

Una red emocional

El método cartográfico como sistema de intensificación del presente para la investigación creativa

Entrevista a Renato Ferracini

En el mes de agosto de 2016, el doctor Renato Ferracini, actor, investigador, visitó la Facultad de Arte de la UNCPBA, para dar un seminario de posgrado en la Maestría en Teatro.

Cuerpo del Drama entrevistó a Ferracini para profundizar en el sistema de investigación y creación que está difundiendo y en base al cual dictó el seminario.

Renato Ferracini es Actor, investigador, graduado en Artes Escénicas por la UNICAMP (1993), Magister (1998) y Doctor (2004) en Multimedia, también por la UNICAMP, Brasil. Coordina el LUME - Núcleo interdisciplinar de Pesquisas Teatrais de la UNICAMP donde actúa teórica/prácticamente en todas las líneas de investigación del núcleo desde el año 1993. Es profesor exclusivo y orientador en el Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena - UNICAMP y dictó distintas disciplinas en programas de posgraduación - como profesor invitado - en la USP, UFPB (especialización), FURB (especialización), Universidade de Évora (Portugal) y la Universidade Nova de Lisboa (Portugal). Posee cuatro libros publicados: "A Arte de Não Interpretar como Poesía Corpórea do Ator" (Editora de la UNICAMP e FAPESP - 2001), "Café com Queijo: Corpos em Criação" (HUCITEC e FAPESP - 2006), "Corpos em Fuga, Corpos em Arte - ORG" (HUCITEC e FAPESP - 2006) e "Ensaio de Atuação" (Perspectiva e FAPESP - 2013). Es editor jefe de la Revista ILINX (Revista del grupo LUME) e posee artículos publicados en los principales periódicos de teatro. Presentó espectáculos y dictó workshops, conferencias, debates, masterclasses, demostraciones técnicas e investigaciones de campo sobre sus estudios y el trabajo desarrollado en el LUME en muchas ciudades de Brasil y en otros 22 diferentes países.

Entrevista realizada por: Gabriela Pérez Cubas

Gabriela Pérez Cubas: ¿Qué es el método cartográfico?

Renato Ferracini: el método cartográfico es una metodología que fue promulgada por Deleuze y Guattari pero ellos nunca la usaron. Es una manera de hacer con la que la gente del área de las artes se entiende muy bien, es una metodología que no propone algo que tenga un telos predefinido, es decir: "yo quiero llegar allá", hay algunas pistas de ella. Primero, es una metodología que prima por el propio proceso, que entiende que el propio proceso determina lo que va determinando, completamente rizomática, tanto que cartografía y rizomático son sinónimos.

GPC: ¿La cartografía se establece en el contexto local, se vincula con la cultura, la historia, con el cuerpo dentro de una determinada cultura?

RF: Exactamente, porque en verdad la cartografía entiende que cuando uno se predispone a investigar, cualquier cosa, tiene unas premisas. La premisa básica es que uno como investigador afecta el campo investigado y el campo investigado te afecta, afirma que no existe ninguna investigación en la que sea posible que uno no salga

transformado. Si uno no sale transformado no hay investigación.

GPC: Completamente subjetiva, no es posible ser objetivo.

R F: Exactamente, es lo opuesto de la metodología científica, donde uno precisa distanciarse del objeto, es exactamente lo opuesto, uno, no solo se coloca dentro del objeto sino que se afecta por el objeto, y ahí es donde la cartografía piensa en hacer una red afectiva de todo eso. O sea, lo que el campo te afecte, lo que uno afecte al campo, eso tiene que estar dentro del campo de la investigación. Eso es lo más interesante.

GPC: ¿Vos has logrado desarrollar categorías de análisis a partir de eso que te afecta del campo y eso tuyo que afecta al campo? ¿Y cómo identificas eso que afecta?

RF: Si, tenés que hacer realmente un mapa, tenés que escoger las preguntas. Por ejemplo, si estás pensando en el mapa afectivo, el mapa afectivo es infinito. Entonces tenés que hacer pequeños cortes y recortes de qué es que vas a afectar. Por ejemplo, en mi caso estoy haciendo una investigación sobre presencia, sobre el concepto de presencia, entonces yo preciso recortar esa investigación cartográfica en una relación de presencia dentro del entrenamiento: dentro del entrenamiento ¿cuáles son los ejercicios que posibilitan esa relación afectiva más clara? Es un campo muy preciso de análisis. Pero en la cartografía también aun cuando determinas un campo preciso de análisis, todo vale. ¿Qué significa que todo vale? En la cartografía no importa de adonde viene la fuente, la fuente puede ser imagetica, puede ser relacional, puede ser esta charla que nosotros estamos teniendo, puede ser un libro que leíste que está influyendo sobre el proceso, todo el campo afectivo necesita ser tenido en cuenta.

