cosa que contrapusimos, fue aquello de que alguien que está en duelo está triste. Luisa, por el contrario, está cargada de una vitalidad enorme. Aun en ese proceso de descubrimiento que tiene la obra, e incluso después, hay algo del salir adelante, de cierta sencillez para afrontar eso que pasa; y de la ingenuidad también, que creo que es de una enorme vitalidad. En la puesta, con ese tipo de actuación, eso quedaba también muy por delante, incluso producía adherencia o apatía, gente que decía: “No la aguanto más”. Por esa misma carga de vitalidad, de energía. Esto nos resultaba atractivo escénicamente. En la puesta de Uruguay donde la montaron, Luisa no era tan enérgica. Por momentos era más melancólica, había una zona alegre con Odex, y menos alegre con Pedro. Pero yo creo que Luisa es ejemplar en su vitalidad, hasta sabia.

MG: ¿Cómo trabajaste en la obra las mezclas de imaginación o recuerdo y realidad, de lo cotidiano y lo extrañado, del mundo de los vivos y el de los muertos, del personaje y la cosa? ¿Qué efecto buscaste al incorporar el pollo vivo a la escena?

AF: Había, desde el inicio, una voluntad de poder nombrar algunas cosas que entendíamos que el teatro no estaba nombrando en esos momentos. Queríamos nombrar a Cristina, que aun no era presidenta, queríamos que Luisa dijera algo relativo a eso que estaba sucediendo afuera: de eso quedó un tímido “todos y todas” escuchado en la radio solamente. Pero queríamos un nivel de referencia incluso más alto: por eso Coto, Odex. Como algo de

trabajar con un material que fuera cercano, asible, pero en unas coordenadas escénicas y en un mundo poético de fantasía. La relación realidad y ficción estaba dada desde el inicio del proceso también. Tenía que ver con el pensamiento como ficción y esa ficción como única realidad... La idea de base era: nuestra cabeza es nuestra casa, vivimos en nuestra imaginación. Yo imagino inseguridad y tengo miedo. La gente trata de separar y dice “sensación de inseguridad”. Sensación o no, da lo mismo, no hay tal diferencia. Si yo pienso en determinada cosa y eso puede entristecerme, me afecta directamente, se vuelve real y vivo... La idea era que ese proceso *fuera* en escena. Luisa permitía eso, permitía que un objeto hablara. A partir de imaginar el tipo de mujer que Luisa era, el objeto más atractivo que apareció fue el Odex. Ella pasa todos los días en la cocina y tiene en el detergente su mayor confidente. Está sola, no tiene a nadie más. Está atenta a lo que hace el vecino, escucha. Poniendo a girar esos elementos en su imaginación, y usando también lo que soñó, logra pasar por el duelo. O al menos nosotros asistimos a ese pasar. No sabemos si al otro día Luisa va a ser igual. Pero pareciera que en ese imaginar, algo pasa que la va a transformar: la idea al final de una Luisa sola y fuera de su casa-cabeza. Si la imaginación es nuestra casa, Luisa elige darle la espalda a Pedro y salir de la imaginación, pero pareciera que en esa salida hay algo que está distinto. Tiene que ver con lo que Luisa escucha en la radio: “Hay que dejar los viejos sentimientos”. Está todo en ella, todo es realidad y no. En principio, en la cabeza de Luisa pasa, y si pasa, es. Seguro que Luisa escucha la radio y que escucha cosas de ese tipo. Mi idea es que la realidad de Luisa en la obra, lo que pasa –si uno tuviera que hacer una obra realista- es que hay una mujer sentada a última hora de la tarde, esperando que se cocine el pollo con la radio prendida, un odex junto a la pileta; lo que pasa en la obra es todo lo que ella se está imaginando. Hasta que sale de ese imaginar y no sé, y el pollo por ahí se le quemó. Mira por la ventana y ve pasar al vecino. Sale a mirar el cielo, anocheció. Y la idea también era mezclar realidad y ficción en la misma escena: el pollo vivo está ahí, en un mundo tan de convención teatral, con una actuación tan grande, con la bizarría de un tipo disfrazado de Odex, una casa que es un montón de cajas apiladas y nada más que eso. Para mí la aparición del animal vivo también era como una suerte de forzamiento al mundo de fantasía para develar cómo de repente ese mundo tan artificial para el espectador se había vuelto “real”. Igual de real que el pollo. El pollo, como elemento real, atrae la mirada, le quita toda importancia a la ficción... Afortunadamente, en las mejores funciones, el pollo tenía su momento, pero luego seguía siendo más importante lo que hacían los actores. Y de ahí, estaban esas ideas: la casa es cartón pero también es la casa de Luisa, pero también es una

