

“Luisa se estrella contra su casa, de Ariel Farace: desde dentro de Luisa”

“Luisa Crashes into her House by Ariel Farace: from within Luisa.”

(This pdf version contains no images. For the original article go to
<http://www.calstatela.edu/misc/karpa/Karpa7/Site%20Folder/gardey1.html>)

Mariana Gardey

Universidad Nacional del Centro

Resumen: Ariel Farace (Lanús, 1982) es un dramaturgo y director teatral porteño. La prosa de sus textos es poética, musical, e intenta correrse de las reglas del género teatral convencional. 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. En este estudio haremos una descripción de la poética del teatrista. Luego, analizaremos el texto dramático y la puesta en escena de *Luisa se estrella contra su casa*, reconstruyendo su proceso de creación a partir de una entrevista a Farace. Esta obra, que pone en escena los pensamientos y sentimientos de Luisa, 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, de Brasil, y en Berlín (Alemania).

Palabras clave: Ariel Farace – poética teatral – *Luisa se estrella contra su casa* – teatro argentino contemporáneo – Compañía Vilma Diamante.

Abstract: Ariel Farace (Lanús, 1982) is a playwright and theater director from Buenos Aires. The poetic and musical prose of his texts aims at moving away from the rules of conventional theatre genres. In 2009 Farace created the Vilma Diamante Troupe, an artists' group devoted to the research and development of contemporary performing arts in the context of collective production and creation. In this study we will make a description of this artist's poetics. Later on, we will analyze the text and performance of *Luisa se estrella contra su casa* (“Luisa crashes into her house”) by recreating its creative process through an interview with Farace. This play--which puts forward Luisa's mind and feelings on stage--opened in March 14, 2009, at the Espacio Callejón theatre in Buenos Aires where it run for two years. It has been performed at several places in Argentina, Brazil, as well as in Berlin, Germany.

Keywords: Ariel Farace – theater poetics – *Luisa se estrella contra su casa* – contemporary Argentinian theater - Vilma Diamante Troupe.

Ariel Farace (Lanús, 1982) se destaca en el campo teatral porteño entre los dramaturgos y directores teatrales jóvenes de la actualidad. En este estudio haremos, en primer lugar, una descripción de su poética. Luego, analizaremos el texto dramático y la puesta en escena de *Luisa se estrella contra su casa*, obra representativa de su labor como autor y director. Al mismo tiempo iremos exponiendo el proceso de creación de esta obra, reconstruyéndolo a partir de una entrevista realizada a Farace. 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).

Ariel Farace

En la formación teatral de Farace sobresale la dramaturgia. Pero comenzó en el estudio de actuación de Pompeyo Audivert, donde además de adquirir conocimientos actorales empezó a ligar su práctica de la escritura poética con la teatral, ya que allí se trabajaba con improvisación y poesía. Luego de montar sus primeras obras se dedicó a estudiar dramaturgia en diversos ámbitos: talleres con Marcelo Bertuccio, Alejandro Tantanian y Beatriz Catani, y la carrera de dramaturgia en la EMAD (2005-2006), donde enseñaban Mauricio Kartun, Alejandro Tantanian, Roberto Perinelli, Susana Anaine y Camila Mansilla. En dirección se formó con Emilio García Wehbi. También estudió danza con Viviana Iasparra, arte que de algún modo interviene en sus trabajos. Farace considera que ha aprendido mucho en la práctica como actor en obras de otros y como director de sus propias obras, y que sigue aprendiendo sobre dramaturgia en los talleres que él imparte desde 2007.

En el campo teatral de Buenos Aires, Farace se ubica a sí mismo dentro del teatro off o alternativo, que cimienta una identidad independiente, contestataria, no complaciente para el espectador, que posee una ética y que trabaja con la materia teatral pensándola con criterios artísticos por encima de todo. De la generación de sus maestros, admira especialmente las obras de García Wehbi, Tantanian, Catani y Luis Cano. De entre sus pares, se siente cerca del trabajo de Romina Paula, Cynthia Edul, Agustina Gatto, Mariano Pensotti y Luis Garay. Farace siente que las obras teatrales dialogan entre sí. Por eso no limita su actividad a compartir intereses con sus iguales, sino que mediante sus obras discute con artistas más distantes de su poética. La prosa de los textos de Farace es poética, musical. Quienes han influido fuertemente en su escritura son Thomas Bernhard, Clarice Lispector, Robert Walser, Néstor Perlongher y Pier Paolo Pasolini.