GPC: ¿Entonces tu propia posición como investigador también está afectando la cartografía, vos no puedes definir categorías objetivas?

RF: Objetivas nunca. Vos conseguís definir procedimiento y procesos, procesos abiertos y el resultado cartográfico nunca termina. Por ejemplo, estoy orientando un doctorando que es músico que está haciendo un proceso sobre el samba, ese es el proceso creativo de él. Si yo fuera a ampliar la cartografía al límite, el proceso creativo de él comienza cuando él nace. Entonces necesitas determinar el tiempo, el periodo, el espacio y ahí conseguís, no objetivar, pero al menos determinar el campo y de ese campo cuales son los afectos más fuertes y más potentes. La historia personal de él, por ejemplo, este siendo muy tenida en cuenta, toda una trayectoria que él tiene

GPC: ¿El trabajo que realizaste en el seminario dictado aquí en Tandil fue cartográfico?

RF: Siempre

GPC: Ahí todo se cruza, lo que uno es en el presente, lo que uno fue, la construcción que uno tiene en base a las técnicas incorporadas

RF: Cómo uno se implica en la investigación y cómo esa investigación genera otra red afectiva, la cuestión de la cartografía es una cuestión positiva, podemos decir, porque no alcanza solo con investigar para conocer, se investiga para crear otra

posibilidad de ampliación de la red afectiva.

GPC: ¿Es por eso que en el trabajo vos colocas a un actor danzando, improvisando y a los demás actores haciendo preguntas respecto de lo que él va creando, mostrando, respecto de la propia improvisación, para ampliar los límites de la expresividad?

RF: Exactamente, son ejercicios que yo hago, por ejemplo. Ahora, ampliar, es siempre partir de aquel cuerpo en el que están las cuestiones implícitas, no es olvidar el cuerpo y partir de otro lugar, no tiene sentido eso, no se puede. Entonces la verdad del trabajo es cómo que aquel cuerpo puede ser potencializado. Porque las cuestiones implícitas muchas veces también encuadran el trabajo, delimitan, pero no se pueden negar, se deben intensificar: ¿cómo aquel cuerpo actúa?, y ahí la idea es ¿vamos a crear una red aquí? y esa red va a hacer que ese cuerpo se intensifique.

GPC: Cómo crear una multiplicidad de preguntas hechas por otras cartografías que van a impactar...

RF: Impactar, mezclarse y posiblemente -porque nada garantiza, los resultados nunca son garantizados- pero posiblemente se está abriendo una mayor posibilidad de intensificación corpórea, sin resultado planteado a priori. Nunca uno va a saber cómo el campo afectivo se da en el propio proceso, no tenes ningún control sobre el resultado. Ese es el gran problema en verdad.

GPC: ¿Por qué colocas eso en el proceso creativo y tenes que delimitar?

RF: Si, pero mismo en el proceso creativo vos no tenes control de los resultados, el resultado es un corte que se hace. Nunca vas a saber si podría estar mejor o peor, según tu propio concepto de mejor o peor. Vos decís así: vamos a coleccionar. El corte generalmente es dado por una fecha o es dado por un deseo del director o está dado por una cuestión interna muchas veces, porque si no el proceso creativo es infinito. ¿Cómo se determina que un espectáculo está pronto? Porque uno dice que está pronto.

GPC: Vi que encuadras tu trabajo en los textos de Suely Rolnik

RF: La biblia es la cartografía de ella¹. Rolnik trabaja mucho con Guattari, hicieron un gran viaje por Brasil cuando estaba candidateándose Lula como presidente. Juntos Guattari y Rolnik publican “Cartografía del deseo” pero el libro que publica posteriormente Rolnik “Cartografía Sentimental” es el que da el basamento conceptual del trabajo que propongo. Y más importante aún es otro libro que se llama “Pistas del método de la cartografía”², es un compendio de varios autores.

