

Pasión de multitudes. Entrevista a Federico Aguilar

Por Sofía Stigliano y Rose Marie Guarino

El director abre las puertas de su casa, con amabilidad y sencillez. Por una escalera metálica que nace en un patio, se sube al estudio. "Cuidado con el último escalón", advierte, y se disculpa por el desorden de una habitación que sufre de humedad. Afuera todavía llueve. Dispuestos el termo y el mate, no se hace más que seguir con una conversación que ya había comenzado. Tal vez ni siquiera ahora, sino en aquél primer encuentro en el que el mismo director encaraba al público para indicarle las primeras reglas del juego en el que estaba por participar, con su entrada en Agón, la obra. Acá tampoco se necesita más que una mínima escenografía para que el espíritu del teatro se sienta inmediatamente convocado y se haga presente, principal protagonista de la charla amena que fluye entre risas y ruido de gotas.

-El ensayo se traduce en una obra de seis horas, porque están los monólogos del principio, que son 16. Y después los agones. Claro, ese día pasan tres, pero vos tenés que dirigir todos los que van a pasar. Fue la forma que encontré para que cada uno pudiera tener su momento, que es muy importante para ellos, porque se están recibiendo (*nos dice sobre este proyecto de graduación*).

-Esa era un poco la duda inicial: cómo te habías manejado con tantos actores.

-Es complejo, igual yo estoy acostumbrado a este tipo de obras con muchos actores porque se parece a algo que a mí me divierte, que tiene que ver con lo ritual, con "la fiesta". Esto de lo que el público de alguna manera es partícipe, y de alguna manera es co-creador. Para que el teatro no sólo sea un jugar nosotros y que los otros vean, que también está bueno, no digo que no. Pero a mí me divierte jugar con el espectador, junto con él, como: "bueno, juguemos". Y que sean muchos actores, también, porque algo de eso arma una fiesta. El tema es que son alumnos que están en un rito de pasaje, están por recibirse y eso hace que tengan muchas expectativas, que estén en un momento afectivo muy fuerte. Les planteé de entrada: miren chicos, van a decir dos textos cada uno, tranquilos con eso. Parándome un poco y avisando que bueno, no va a ser un monólogo; por más que yo haya encontrado este mecanismo. Y eso el grupo lo aceptó muy bien. Cada uno tiene su día para pasar primero y si gana, gana porque el público lo eligió. Y ni siquiera te elige porque actúes bien, que esa fue otra cosa interesante. Porque a veces es al revés: uno se equivocó, los otros aprovecharon, le empezaron a dar, y a lo mejor el público esa noche se identifica con el que se equivocó, se enoja con los otros y listo. Te voto porque el otro es mal bicho.

-El público, al que se le da un papel de entrada, no está obligado a participar sino que elige hasta dónde quiere involucrarse.

- Eso es algo que yo trato de hacer, porque mi objetivo, a nivel general, es que el público participe pero porque le dan ganas. Que las invitaciones sean desde el placer, no desde lo agresivo. También les avisé a los chicos: "Esto va a ser medio performático, pero tranquilos, no es que se tienen que desnudar. Puede haber performance sin desnudarse ni pegarse". Digo, puede haber ¿no? Ése es como el lugar común; está bueno, pero no es que para hacer performance te tenés que desnudar y pegar. Y que el público tenga ganas de votar, o que tenga ganas de escuchar o de preguntar, pero hay que buscar las estrategias para que eso salga del público mismo. Obvio, alguno no va a querer. Pero hay funciones en las que, por ejemplo, en

un momento alguien contó mal. Al principio hay un conteo mal a propósito, pero después hay un momento donde contó mal porque se equivocó, ¡y se enojó el público! (*se entusiasma*): ¡pero si yo voté a la otra! Yo dije ¡ah, listo!, esto está buenísimo. Y sí, y algunos votan y festejan si gana el que votaron. Eso trato de buscar, siempre. Que el público *quiera* participar, eso a mí me seduce.

-¿Cuándo empezaron a trabajar en Agón y en qué se basaron?