Farace ha escrito estas obras, dirigiendo algunas de ellas⁽¹⁾: *Piara* (2001, escrita y dirigida con Carolina Balbi, Luciana Mastromauro y Juan Pablo Piemonte), *Reptilis Ballare* (2002), *Instante verde* (2004), *Inés, los galgos* (2005, no estrenada), *S/T* (2005), *Din* (2006, dirigida en 2013 por Agustina Gómez Hoffmann, Tandil), *Pájaros jóvenes* (2007, no estrenada), *La libertad* (2007, escrita con Alejandro Tantanian y Martín Tufró, y dirigida por Tantanian), *Lisa y las fotos* (2007, dirección de Cristina Gómez Comini, Córdoba, y de Lidia Margules, México DF), *Galope en niebla* (2008), *Cocodrilo (o la vista)* (2009, dirigida por Yamila Waldman), *Luisa se estrella contra su casa* (2009), *Ulises no sabe contar* (2011, a partir de *Ulises* de Joyce), *Amancay* (2012, dirección de Julia Lavatelli, Tandil) y *Constanza* (2013, a partir de *La ilustre fregona*, de Cervantes). En 2009 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. Farace es el dramaturgo y director de la compañía, integrada por Luciana Mastromauro (actriz), Guido Ronconi (músico), Matías Vértiz (actor) y Juan Manuel Wolcoff (actor y artista visual), a quienes se agregan actores invitados a los distintos

¹ Cuando no se menciona otro director, la dirección corresponde a Ariel Farace.

espectáculos. Trabajan con la música, las artes visuales, la danza y la literatura integradas a la creación escénica. Buscan explorar en la fisicalidad y la textualidad del actor, entendiendo su cuerpo como el de un deportista y su palabra como la de un poeta. La compañía nace como respuesta a una imperante necesidad de producir de otra forma en el marco de la realidad argentina, y como apuesta a profundizar la experimentación en propuestas que contengan inquietudes artísticas comunes. En su seno se crearon los espectáculos *Luisa se estrella contra su casa* y *Ulises no sabe contar*.

La escritura de Farace para Vilma Diamante se abre a un proceso de montaje propio; allí trabaja con los actores compartiendo con ellos la materia prima de la escritura. Escribe para ese montaje, para esos actores, haciendo pruebas, permitiendo que ellos elijan, en absoluto diálogo con la escena. Abre una zona creativa muy virgen como la de un texto antes de tomar decisiones en cuanto a su formalidad. Farace busca compartir con los actores ese magma y permitir que se nutra en diálogo con ellos, que algo de su poética se “infecte” de los otros. Las decisiones revisten así otro nivel de inexorabilidad. La sensación es que la obra es un organismo vivo con leyes propias. La autoría realmente es colectiva, solo que el texto sigue escribiéndolo Farace. Él disfruta esa característica del trabajo colectivo que ofrece el teatro; se trata de “otra temperatura, otra ebullición”.

En la poética de Farace se nota un intento de correrse de las reglas del género teatral convencional, y de encontrarle nuevas posibilidades a ese género, de inventar formato, de pensar en el formato gráfico como parte de la obra. En ese intento de forzar los límites aparentes del teatro, Farace trata de narrar el pensamiento, de poner en escena el fluir de la conciencia. Intenta mostrar la lógica de la manera de pensar, de poner la interioridad en escena. Es fiel al texto que se le ocurre sin forzarlo hacia el teatro, encontrando de qué forma puede dar en la dramaturgia por vías poéticas o de orden gráfico. Utiliza los elementos dramáticos para poder escribir una escena que en principio las convenciones teatrales dirían que no se puede montar. En su obsesión por la forma, trata de cambiarla en cada nueva obra suya. Distintas artes intervienen en la elaboración de sus espectáculos, sobre todo la literatura, la pintura, la escultura, la fotografía, la danza y la música. Pensando la puesta en escena, cree Farace que la no ingenuidad en la actuación es fundamental. Él no confía en la ficción como la creación de una verdad; la ficción está construida por un conglomerado de herramientas escénicas, textuales, poéticas, cinéticas, discursos que conviven y crean un acontecimiento. Farace no intenta contar una historia; si algo se cuenta, no tiene que ver con la anécdota sino que es un núcleo de sentidos más amplio. Él no sabe si existe la posibilidad de contar algo porque eso está inevitablemente opinado por quien lo cuenta. Le interesa más crear presentes que contarlos.