ventana, pero también es el horno. Y creo que la aparición de lo real también en la puesta producía una emoción que tenía que ver con que esas ideas estaban funcionando ahí. Aunque el espectador no las viera. Para nosotros estaban, entonces había toda esa creación de un mundo tan gracioso, disparatado, extraño; de pronto había un animal vivo y... contarlos con todo eso generaba emoción. Por lo menos en nosotros que la hacíamos. En los actores desde adentro y en mí desde afuera había algo emotivo en eso. Esa realidad que aparece y nos revela todo lo imaginado en esa incapacidad de imaginar que tienen los animales, en esa mirada ingenua, de pura presencia viva.

MG: ¿Cómo surgió la escenografía, ese mundo interno de Luisa?

AF: La idea de la casa estaba en esa primera imagen de una mujer que se estrellaba de cabeza contra su casa. La casa se abría y salía lo que tenía en la cabeza. Entonces estaba la idea de que una casa tenía que haber. Pensamos cómo. Y en ese momento yo tenía una sensación... Venía bastante enojado con el medio teatral –en el 2006 yo no había montado nada-, y tenía la sensación de que la discusión entre mis colegas se había desplazado a los medios de producción: se hablaba mucho de eso, del subsidio tal, que si se reparte bien o mal, que si era mucha o poca plata; y entonces, una manera para mí de responder, en ese sentido de diálogo entre obras del que te hablaba antes, fue trabajar con basura. Basura que a la vez tenía cierto valor, porque cuando nos cansábamos de cartonear nosotros, les comprábamos a los cartoneros. Les pagábamos mucho más de lo que les debían pagar el kilo y había algo de mezclar la realidad y la ficción en toda esa mezcla de cosas. Yo quería hacer algo escenográficamente potente con basura. No para demostrar algo, pero sí como decir: “Sigan discutiendo sobre cuánta plata les da Proteatro. Yo me voy a trabajar con basura.” Y “la” basura en ese momento era el cartón, era el paradigma de la basura en la ciudad: la más cercana, reconocible, pero que podía transformarse en otra cosa. Las marcas, que también eran una manera de nombrar la realidad, nos permitían exponer que no es una casita en términos figurativos, sino que son paredes de cajas de cartón. Incluso en el 2007 era mucho más precaria la casa. No tenía una estructura interna ni ruedas, era un amontonamiento de cartones fatal; antes de estrenar los quince minutos del trabajo en proceso, las paredes se nos caían. Salió bien de milagro. Entonces tuvo que ver con eso: con la idea de trabajar con algo grande por el espacio, y a la vez de hacerlo con materiales muy poco nobles, y que eso fuera bastante evidente como decisión estética. El cartón remitía mucho a los cartoneros, que si bien lamentablemente ahora nos hemos acostumbrado a su presencia, en aquel momento

todavía eran como una suerte de signo, de malestar en la sociedad. También era interesante ver qué pasaba usando ese material en “el teatro”. En síntesis, tuvo que ver con esa primera imagen y algo de lo que pasaba en el medio teatral y social. ¡Y también con que no teníamos presupuesto! Era trabajoso, pero bastante económico conseguir cartones callejeando. También armamos toda una red de gente amiga y negocios que nos guardaban cartones. De hecho, creo que invertí muchas más horas en la construcción con cartones de la casa para esos quince minutos, que las horas de ensayo que tuvimos.