¹ Renato Ferracini se refiere al libro Cartografía sentimental. Transformaciones contemporáneas del deseo. Coeditado por la UFRGS y la Editora Sulina. Porto Alegre. 2006. ISBN: 8520504248

² Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade / orgs. Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia. – Porto Alegre: Sulina, 2015. 207 p. ISBN: 978-85-205-0530-4

GPC: ¿Podemos decir entonces que el método cartográfico hace también un recorte político?

RF: Claro, en todo momento que estás trabajando con redes, estás trabajando con relaciones y trabajando con relaciones la cartografía no tiene como escapar ni de la ética ni de la política, siendo que ella entiende a la ética y a la política casi como un mismo campo. Porque la política sería una ética de intensificación de modos de existencia colectiva, negociación y potenciación de modos de existencia colectiva. Por lo menos es así como yo entiendo la política dentro de todo eso. Lo que significa que lo que estamos pasando en Brasil y aquí es una anti política, cartográficamente hablando. No es política, no sería política según este concepto.

GPC: Estamos todas las personas desconectadas unas de otras...

RF: Pensando en sus propios intereses, que es exactamente lo opuesto que propone la cartografía

GPC: Que es la red, ¿no?

RF: Es una red, una conexión afectiva y busca que esa conexión en cierta forma amplíe todas las partes implicadas. Amplíe, intensifique, o sea, genere otros modos de existencia más intensificados para todas las partes involucradas en la relación y eso es una postura ética, lo que no deja de ser una política positiva, no hay como escapar de eso

GPC: Lo que sucede también en el entrenamiento del actor en la academia es que el conocimiento está fragmentado, tiene la voz por un lado, el cuerpo por el otro, la actuación en otro

RF: Toda nuestra sociedad está un poco en contra de esa red sistémica, la visión sistémica pasa por al lado, la gente está acostumbrada a compartimentar todo, hasta el arte en la universidad lleva esa misma lógica. Es realmente complicado. Pero una investigación de proceso creativo o de entrenamiento, lleva adelante la cuestión sistémica y comienza a trabajarse desde los primeros minutos, o sea, la visión no es “tu cuerpo” si no es “tu cuerpo en relación con otro”, es tu cuerpo intensificado en la relación con otro, es tu cuerpo intensificado que ayuda a otro cuerpo a intensificarse, no es una generación de presencia de tu cuerpo, sino que es una generación de presencia de la propia red, del conjunto, del colectivo, la gente comienza a tener otra visión de la cosa, a entenderlo corporalmente

GPC: Y cuando vos trabajas la cartografía dentro del proceso creativo, ¿tomas técnicas propias, surgidas del trabajo cartográfico, para componer, por ejemplo?

RF: A veces sí, pero la cartografía no impide, la cartografía busca intensificar las partes, ¿Qué serían las partes? La cartografía es muy spinozista, quiero decir, entiende el cuerpo como una relación de partes que en esa relación define al cuerpo. La cartografía va a entender lo siguiente: vos tenes el cuerpo actor, el cuerpo dirección, el cuerpo espacio, el cuerpo tiempo, el cuerpo técnico y todo eso tiene que intensificarse en una relación, claro que a partir de ahí nace tal vez otro procedimiento para que todos

esos cuerpos se relacionen, pero no impide una técnica extrínseca a esta relación, ella va a ser tratada como un cuerpo más a entrar en esta relación, el gran problema es como componer. Ese es el gran problema de la cartografía. En verdad el método cartográfico es más difícil que el método científico. En el método científico ya tenes la manera de composición, en el método cartográfico entras en una gran aventura, sin la posibilidad de dar resultados

GPC: ¿Finalmente hay una persona que es quien hace la selección? Porque entonces deja de ser cartográfico.

RF: Si, si claro. Porque si una de las partes es jerarquizada por encima de las otras, la cartografía es más difícil de suceder

GPC: Pero cuando estás en el rol de director tenes que seleccionar los resultados del trabajo cartográfico

RF: Si pero ahí, como sea, el director también entra en el método cartográfico, todos están colectivizando el proceso, la selección final va a ser dada por vos como director junto con todos los otros. Puede ser hasta una imposición, pero es un imposición que nunca va a estar impuesta de arriba para abajo, como en una jerarquía.