La soledad y el desamparo son temas frecuentes en las obras de Farace. Sus personajes suelen sufrir una pérdida o una carencia afectiva, o atravesar un duelo. Pero cuando escribe, dice no pensar en términos de temas; tampoco programa escribir sobre cierto tipo de personajes: estos se le imponen. En este sentido Farace no siempre coincide con la crítica: en *Luisa se estrella contra su casa* los periodistas hablaron mucho sobre la soledad, el desamparo y el duelo, pero él la escribió pensando más en la relación entre la imaginación o fantasía y la realidad. La acción no abunda en sus obras; Farace no piensa en términos de conflicto dramático. Y no construye sus personajes, no tiene una idea psicologista de ellos: piensa más en voces que en personajes. Estos se van definiendo a medida que hablan.

En cuanto a la relación entre su teatro y la política, afirma Farace que es necesario atender a la dimensión política de las decisiones estéticas, que suele quedar relegada a un sálvese quien pueda debido a las condiciones de producción. Se hace teatro con lo que hay y eso coloca en un lugar precario el plano estético. Trabajar seria y apasionadamente es una dimensión política muy concreta. El arte está ligado al entorno social. Las ideas políticas aparecen poéticamente en las obras históricas de Farace (*Pájaros jóvenes*, *Galope en niebla*, *Amancaes*). Pero el dramaturgo siente que la dimensión política de una obra está en las decisiones que tienen que ver con el tipo de teatro que se propone al escribir, y con mantener una coherencia poética. Para él, donde más se nota la dimensión política de las decisiones estéticas es en el trabajo de dirección: es política la situación de la función, de la reunión, del querer decir algo en escena. Farace no hace teatro militante: este quiere adoctrinar, encauzar hacia una dirección; en cambio a él le interesa abrir los sentidos posibles de sus textos, no imponer una mirada unívoca sobre la realidad.

Luisa se estrella contra su casa

El proceso de creación del *texto dramático* se incrusta en la génesis del espectáculo, ya que Farace fue escribiendo la obra a medida que avanzaban los ensayos para ponerla en escena. Él iba llevando textos como materia prima que se iba probando en los ensayos; incluso en el mismo ensayo les dictaba texto a los actores, que luego incorporaba a la obra. El texto que inició el proceso fue el del sueño de Luisa. La primera imagen fue la de una mujer que chocaba su cabeza contra su casa; entonces la casa se abría y de ella salían los personajes que habitaban su cabeza. La obra consistía en mostrar lo que sucedía dentro de la cabeza de Luisa, donde se mezclan realidad y ficción. Desde el comienzo también estaban los personajes: una mujer, su príncipe azul o amor muerto, un vecino, un polvo limpiador. La forma que la palabra adquiere en la obra es el resultado de la decantación de las ideas que estaban en juego desde el principio. Farace escuchaba la voz de una mujer sencilla, con un imaginario anclado en lo pueril y con una imaginación trastocada por el duelo y la evasión. La poesía fue tomando forma sola, “se dejó escribir”.

En su texto, el dramaturgo versionó dos frases de Clarice Lispector incluidas en el discurso de Luisa: “Existe un ser que vive dentro mío como si yo fuese su casa”, y “En lo imposible está la realidad”. También influyó en la escritura de la obra el libro *Fantasy. Literatura y subversión*, de Rosemary Jackson, ayudando a Farace a pensar la relación entre realidad y fantasía en el universo de ficción. Una primera versión del texto fueron los quince minutos presentados en el VI Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (2007), donde ya estaban contenidos los pilares de la obra. La versión definitiva quedó terminada en 2008. La obra casi no tiene acotaciones. Esto se debe a que su autor decidió darle autonomía poética al texto dramático respecto de la puesta en escena.