MG: ¿Cómo fue el trabajo de iluminación? ¿Qué efectos quisiste lograr?

AF: Hice un trabajo con Matías Sendón y Ricardo Sica. Yo ya venía trabajando con Matías desde hacía muchos años, desde siempre. Entonces, la verdad es que trabajé con mucha libertad con ellos. Confié en su trabajo, y fue comentarles lo que yo veía, en términos de mucha o poca luz, o la necesidad de cambios evidentes o cambios que el espectador no registrara tanto. La iluminación del montaje fue un trabajo de ellos. Lo único que yo sabía era que quería mucha luz y que un momento tenía que estar a oscuras. Y un día hablando con Matías le dije, imaginándolo imposible en la sala en la que estrenaríamos: “Mirá, la verdad es que en el sueño, lo ideal sería algo como un seguidor. Lo que yo veo es como un seguidor solo en esa escena.” Y él me dijo: “Hay un seguidor, probémoslo”. Lo hicimos. Y funcionó bien. Pero todo el trabajo sobre el seguidor, que el seguidor se fuera y los abandonara, fue creación de Matías y Ricardo. Yo tiro unas primeras ideas que creo esenciales y después confío en lo que hace el otro. El seguidor apareció como forma de recortar la cabeza, para que señale solo la cabeza de Luisa. Y al final de la obra ellos quisieron volver a usar el seguidor. Todo se va dando en el proceso y en la confianza entre la gente.

MG: ¿Cómo se diseñó la música con la guitarra en vivo?

AF: La música es una creación total de Guido Ronconi. Lo que yo sabía era que quería que él estuviera en escena, que fuera el vecino y que fuera un músico en escena. Él fue encontrando la música tocando en los ensayos. Yo la verdad es que no me metía para nada, sólo señalaba cuando algo sonoramente me molestaba. Fue un trabajo muy de orfebrería de él la composición, y el amoldarse a la música del decir de Luciana y a la música del texto. Si Luciana en alguna función aceleraba o demoraba un texto, Guido se iba adaptando y versionando cada vez. Fue todo un gran trabajo de él. Lo único que sí estaba de mi parte era el

pedido de la canción. Una canción de radio. Pero todo fue una creación de él trabajando en los ensayos. Al principio, para los quince minutos que expusimos en 2007 la idea era algo más monótono, pero después fue encontrando un montón de sutilezas; el espectador puede sentir que es algo que se repite siempre igual, pero hay muchas sutilezas que van “acompañando” la emoción del espectador. Yo quería música en vivo, una guitarra, el chico –la imagen del adolescente molesto que toca la guitarra, y que esté en escena tocándola. Después se dio que él viniera adelante, que se animara a actuar un poco más.

MG: ¿Qué ideas u opiniones quisiste transmitir con la obra? ¿Tiene que ver con la imaginación como sostén de la vida? ¿Con la cultura del consumo como sustituto del amor o la felicidad?

AF: Inicialmente yo trabajo con las sensaciones. Más con el orden del “siento que”, y menos con el “me parece que” o “quiero decir que”. En ese sentido, yo intentaba dar cuenta de lo que me estaba pasando, de lo que sentía, de un duelo que estaba atravesando –había fallecido mi abuelo hacía poco. Él no era de mi círculo íntimo más cotidiano. Pero tal vez fue una suerte de primer duelo adulto, más racional. E intenté dar cuenta de eso, de que los muertos siguen vivos. Que si uno los evoca están, y que de verdad la imaginación es un arma muy poderosa. Y lo que uno puede pensar como ser que vive... puede ser un mecanismo de evasión, pero también puede ser un mecanismo de creación. La realidad es pura imaginación también. Cada uno la construye dentro del modo que puede, y también los muertos están presentes cuando están y uno se va despidiendo. De alguna manera todo sigue vivo. Puede tratarse de lugares comunes, pero quería dar cuenta de cómo incluso alguien muy sencillo, sin ninguna herramienta intelectual, puede atravesar su duelo. De cómo la imaginación puede ayudarnos a estar mejor. En cuanto a la cultura del consumo como sustituto del amor, no lo pensé para nada. Esa lectura apareció en algunas reseñas. Para mí no fue algo importante, me vino dado con el personaje. El supermercado era parte del universo de Luisa: el único lugar al que tenía para ir era Coto. Y a ella le gustaba, disfrutaba de ese evento-paseo, era su contacto con la “realidad”. Era un recorte del mundo del personaje para definirlo mejor. Y además, había algo de la soledad con el supermercado, y el carrito y la moto, y lo que se puede comprar y lo que no se puede comprar, pero no estaba pensando en el consumo en sí. Tenía que ver con nombrar la realidad; por eso también apareció Coto. Eran cosas que aparentemente no eran poéticas, que no se estaban nombrando acá. Como que había una realidad que no se tocaba. No se nombraba. No se decía nada de nada. Y también para mí, que