Allá en Brasil se habla mucho del proceso colaborativo, que es en verdad como una sistematización de un proceso creativo cartográfico. Porque en un proceso colaborativo todos participan de todo, pero existen los papeles de cada uno. Por ejemplo, vos vas a participar como actriz, otro como director, otro como escenógrafo, otro como iluminador, el otro como dramaturgo, el dramaturgo va a hacer la dramaturgia pero va a oír a todo el mundo, va a partir de todos los trabajos colectivos, el iluminador va a hacer luces pero va a partir de todo el trabajo colectivo, el director va a dirigir pero va a partir del trabajo colectivo, así como los actores.

GPC: Cada uno tiene su propio proceso de composición dentro de la red creativa

RF: Exactamente, no es un proceso creativo en donde no existen papeles, donde todo puede ser hecho por todos, existen papeles muy claros en el proceso colaborativo, pero todos participan de la colectividad creativa

GPC: Entonces, por ejemplo, ¿estás trabajando con un iluminador que está todo el tiempo en la investigación creativa?

RF: Sería lo mejor, son pocos los grupos que consiguen eso en Brasil, algunos grupos lo consiguen por ejemplo el *Teatro Vertigem* de Antônio Araujo. Antonio es un profesor de la Universidad de San Pablo muy famoso. Él hace unos espectáculos grandiosos, el proceso de él es totalmente colaborativo, él trabaja con actores, tiene un director y tiene en el grupo un iluminador, que es el iluminador del grupo y que está en el grupo como si fuese los actores. Ahora, existen procesos colaborativos que son casi semi colaborativos, son colaborativos porque tienen a los actores y a los directores colaborando en el proceso creativo y llaman a otras personas para participar de procesos puntuales, pero la relación entre actuación y dirección es colaborativa

GPC: Aquí lo que sucede es que cuando entrenas actores y su corporeidad, está todo dividido, puedes hacer procesos profundos pero cuando los actores van a componer una pieza vuelven siempre a estéticas legitimadas

RF: Ese es el gran problema

GPC: Sin duda, generalmente se reproducen estéticas de grandes centros culturales, entonces el trabajo de indagación sobre el propio cuerpo queda todo de afuera, en la forma.

RF: Ese es el gran problema también en Brasil. Fíjate que el trabajo que hicimos en este seminario fue ese. Tomamos todo el entrenamiento que se hizo en los primeros días: acciones físicas, algunas cosas simples de texto y ahí hicimos un trabajo de composición, pero composición con los materiales que ellos habían trabajado en el entrenamiento. Es decir, cómo componer una escena o una dramaturgia de actor a partir del actor obviamente

GPC: ¿Y cómo compone? ¿La lógica de composición es propia del actor?

RF: Se dan unos parámetros, se establecen consignas, se hará eso, eso y eso, anda allá y hazlo. Quiero decir, en este seminario la gente comenzó con uno, después con dos, luego con tres y así sumando más actores, siempre con consignas y salieron cosas muy interesantes.

GPC: ¿Y tus parámetros de director responden a lo que vas viendo en ese proceso?

RF: Por ejemplo, un lista de consignas: la escena tiene que tener dos matrices corporales, tiene que tener una pausa de treinta segundos, tiene que tener una canción, tiene que usar el espacio que no sea un espacio italiano, tiene que tener un cambio de espacio, definir dónde está el público, dónde actúas vos y un cambio de espacio que la misma escena va a proponer y tiene que tener una parte del texto que trajiste, una canción, dos frases – yo pedí que trajeran frases de internet. Ellos tienen eso y dentro de eso ellos son libres para hacer lo que ellos quieran y ahí entra la creatividad de ellos, pero es una creatividad enfocada, pensada en lo que ellos tienen que hacer y no en la secuencia que les propuse, puede ser en la secuencia que ellos quieran.

GPC: ¿Y cómo definís matrices corporales?