La *acción* no tiene un desarrollo: la situación inicial no se transforma en una situación final diferente. Los personajes no traman estrategias para lograr un fin. No hay un programa narrativo, ni un contraprograma que se le oponga. Por lo tanto, no hay conflicto. 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 varias veces al día 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. Cuenta Farace que a partir de ciertas imágenes y

posibilidades que brindaba la escenografía mutable, de objetos como el carrito de supermercado o las ruedas de la moto de Pedro, el proceso de armado de la acción fue una deriva, una “decantación de satélites”, una suerte de asociación entre lo que los actores producían y lo que pedía el texto. El ritmo de la puesta en escena organizó la acción dramática, teniendo en cuenta una alternancia de ritmos lentos y rápidos. El tipo de actuación propuesto por la actriz generaba también un ritmo muy pautado.

La identidad de los *personajes* se define por su recorrido temático y figurativo. Los personajes se gestaron a partir de unas primeras ideas de Farace y de la composición que de ellos hicieron los actores, acompañados y guiados por el director. La voluntad de Farace era que Luisa (Luciana Mastromauro) tuviera una actuación muy artificial, del teatro popular, de grandes gestos. El enorme galpón donde se comenzó a ensayar la obra condicionó el modo de actuar de la protagonista. Una Luisa más natural sería imposible en un planteo escénico con una casa de cartón, con un polvo limpiador como compañero. Para componer a Luisa, Farace y Mastromauro focalizaron en cómo sostener su estado interior intenso. Hicieron un trabajo detallado sobre el texto, tratando de encontrar la verdad del personaje en cada momento. La exacerbación del gesto de Luisa surge de un resorte interno, emotivo. El fundamento del personaje es que lo que se mira en escena es lo que Luisa está imaginando, mientras cocina un pollo en su casa. Porque “vivimos en nuestra cabeza”; “lo que uno piensa, es”. Ella es una mujer adulta (mayor que la actriz) que está haciendo un duelo. Su vestuario es anticuado y usa zapatillas. Su círculo íntimo está formado por Pedro, el Odex y la radio. Su actitud vital es esperanzadora, enérgica, quiere sobreponerse a su situación, lo que la vuelve más atractiva escénicamente. Finalmente consigue despedirse de sus fantasmas y respirar aliviada de cara al futuro.

Pedro (Matías Vértiz) es el marido de Luisa, muerto en un accidente con su moto. Vestido como un motociclista, suele andar con su casco puesto. Mantiene diálogos con Luisa en escena: le cuenta que no siente frío ni calor, que no sabe cómo seguir, que se murió por distraerse mirando el horizonte. Acompaña a Luisa al supermercado, manejando el chango. Tiene un libro que habla sobre lo fantástico. Se cepilla los dientes con el cepillo que le ha comprado Luisa antes de su muerte, y que ella conserva en el baño. El Vecino (Guido Ronconi) es un joven de pelo largo que transmite con sus gestos y sus posturas una triste soledad. En un rincón, donde está su casita abandonada, el Vecino toca en su guitarra una música monótona y triste, que se liga a la voz de la cabeza de Luisa que no para de discurrir. Luisa lo invita a comer pollo, para que se anime. En cierto momento de entendimiento, que el Vecino comparte con Luisa, Pedro y el Odex, su música se alegra y los hombres silban la melodía. Odex (Juan Manuel Wolcoff) es el confidente de Luisa, quien lo compró en el Coto. Su cabeza es un polvo Odex, por lo que manifiesta su estado de ánimo mediante la gestualidad corporal. Lleva botas de caña alta, guantes blancos y se mueve como un robot. Pedro lo llama “bicho”. La función principal de Odex es acompañar y comprender a Luisa, que le confiesa sus vivencias y su sueño. Además, ayuda a Luisa cargando las bolsas del supermercado y ordenando la casa. Puesto a cocinar el pollo, comprueba que este está vivo. Odex se compra en el supermercado una revista sobre motos, lo que hace enojar a Luisa. Fue determinante para la creación de los personajes en la escena, que Farace supiera desde el principio del proceso quiénes serían sus actores, y trabajara junto con ellos.