venía siempre construyendo mundos imaginarios. Luisa incorporó algo de la referencia al presente, pero de otra manera que el teatro documental, desde la mera ficción.

**MG: ¿Cómo fue la experiencia de dirigir la obra en Brasil (San Pablo, 2012)?
¿Qué diferencias o semejanzas encontraste en el proceso?**

AF: La experiencia fue de mucho aprendizaje. La puesta era la misma de acá pero la obra se vio modificada por el trabajo con los actores. La tradición teatral que encontré allí era muy diferente. Para mí fue muy bueno para poder *ver* la obra. Siento que la conocí mucho más. Vi su funcionamiento, sentí que era la primera vez que la esperaba. Tal vez por el cambio de idioma. Me dio la oportunidad de verla, de decir: “Ah, mirá cómo funciona esto”, “es importante que ella...”. Le vi los resortes. Me gustó poder pasar por esa experiencia. La dirigí yo y era como si no fuera mía, fue muy particular, muy rara mi percepción. Y era bueno ver cómo en el público se repetían algunas reacciones del público local porteño. Se reían más en unos momentos que en otros, pero en líneas generales la vinculación emocional con la obra era idéntica; la gente decía exactamente las mismas cosas que la gente de acá cuando salía. Eso era muy fuerte, muy curioso. Ahí vi la diferencia de dirigir algo mío en otro lado con actores de otra cultura. Cuando viajé siempre hice cosas de otros, o fui a ver la obra mía que dirigía otro. Y era muy bueno ver que al final algo en la obra está, existe, es. Los actores brasileños también podían leer el material, entenderlo. Las diferencias eran más de lenguaje teatral. Lo que más me costó fue la adaptación a las lógicas con las que trabajaban los actores, ayudarlos, intentar darme cuenta de por dónde iban. Porque en principio a ellos les resultaba todo muy mecánico. Tienen otro tipo de formación. La idea de “estar ahí” era otra. Pero estuvo bien, y creo que quedó algo muy lindo; muy igual que acá en un sentido arquitectónico, pero muy otra cosa en el estilo, pero que a la vez produce los mismos efectos. Bien curioso. Parte del público, tanto acá como allá, lloraba. Estaban los que lloraban y los que no les gustaba nada. Igual que acá. Pero a la mayoría le gustaba. Hasta que empezó a venir solo la gente a la que le gustaba. Cuando la gente venía en principio sin saber qué era, era muy claro ver a los que cerraban la cortina, sobre todo por la actuación, por algo de: “No respondo a esa actuación, aunque parece que son buenos, punto”; algo muy de acá de Buenos Aires, de las tribus, las modas y las prerrogativas sobre cierta serialidad de las “grandes actuaciones”. También estaban los que empezaban por reírse, como en un “Ah, no entiendo, no sé”, y de golpe estaban adentro de la experiencia. Era muy lindo de percibir eso. La respuesta de la gente, todo lo que les pasaba, la verdad es que fue único. A mí no me había pasado

nunca antes. Sentir que algo efectivamente llegaba, traspasaba el escenario al punto de conmover.

Buenos Aires, 26 de abril de 2013.