RF: Eso está definido de antes. Trabajamos una matriz de animal, estuvimos dos días trabajando con eso, con acciones de animales, ellos hicieron un ejercicio en el que corporizaron y cada uno tenía el suyo, trabajamos también un estado de vibración, es el estado que más trabajamos y eso se transformó en una acción. En LUME nosotros llamamos a eso una matriz, la matriz no es una forma, la matriz en LUME es un estado, que tiene una forma, tiene una vibración tiene una mirada, un ritmo, una dinámica, no es solo la forma física es mucho más complejo. La matriz tiene dinámica, dirección, mirada, tiene un campo físico que podemos llamar forma que ese campo es un poco maleable porque se puede hacer pequeño, se puede hacer grande. O sea, una matriz es un estado bien complejo de cosas que uno precisa tener allí para construir sentido, no solo un sentido racional, para hacer sentido, para construir sentido a partir de una

sensación corpórea y el sentido es un sentido cinestésico, no un sentido racional. Con las consignas los participantes lograron colocar las matrices en cuestiones muy concretas.

GPC: ¿Cuáles, por ejemplo?

RF: Como por ejemplo, pedí que utilizaran un espacio diferente usando tres frases de un texto, de una canción colectiva y una pausa de treinta segundos. Ahí ellos iban a un espacio, colocaban esas matrices en un espacio, relacionaban esas matrices y eso generaba todo otro sentido que es un sentido más cinestésico, no es un sentido de “la escena de Hamlet” es otro sentido, ellos jugaban con los sentidos posibles de creación a partir de un material físico y energético de cada uno y vibracional de cada uno.

GPC: ¿Crees que para trabajar eso es mucho mejor trabajar con actores más experimentados que con actores jóvenes, recién iniciados?

RF: Sin duda. Estos actores, todos experimentados, se embarcaron en la propuesta, se divirtieron mucho. Yo les dije así: si uno recordará allá cuando comenzó a hacer teatro, ¿por qué uno quería hacer teatro? ¡Porque era divertido! ¡Uno se divertía mucho haciéndolo! ¡Era la única cosa que yo quería hacer en esta vida! ¡Después se convierte en otra cosa! Y vi allí a ellos divirtiéndose de nuevo, haciendo teatro, sin resultados. Si yo estuviera montando un espectáculo tomaría las consignas y vería que podría tomar de cada escena, que era interesante que no lo era. Iría montando todo ese material de otra forma. Pero en este taller ellos se divirtieron. La propuesta era esa. Teníamos material físico, también vocal, el bicho tenía voz, tenía material textual y tenía la posibilidad de jugar con el tiempo y con el espacio. Ellos deliraron con eso. Era un rompecabezas de actor. Yo tengo todas esas piezas y puedo hacer lo que quiera con ellas. Esto da una autonomía al actor que el casi no vive.

GPC: Cuando compones una obra, al repetirla, ¿no estás cerrando la cartografía?

RF: En LUME tenemos un espectáculo “Café com queijo” que hace dieciocho años lo hacemos. Tenemos muchas funciones por año. El está vivo todavía. En LUME nosotros hablamos de macrocopias creativas. Nosotros hablamos de grandes estructuras. Cuando esa estructura está pronta entonces uno crea las microestructuras y es ahí donde la gente va. Yo hice “Café com queijo” casi mil veces, yo sé para dónde ir en cada momento de la pieza. Pero en el momento que la estoy haciendo empiezo a mirar a la persona que tengo al lado y lo que sucede en esa relación siempre es diferente, yo preciso anclarme en esa relación y no en la fisicalidad ni en la forma del espectáculo. Entonces, en verdad cuando estamos hablando de creación de redes, estamos hablando de cuerpos y esos cuerpos están en relación. Cuando montas la estructura, esta es un cuerpo más que tiene que entrar en toda esa relación. Ella es un elemento más de composición. Cuando la estructura está pronta, uno compone con la estructura. En verdad la composición está en otro lugar que no es la estructura, la composición está justamente en el presente, en la construcción de una red intensificada de un presente. Entonces, para mí, no importa si tiene estructura o no la tiene. Hay espectáculos que son absolutamente estructurados, pero hay espectáculos que son abiertos y son improvisados. Hay muchos espectáculos hoy que son improvisados. La única diferencia es que unos tienen una estructura para componer y otros no la tienen,

componen con otras relaciones, pero ellos precisan componer, porque sin componer no existe estructura, o la falta de ella, eso es lo que va a determinar una calidad intensificada de esa red presencial do espectáculo.

GPC: ¿El personaje que compusiste en “Café com queijo” evolucionó emocionalmente a través de los años?