La *dimensión pasional* del relato es dominante. En ella se integran imaginación y realidad, lo cotidiano y lo extrañado, el mundo de los vivos y el de los muertos, el personaje y la cosa. Farace busca poner el pensamiento en escena. *Luisa se estrella contra su casa* transcurre en la mente de Luisa; esta lógica permite otros ritmos y posibilidades. Farace pone en escena la interioridad del personaje siguiendo la voz de la conciencia o tomando un sentimiento como estructura: “Mi imaginación es enorme”, reconoce Luisa. Los códigos modales, cuya significación abre en el discurso un campo imaginario, son autónomos con respecto a los predicados narrativos. En la identidad modal de Luisa se combinan el querer y el saber: ella quiere seguir amando a su marido muerto, y sabe cómo hacerlo. No tiene un conflicto interior. Farace trabaja con la poesía; por eso abundan los códigos figurativos que expresan las pasiones mediante figuras del discurso. La casa representa la cabeza de Luisa: “Existe un ser que vive dentro mío como si yo fuese su casa”, le dice Pedro. La música del Vecino –“esa cosa repetitiva y triste”- imita el fluir de la conciencia de Luisa. El sueño en el que Luisa, muerta, nace de un huevo y se encuentra con Pedro marca el traspaso del límite entre la vida y la muerte: “En lo imposible está la realidad”. El árbol inmóvil es “el tiempo detenido”. Pedro es “como una musiquita”, “como una estrella” que “pasa muriendo, una luz que se apaga”. Él murió por mirar “un cielo hermoso”; Luisa mira el cielo para sentirse cerca de Pedro.

Los códigos rítmicos estructuran la puesta en escena. La tristeza es “como una música”, dice Luisa. La música de guitarra que toca el Vecino molesta constantemente a Luisa, no la deja pensar. Su cuerpo siente el ritmo lento, que le produce tristeza; cuando el Vecino toca una canción alegre –la que Luisa escuchó en la radio- y los otros la silban, Luisa se pone contenta. Guido Ronconi hizo la música original de la obra, dialogando en los ensayos con la musicalidad de la protagonista y del texto. El efecto de la música es empático: esta adhiere al sentimiento sugerido por la escena, y en particular al sentimiento que están experimentando determinados personajes. El efecto afectivo del ritmo se completa insertando algunas escenas más rápidas o intensas en un esquema rítmico caracterizado por su lentitud: la escena del supermercado con la carrera del chango entre las góndolas; los momentos de enojo de Luisa con el Vecino y con el Odex, o su reacción ante el pollo vivo; cuando Pedro abraza y hace girar a Luisa en el aire.

En cuanto a la mezcla de realidad e imaginación (recuerdo, sueño, ensueño), explica Farace que todo lo que acontece en la obra es real. Aparecen elementos referenciales que remiten a nuestra realidad, como la frase “todos y todas” aludiendo a Cristina Fernández de Kirchner, el polvo limpiador Odex que acompaña a Luisa, el supermercado Coto donde Luisa hace sus compras. Porque había desde el inicio una voluntad de poder nombrar lo que no se estaba nombrando en el teatro en ese momento (porque no era poético), y de trabajar con un material cercano, asible. Si fuera una obra realista, veríamos a una mujer sola sentada en la cocina escuchando radio mientras espera que se cocine un pollo; quizá el pollo se le quema por distraerse en sus pensamientos, y sale a mirar el cielo. Pero la idea fundamental de la obra es que nuestra cabeza es nuestra casa, vivimos en nuestra imaginación. Entonces lo que vemos en escena son los pensamientos y sentimientos de Luisa. Allí todo es posible: Luisa habla con el Odex, con Pedro (su pareja muerta), el pollo está vivo y pasea por el escenario. En su ensueño, Luisa logra vencer su soledad y atravesar su duelo. En la radio escuchó: “Hay que dejar los viejos sentimientos”. Por eso al final de la obra ella elige salir de su imaginación y darle la

espalda a Pedro, para aprender a vivir sola. La convencionalidad de los sistemas significantes –la actuación grandilocuente de Luisa, la casa y el árbol hechos de cajas de cartón, el pollo vivo y el muerto-vivo en escena- fuerzan los límites entre realidad y ficción, creando un mundo gracioso y emotivo.