-Empezamos en abril. A nosotros nos pidieron que presentemos un proyecto para que los actores al momento de inscribirse, elijan. Quería trabajar dos registros de la actuación: uno biodramático, performático, y otro más representativo, más ficcional, desde algún tema clásico. Porque me parecía interesante que ellos al recibirse de licenciados pongan en juego no sólo el conocimiento práctico sino también algo de la teoría. Los griegos salieron después, y esta propuesta de tomar el tema de que se reciben me pareció provechosa porque es jugar con la verdad del momento: ellos *se están* recibiendo. Pongamos en juego eso y tratemos de que esa emotividad que genera trabaje a nuestro favor. Es muy lindo ver cómo vienen a verlos los padres, la novia, el novio y, a lo mejor, ellos están contando cosas de su historia familiar en las que esas personas del público fueron partícipes. Y tratar de seleccionar lo más teatral, porque no toda la historia de uno es divertida, hay partes muy aburridas. Detectar qué de eso se puede volver más conmovedor, tener algún conflicto. Si bien todos los monólogos son muy particulares, había puntos por los cuales tenían que pasar: en algún momento había que representar algo, entonces te está diciendo “bueno, sí, yo en esta obra hice de Caperucita”, y hace el personaje; o el momento clave en el que decidieron ser artistas, entonces arman una escena ahí, tratar de buscar lo teatral en esas vidas.

-Hay un apoyo importante con los objetos desde donde cuentan las historias.

-Exacto. Porque son objetos a los que yo les digo performativos, en el sentido de que generan una identidad. Lo hicieron en su momento, en su vida, y lo hacen de vuelta ahora. Uno de los ejercicios era buscar esos objetos propios. Y además eso sirve en el biodrama como documento, entonces vos das el testimonio: “bueno, yo cuando era chiquito me vestía de tal cosa” y ves la foto y eso genera un efecto de realidad, “Ah, sí claro, es verdad, te vestías de tal cosa ¿A ver? Sí, sos parecido”. Es eso. Es muy lindo para el espectador decir “¡ah, éste fue el objeto!”, y “¡uy, esto tiene un montón de historia!”. Hay algo sagrado en el objeto ése, objeto de poder. Yo pienso en la religión, en los rituales, cuando el cura alza el cáliz. Se trata de buscar esos objetos que tienen algo de ese poder, al menos para uno. Y compartir eso con el público, yo creo que funciona. Creo que el teatro tiene algo de eso.

-Y la idea de la parte de los griegos, ¿de dónde surgió?

-Cuando empezamos dije: listo, vamos a trabajar con los griegos. Lo que hicimos fue dividir personajes según lo que íbamos viendo. Parte de la obra es que ellos se rebelan, que tiene que ver con la estructura de tragedia clásica, con la *hybris*: te rebelás ante el destino, cometés ese pecado. También pensábamos la carga que tiene un personaje griego, viste que hacer Hamlet es “¡ay, bueno!”, y hacer Antígona es “¡Antígona!”. Y ese cansancio también, ese hartazgo de los personajes de seguir repitiéndose. Dejar de ser por un momento lo que están predestinados a ser. Uno de los textos dice “dejar de ser la dura roca”, que eso ¡es un *clásico*!

-¿Y cómo se fue armando?

-A partir de eso, había algo que a mí siempre me daba vueltas, que era hacer una escena donde el público decida quién actúa mejor el mismo personaje. También estaba, pero se hacía muy larga, que el público pueda reconsiderar su voto, pero tenía que justificar por qué. Se colaba no sólo lo estético sino lo ideológico, porque ellos están argumentando también moralmente. Uno está diciendo “yo soy el más héroe porque... maté a mi madre”. Y vos decís ah, pero no está bueno. Otro dice no, pero mirá lo que le hizo. Sí, pero no está buena la venganza. En las prácticas que hacíamos nosotros con público que invitábamos - era importante invitar cada tanto a amigos, porque es una obra que no podés ensayar solo, necesitás probar, sino no sabés, así se armaban las discusiones. Esa idea entró ahí, y algo de la competencia también, y

