



Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas

Laura Fobbio

(Universidad Nacional de Córdoba-CONICET)

Alejandro Tantanian trabaja la palabra desde diversos y próximos espacios: como dramaturgo, director, actor, cantante, guionista de televisión, libretista de ópera, traductor, *régisieur*, docente y, especialmente, como lector: "Por vampirismo o por oposición, uno está en diálogo con la literatura", afirma.

En julio de 2009 dictó en Córdoba la conferencia "Del cuerpo literario al cuerpo dramático: una apropiación" en el XV Congreso Nacional de Literatura Argentina "1810-2010: Literatura y Política. En torno a la Revolución y las revoluciones en Argentina y América Latina", organizado por la Escuela de Letras, el Centro de Investigaciones y la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. En el marco de ese Congreso, dialogué con Tantanian sobre su trabajo dramático y de dirección, su forma de configurar las indicaciones escénicas y el yo dramático, la multiplicidad, la polifonía, la apropiación y el lugar privilegiado que ocupan la poesía y el monólogo en su escritura. En cuanto a su relación con el teatro argentino de las últimas décadas, habló de sus primeros escritos, sus maestros y referentes, y opinó sobre lo político y la/s política/s en el teatro de hace unos años y en las producciones actuales.

— ¿Con qué dramaturgo argentino te identificabas cuando empezaste a hacer teatro?

— El autor argentino que más admiraba cuando empecé a escribir teatro era Ricardo Monti, con quien realicé mi beca de estudios de perfeccionamiento en dramaturgia, otorgada por la Fundación Antorchas. Con él supervisé, durante casi dos años, 1995 y 1996, mi pieza *Un cuento alemán*, que estrené en el 97 en mi doble tarea de autor y director. Monti era y sigue siendo para mí un referente: lo siento cercano en su enorme afición por la literatura y en su inmensa capacidad de pensar el teatro, de reflexionar sobre la escritura.



Ya de muy chico leía teatro. Empecé a estudiar actuación a los trece años y mis padres supieron regalarme aquella mítica edición de las obras completas de Shakespeare (la de Aguilar): dos tomos de impecable encuadernación en papel biblia y a cuatro columnas por página. Yo fatigaba esas páginas durante horas: leía y leía sin entender demasiado aquello que leía hasta que sucedió la epifanía: comprendí; sin intelección tuve la experiencia física de entender aquellas palabras. Y ése fue el comienzo de mi voracidad como lector, y no sólo de teatro, claro.

— **¿Estás de acuerdo con la idea de pertenecer a lo que críticos e investigadores llaman *nueva dramaturgia*?**

— En realidad no tengo que estar o no de acuerdo con eso: es inexorable. No puedo convencer a nadie de algo contrario a lo que cree. Los intentos por imprimir en el mundo la verdad subjetiva son válidos. Y a esa voluntad muchas veces se le suma una intención fanática, una enorme necesidad de convencer a todos que lo que uno cree, es lo que uno es. El tiempo permite –con suerte y mucha fuerza de voluntad– que esa verdad subjetiva siga siendo el motor del trabajo, la pasión que se enciende en cada proyecto, pero ya sin aquella intención evangelizadora. O al menos sin que esa intención sea impuesta al otro. Deseando, claro, que eso que uno piensa, que eso que uno es, encuentre su interlocutor entre los otros. Hoy, no sólo por el camino recorrido, sino por la manera en que miro mi propia vida, la manera en que soy visto por los otros no es algo que me preocupe.

— **¿Cuáles pensás que son los rasgos comunes entre los dramaturgos argentinos contemporáneos?**

— Creo que hoy estamos en una meseta. Cuando mi generación *apareció* a mediados de los noventa veníamos, con mucho atraso, a promover un cambio que tampoco propusimos: se dio. Como cualquier cambio real, claro. El Caraja-jí hace su aparición en 1995, lo presentamos en el Rojas. Era claro que se necesitaba un cambio. Desde entonces no sucedió nada parecido. Y es cierto que no ha pasado tanto tiempo y que esa marca aún permanece: hay una suerte de eco de aquellos



años. Aunque los procesos son mucho más rápidos ahora y uno no puede medir las cosas como lo hacía hace quince años. Por otra parte, la labilidad de las redes de producción y la enorme atomización (exacerbación de lo individual) que se ha dado en la década del 90 en la red social (y por ende también en el teatro) torna más difícil *ver* movimientos. Se perciben subjetividades, pero no alineadas. El Caraja-jí, a la distancia, fue una suerte de híbrido: una agrupación de gente no agrupable. Luego de nuestra disolución en el 97, no surgieron agrupaciones, como si algo de esa unidad se hubiese licuado para siempre. Y es esta suerte de tierra yerma la que habitamos todos hoy, un espacio plagado de seres solitarios realizando, paradójicamente, una actividad eminentemente grupal como es el teatro.