La *escenografía*, creada por Cecilia Zuvialde y Ariel Farace, está compuesta por la casa de Luisa ocupando el centro del espacio escénico, un árbol de cartón a la derecha⁽²⁾ adelante, la casa (“cucha”) del Vecino –unas cuantas cajas de cartón apiladas que enmarcan su figura-, a la derecha atrás, y un cilindro de cartón que sirve de asiento, a la izquierda adelante. Los accesorios son un envase de Odex, un chango y unas bolsas de supermercado conteniendo mercadería, la guitarra del Vecino, la revista del Odex, el libro y el cepillo de dientes de Pedro. Entre las cosas y los personajes, aparece un pollo vivo en escena, que permanece quieto o camina, cacarea y picotea el envase de Odex; interactúa con Pedro, que lo alza y se encariña con él, y con el Odex, que le pone el tarro para picotear. Para Farace, el pollo que revivió en el horno vuelve más real el mundo artificial de la escena, dirige la mirada, despierta una emoción, resulta gracioso y extraño.

Según Luisa, su casa es inquieta, se le escapa. La construcción de esta casa con cajas de cartón de supermercados, con las marcas de los productos a la vista (una manera de nombrar la realidad), se debió a la línea estética elegida: hacer una casa no realista con basura, con material poco noble aunque cercano, reconocible. Pero esa basura cobraba valor, porque el cartón fue comprado sobre todo a los cartoneros. Era un signo que hacía visible la precaria realidad social de estos trabajadores porteños. La elección del cartón como material para la casa se debió también a que era económico: en un principio, el grupo no contó con subsidios para la producción de la obra. Estos llegaron solo a partir de que el jurado del VI Festival Internacional de Buenos Aires⁽³⁾ eligió en 2007 el *work in progress* de *Luisa se estrella contra su casa* (entre el trabajo de ocho directores jóvenes), otorgando dinero para coproducir la obra acabada junto con la Compañía Vilma Diamante⁽⁴⁾. La casa de Luisa se transforma en el transcurso de la obra⁽⁵⁾: primero está cerrada con Luisa dentro y se desplaza hacia adelante, luego se abre mostrando sus “paredes” interiores; más tarde se metamorfosea en un supermercado, siendo las góndolas lo que eran sus paredes; después vuelve a su forma de casa abierta, para terminar cerrada como al principio, con Pedro y el Odex dentro, moviéndose hacia atrás. La casa abierta contiene el “horno” embutido donde se cocina el pollo, y una “ventana” donde aparece Pedro. Como el espacio escénico narra lo que sucede en la imaginación de Luisa, este se convierte en espacio interior, susceptible de figurar los mecanismos del ensueño.

Matías Sendón y Ricardo Sica realizaron la *iluminación*, con mínimas indicaciones por parte del director. En el curso de casi toda la obra, la luz es intensa y abarca casi todo el campo de la escena. Esto cambia solo en el comienzo y en el final, y mientras Luisa le cuenta su sueño al Odex, momentos en que domina la oscuridad. Al inicio, un círculo de

² Del espectador.

³ Integrado por Alejandro Tantanian, Luciano Suardi, Mariana Oberztern y Ciro Zorzoli.

⁴ El espectáculo recibió además el apoyo del Fondo Nacional de las Artes, el Centro Cultural San Martín y el Centro Hipermidiático Experimental Latinoamericano.

⁵ El Odex es el personaje encargado de manipular la estructura de cajas de cartón ante el público, produciendo sus cambios de forma; Pedro lo ayuda en el final a cerrar la casa.

luz tenue ilumina solo al Vecino tocando su guitarra en un rincón, y cuando la casa de Luisa se acerca adelante su frente es iluminado. Al final, un círculo de luz se centra en Luisa, su casa retrocede hasta que desaparece en la oscuridad, y el suspiro final de Luisa marca el apagón. Durante el relato del sueño de Luisa, el cambio de atmósfera se logra con un seguidor, que proyecta un círculo de luz sobre Luisa y a veces también sobre el Odex; de pronto el seguidor cobra autonomía con relación a esos personajes, optando por recorrer lentamente la escena: las bolsas del supermercado en el suelo, la casa de Luisa, Pedro asomado a la ventana, el árbol.