RF: Si claro, por eso es una forma física que va relacionándose con otro. Hice ese personaje cuando tenía 28 años, hoy tengo 46 y estoy haciendo el mismo espectáculo. Soy otra persona, no soy más aquel de 28 años. Pero pasan las mismas cosas, estoy cantando las mismas canciones y estoy haciendo el mismo personaje. Pero cuando miro a la persona que tengo al lado en la obra y creo una relación, creo una relación con quién soy yo ahora. Si no hiciera eso, no funcionaría. El espectáculo muere. Porque ahí él se basa solo en una estructura.

La cuestión de la cartografía es eso. No existen jerarquías. A partir del momento que se jerarquiza una de las partes no se está haciendo cartografía. La estructura es un elemento más. Entonces, para responder a tu pregunta, la estructura cierra la cartografía si vos jerarquizas la estructura. Pero si no la jerarquizas ella es solo un elemento más de composición

GPC: Para ordenar el presente

RF: Para intensificar esa red presente. Cuando digo intensificar es buscar realmente una mayor intensificación en las relaciones. La cartografía habla mucho de generar otros modos de existencia. Uno tiene que estar implicado en crear otros modos de existencia. Por modos de existencia estamos diciendo de vida. Tanto que mi proyecto ahora es: “Presencia es vida”. Generar presencia no es un elemento más que el actor tiene o no tiene, él puede tener técnica, puede tener fuerza, puede tener precisión, él tiene, pero la presencia solo se genera en la relación. La presencia no es un atributo más del actor. La presencia es un medio de intensificación de red, un sistema de relación. La presencia solo se da en el hacer espectacular. Y ahí la gran cuestión es ¿el espectáculo tiene presencia? ¿El actor proporciona de alguna forma esa presencia colectiva?

GPC: En eso entra el público...

RF: Entra el público, el espacio, todo. Entra aquel día, aquella presencia

GPC: Es bien spinoziano, ¿no?

RF: Muy spinoziano. En verdad es así: yo comencé con Deleuze, leí mucho Deleuze, Guattari, pero cuando comencé a leer a Spinoza me di cuenta que en el fondo él es la base de todas esas cosas. Porque leyendo a Spinoza comencé a entender mucho más a Deleuze, porque Deleuze es Spinoza puro, en verdad él habla con muchas palabras con las que Spinoza habló, lo cual es muy impresionante. Para mí la cartografía es básicamente Spinoza. Spinoza en el sentido de lo que él piensa del cuerpo, de pensar el cuerpo como potencia relacional y esa potencia relacional está vinculada a una ética de una intensificación de mayor potencia de vida, la potencia de acción en el mundo. Ahí él vincula partes, relación, ética, política y estética. O sea, es un tipo frente al que hay que sacarse el sombrero porque el hizo todo eso en el siglo XVII.

GPC: Aislado, solo.

RF: Por eso esa plaga de estudios sobre él en la actualidad.

GPC: En el grupo LUME ustedes son siete actores que trabajan con la misma lógica hace mucho tiempo

RF: Y cuando invitamos directores de afuera, son directores que precisan entender esa lógica, porque sino, no funciona.

GPC: ¿Y esa lógica es algo que se fue creando por el grupo propio o es una elaboración tuya? Digamos, toda esta reflexión y este vínculo con Deleuze, con Spinoza.

RF: Fue todo creado a lo largo del proceso, una cosa no determino la otra. Las cosas fueron sucediendo juntas. Está claro que partir de que comenzas a entrar a esos autores en tu visión de mundo, en la práctica, cambia la visión de la práctica que a la vez modifica también los focos de la lectura y así. Está muy vivo eso ahí.

GPC: ¿cómo es la relación adentro del grupo, se pelean?

RF: Si claro, mucho. Mucho tiempo juntos. Hable mucho de eso en la charla que di aquí. Es muy bueno estar en grupo porque uno no está solo. Pero, al mismo tiempo que yo amo a esas personas, yo las odio, en el mismo nivel. Entonces es muy loca esa relación.

GPC: ¿Y ustedes hablan de eso?

RF: Si, ya hicimos hasta terapia grupal. Porque no es solo mucho tiempo juntos, es mucho tiempo creando juntos, viajando juntos. Paso más tiempo con ellos que con mi hijo. Es absurdo, paso más tiempo con ellos que con mi compañera.

GPC: ¿Y podrías dejar el LUME?