me bajó esto de que antes las obras griegas competían a ver quién escribía mejor, había premios. De hecho el coro, los personajes, son agonistas, de ahí viene “protagonista”, como primer agonista. Yo escribí muchas partes, la mayoría, pero también iban escribiendo ellos, cada uno sobre su propio personaje. Y hubo una supervisión, de Sol Rodríguez Seoane; ella me ayudó mucho con la estructura. Y después hay cosas que hay que probarlas en la escena. Una de las búsquedas importantes fue cómo hacer para que esos personajes no sean viejos, y vimos que la única forma era parodiándolos. Ellos están de blanco, el vestuario es contemporáneo en la forma, pero el blanco es como la imagen que uno tiene de los griegos. A partir de eso, que son personajes clásicos, ellos trabajaron con una imagen, que no necesariamente es la que se ve, porque tampoco queríamos que se vea claramente. Pero cada uno de ellos trabaja con alguien en particular: Electra trabaja con Janis Joplin, Zeus con Jim Morrison. Porque decíamos, bueno ¿quién es Zeus? ¿Quién es hoy ese ser caprichoso, que hace lo que quiere y que la gente igual lo sigue amando? Esto es lo que les da singularidad a los personajes.

-Los personajes se corresponden muy bien con cada actor, suponemos que vos tuviste que ver en esas elecciones.

-Eso fue todo un tema, porque no se dio desde un principio. Una de las dificultades es que no tenés la obra ya escrita. Se necesita una estructura hasta que aparezca la obra, porque además los actores y actrices tienen distintos registros de actuación, distintas formaciones, y se vuelve muy difícil lograr algo homogéneo. Con Sabrina Dana, la asistente de dirección, fuimos viendo “¿Quién es éste, a éste qué personaje le queda mejor?”, los fuimos descubriendo. La actriz que interpreta a Orestes fue la primera que encontró la singularidad del personaje y su caso fue una especie de punta de lanza para el resto. Orestes es un adolescente que no sabe bien qué hacer, comandado por su hermana medio trastornada. Usó la estética de Eminem, el rapero estadounidense. Antígona trabajó con Camila Vallejo y con la hermana de Luciano Arruga, a partir de ahí armó su propio cuerpo. Las mezclas siempre dan algo nuevo. Fue muy divertido. En los textos de los agones trabajamos desde la retórica de Aristóteles, para convencer al público. Ifigenia, por ejemplo, dice “yo soy como los héroes de Malvinas, di la vida por la patria”; eso hace que el público se identifique con un problema que parece viejo pero que no lo es para nada.

-Con respecto a los fragmentos que leen al final, ¿están pautados o lo hacen al azar?

-Son al azar. La idea es que aparezca lo que aparezca y que el espectador asocie imágenes, con un concepto *deleuziano*: abrir puntos de fuga. Los actores arman algo en escena, pero viene un texto que aleatoriamente te lleva a otro lado. Que las palabras aparezcan como palabras y el sentido como sentido. Es una invitación al espectador para que arme como quiera su propia escena. Así los sentidos son más poéticos, no son lineales, son sentidos ambiguos, más metafóricos.

-¿Tienen pensado seguir con la obra después de la graduación?

-Nuestra intención es seguir. A lo mejor la primera parte se puede centrar en la vocación, se puede jugar por los pasillos con alguna de esas ideas, con un objeto solo. Me interesa mantener el tema de que el público entre al espacio y que interactúe, aunque se complique si hay que hacerlo en un lugar más chico.

-¿Cuál es tu búsqueda personal en esta obra?

-A mí me fascina lo que sucede con los juegos, los deportes, los rituales, porque hay algo de verdad que se está jugando ahí que me impresiona mucho. Por ejemplo, el mundial de fútbol, donde a la gente le da taquicardia porque está perdiendo su equipo y yo digo: quiero lograr generar eso. Lo mismo en el caso de una manifestación, donde tanta gente está comprometida con un hecho. El carnaval es algo que me fascina, todo el tiempo pienso en el carnaval y lo que quiero es trasladar eso al teatro, que todos estén en un mismo lugar comprometidos con la misma causa, incluso al punto de agarrarse a las piñas, o de ver a hombres grandes llorando por la emoción.

AGENDA

Agón. Proyecto de Graduación de la Licenciatura en Actuación 2015