La *dimensión cognitiva* de la obra nos proporciona conocimientos sobre nuestro mundo y sobre nosotros mismos. La captación semántica, por efecto de la metáfora y bajo el control de la imaginación, innova el discurso produciendo objetos cognitivos incomparables. En la captación semántica de *Luisa se estrella contra su casa*, Farace destaca una lectura –originada en el duelo por la muerte de su abuelo- que él intentó transmitir al público: si uno evoca a los muertos, estos siguen vivos. La imaginación tiene el poder de ayudar a atravesar un duelo de forma creativa. Tal como lo vive Luisa con Pedro. Lo que imaginamos termina siendo lo que realmente nos pasa en la vida. Farace no está de acuerdo con ciertas críticas que focalizaron en la cultura del consumo como sustituto del amor. Ir de compras a Coto forma parte del acotado universo de Luisa, quien disfruta de ese evento, sin ser consumista. El mundo es el que nosotros creamos. O, como Pedro le dice a Luisa en su sueño: “En lo imposible está la realidad”.

Como lo prueba *Luisa se estrella contra su casa*, el de Ariel Farace es un *teatro íntimo*, definido por Jean-Pierre Sarrazac como un teatro que implica, por una parte, una relación con lo más profundo de sí mismo y, por otra, el vínculo más estrecho de sí con el otro. El teatro íntimo no es un teatro intimista: este significa estrechamiento, clausura, prescripción de la acción dramática a la esfera de la vida privada, mientras que aquel supone una aspiración del exterior, tanto social como cósmica, por el interior, por el espacio de adentro. El teatro íntimo tampoco es individualista: no se asimila a una privatización o desviación egocéntrica, sino que engendra una dramaturgia de la subjetividad con una dimensión suprapersonal. Conflagración del microcosmos y el macrocosmos, de la casa y el universo, del yo y el mundo, el teatro íntimo es un teatro de la mente, que hace aparecer la vida humana a través de una serie de asociaciones subjetivas y de acciones fragmentarias donde el onirismo tiene un rol importante. En el círculo del teatro íntimo se inscribe un triángulo cuyos vértices son el yo, la casa y el mundo.

Bibliografía

Espinosa, Patricia. “Cómo elaborar un duelo de manera original”. *Ámbito Financiero* Mayo 27 de 2009. Web: www.ambito.com. Acceso: agosto 30 de 2013.

Farace, Ariel. *Luisa se estrella contra su casa*, Buenos Aires: Libros Drama. 2012. Print.

Fontanille, Jacques. *Semiótica del discurso*. Perú, Universidad de Lima/ Fondo de Cultura Económica. 2001. Print

Gardey, Mariana. Entrevista a Ariel Farace. Buenos Aires, Mayo 26 de 2013. Inédita.

- Haimovich, Sabrina. "Hacia una poética infectada" *Wicked* 19 (2013): 59-60. Web: http://issuu.com/wickedmag/docs/wicked_19 Acceso: agosto 30 de 2013.
- Laube, Natalia. "Una catarsis entre el polvo Odex y el recuerdo" *Crítica* Julio 29 de 2009: 29. Print.
- Ocvirk, Verónica. "Lo nuestro es puro teatro". *Clarín* Junio 20 de 2010: Web: www.clarin.com Acceso: agosto 30 de 2013.
- Pacheco, Carlos. "Las formas de escapar del dolor", *La Nación*, abril 4 de 2009. Web: www.lanacion.com.ar Acceso: agosto 30 de 2013.
- Pavis, Patrice. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós. 2000. Print.
- Prieto, Carolina. "La pérdida y el duelo". *Página 12*, 8/05. 2009: Web: www.pagina12.com.ar Acceso: agosto 30 de 2013.
- Santillán, Juan José. "Con el ojo mirando alrededor". *Clarín* septiembre 6 de 2009: Web: www.clarin.com Acceso: agosto 30 de 2013.
- Sarrazac, Jean-Pierre. *Théâtres intimes*, Paris, Actes Sud.1989. Print.