RF: Mira, no sé. Porque. El LUME tiene veintitrés años, creo que el grupo ya es parte de lo que yo soy, ese es el problema. Aunque el LUME un día caiga, cada uno de nosotros va a llevar el LUME afuera. La definición de lo que yo soy hoy tiene que pasar por la definición de lo que es el LUME. Como persona inclusive, no solo como profesional

GPC: ¿Y entrenas como actor, cartográficamente?

RF: Sí, tengo un unipersonal. Mi pesquisa personal ahora está muy basada en cómo trabajar, este cuerpo todo, que constituye un cuerpo trabajado durante todos estos años. ¿Cómo es que uno lo trabaja entre lenguajes? Es decir: ¿cómo es que sería un espectáculo de un cuerpo que no es ni teatro, ni danza, ni performance, que es indefinido pero que alcance para trabajarlo poéticamente?. Estoy en eso hace un tiempo ya, es decir, trabajar el cuerpo entre lenguajes. Invité a un coreógrafo para dirigirme, ambos tenemos esa pasión por la performance y fue maravilloso porque de ahí yo tuve

que entrenar entre comillas, otras partes que no conocía. Estar en otro lugar que yo no conocía, pero obviamente, el también. Porque yo no lo invite para hacer una coreografía conmigo, lo invite para hacer una obra. No sabía lo que quería hacer, tenía una meta que era trabajar sobre esquizofrenia. Era todo lo que teníamos, yo actor, el coreógrafo y el tema esquizofrenia. Y salió, estrené en octubre del año pasado, hice una temporada en el SESC³ Pompeia en San Pablo, estuve en Blumenau, en Campo Grande, hice funciones en Campinas y voy a hacer ahora una gira por Portugal. La próxima vez que visite Argentina la voy a traer.

GPC: Considero que la cartografía como sistema de investigación para la creación es un gran aporte porque procura la reconstitución o el reconocimiento de redes afectivas. Esto es muy importante para nosotros, los teatristas de esta región, dado que la evolución de la cultura en nuestros países, Uruguay, Brasil, Argentina, Chile, ha estado fisurada, por cuestiones políticas, golpes de estado, gobiernos que desarticulan las evoluciones del campo popular.

RF: Así es. En Brasil la dictadura militar no consiguió hacer un corte en la evolución de las manifestaciones culturales. No consiguieron destituir la cultura. Muy por el contrario, la cultura en Brasil en esa época fue una de las mayores resistencias. Las músicas más bellas que nosotros tenemos son de la época de la dictadura. Los artistas y todos los seres culturales, se unieron justamente para resistir. La dictadura no consiguió destituir esa fuerza, muy por el contrario, ella sucumbió a esa fuerza. Hoy la visión de la cultura en la época de la dictadura es más fuerte que la visión de la propia dictadura. Por eso es que también, yo creo, que la dictadura en Brasil algunas veces está casi olvidada. Porque cuando miras para la dictadura hoy, decís Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, ellos surgen en la dictadura. Eso es algo muy bueno y al mismo tiempo un arma de doble filo porque no se habla de la dictadura, no se recuerda. Aquí, en Argentina, la dictadura fue tan fuerte que hoy ustedes miran a la dictadura como algo absurdo, en Brasil no se ve a la dictadura como algo absurdo, al punto que muchas personas comienzan a pedir la dictadura de nuevo porque, según ellas, en la dictadura no había corrupción. Es mentira. O sea, la dictadura consiguió por lo menos disfrazar eso. Y es posible que algunas personas pidan esa vuelta porque no existe una cultura de la memoria de lo que fue la dictadura en Brasil. Y aquí fue muy fuerte y para la gente que hace teatro fue conmocionante. En Brasil casi no vas a ver ningún espectáculo sobre la dictadura. Ahora está comenzando precisamente como oposición a esa gente que está pidiendo, una minoría, la vuelta de la dictadura. Algunos comienzan a retomar la memoria de la cultura en época de la dictadura.

GPC: Y en ese retorno de la cultura de la memoria la cartografía tiene mucho para hacer

RF: Claro, porque permite actualizar los procesos, las éticas y las estéticas de los procesos creativos.

³ Las siglas responden a Servicio Social del Comercio, proyecto cultural y educativo del empresariado del comercio de bienes, servicios y turismo, creado en 1946. En el Estado de São Paulo, SESC cuenta con una red de 36 centros culturales, mayormente dedicados a actividades culturales y deportivas.