— **En la conferencia hablaste de la apropiación. ¿Cuál es la relación entre teatro y apropiación?**

— Los trágicos griegos se apropian de los mitos para escribir sus tragedias; Shakespeare se apropia de la historia de su país o de cierta gesta danesa; Brecht se apropia, entre otras cosas, de *El Capital* o de alguna pequeña y olvidada obra china; Marlowe escribe el *Fausto* que también escribe Goethe y que, claro, no es más que un mito creado alrededor de un personaje del pasado. Yo plantearía el revés de la trama: existe todavía una suerte de asombro frente a la no originalidad de ciertos autores. Y no tenemos que olvidar que el teatro siempre vivió de otras historias. Nuestra enorme voluntad de querer lo nuevo se lo debemos a la Revolución Francesa y al lema trotskista de la revolución permanente. Pero el teatro –o la literatura toda– pareciera resistirse a este mandato de la originalidad. O al menos al intento de creer que lo original está siempre ligado al *qué* y no al *cómo*. Como si sólo en la novedad pareciera residir el valor de la cosa. Por ejemplo: Kafka lee *David Copperfield* de Dickens y escribe *América*; sin embargo, no hay trazos evidentes de *David Copperfield* en *América* (claro que los filólogos los marcan y te das cuenta de que están). Como dice Harold Bloom en *La ansiedad de las influencias*: existe un poema fuerte y, claro, ese poema fuerte ejerce la escritura en el futuro. Ese poema fuerte sigue dictando formas de escribir. Es impensable Onetti sin Faulkner, es impensable Faulkner sin Joyce, y es impensable



Joyce sin los movimientos pro-irlandeses de los poetas de esa época, de los cuales decide apartarse. O sea, o por vampirismo o por oposición, uno está en diálogo con la literatura.

— **¿Este alimentarse de otros textos responde entonces a la esencia del ser humano?**

— Obvio. Además de las zonas míticas, pensar hoy que un argumento puede ser original es una estupidez. Te doy un ejemplo un tanto extremo en su enunciación: en el lenguaje musical siete son las notas; podés obtener algo espantoso o algo como Bach. Se evidencia que lo que importa es el *cómo* y no el *qué*. El *qué* se reduce a las siete notas. El *cómo*, el arte de combinar eso que está ahí permite la aparición, o no, de un artista.

— **Al momento de crear, retomás obras narrativas de autores reconocidos y las volvés dramáticas. Pero la poesía también ocupa un lugar importante en tu teatro...**

— Cuando empecé a escribir era muy barroco, jugaba con el exceso, pero la poesía me enseñó otra cosa. Y mi encuentro con el cine de Tarkovsky fue también definitivo para mi expresión. Terminaba mis clases del secundario en el Colegio Nacional de Buenos Aires y me iba al menos tres veces por semana a la sala Leopoldo Lugones del San Martín –donde hice mi doctorado en cine [*sonríe*]– a ver no importaba qué película. Y me acuerdo que cuando vi *El espejo* de Tarkovsky no entendí nada, pero entendí todo. Otra epifanía similar a aquella vivida frente a las hojas de papel biblia de aquella edición de las obras completas de Shakespeare. Cuando empezás a vincularte con tu interior, esos maestros salen; al aparecer esa voz, aparece eso que te formó y hay que darle cauce a eso. Y varios poetas fueron maestros para mí: Hölderlin, desde su torre; Kleist, que decidió poner en escena su propia muerte porque no podía manejar su vida; Celan, rumano y judío, que decide asesinar la lengua alemana por ser la lengua de los asesinos. Además, cuando descubro –y estos descubrimientos no hacen más que emocionarme– que, por



ejemplo, Celan también tenía como maestro a Hölderlin o que una de sus poetas más admiradas era Marina Tsvietáieva, poeta que yo también admiro, no puedo dejar de pensar en que uno intuye una línea de filiación, que uno percibe ese entramado silencioso que une a determinados autores y que es maravilloso sentir esa compañía fantasmática en el trabajo diario.

— **En varias de tus obras te *fago-citás* a vos mismo, retomás fragmentos de otras obras.**

— Sí. Por ejemplo, durante la escritura de *El Orfeo* me di cuenta que estaba reescribiendo *Una anatomía de la sombra*. Y es por eso que hay ciertos textos de esta última que decididamente reaparecen en la primera. O en *La Gabbia* (libreto de ópera que hice junto a Tiziano Manca y que estrenamos en Alemania) hay fragmentos de *Carlos W. Sáenz*, material que estaba escribiendo paralelamente. Eran mundos muy similares y creí que debían compartir algunos textos. Es como en la poesía: hay ciertos *leitmotivs* que siento que vuelven, como melodías o variaciones sobre un tema que se enlazan de obra en obra. Uno, además, escribe siempre acerca de dos o tres cosas. Por lo cual se torna imposible que ciertas cosas no vuelvan, que ciertos temas se organicen de manera diversa pero quieran imponerse en obras diferentes. Y yo dejo que eso suceda.

— **Cuando te referís al yo dramático, decís que hay varios yos en el teatro. ¿A qué se debe ese desdoblamiento?**

— Esa experiencia está más ligada a mi trabajo como director, más que a la de autor. Si vuelvo a leer mis primeras obras descubro que muchas funcionan como discurso único, como si hubiese algo más allá de los personajes, como si lo que se estuviese escribiendo fuera dictado por la urgencia de dar voz a un tema más que a determinados personajes. Por ejemplo: *Sumario de la muerte de Kleist* es un monólogo a dos voces interrumpido por una tercera voz portadora de los discursos oficiales (forense, judicial, oficial). Es como si el yo hubiese estallado, generando una supuesta multiplicación de voces que no son más que la misma, pero



atomizada. Este tipo de trabajo pude llevarlo adelante, más claramente, en mi trabajo como director. Me ocupo mucho del encuentro entre el actor y el personaje: ahí hay dos *yos* que son diferentes y sin embargo tienen que formar uno. Y acá se plantea un problema que es, paradójicamente, el motor de la actuación. Este actor y este personaje no son cualquier dúo. Entonces, ¿dónde está el yo? ¿Hamlet es conciencia? ¿Hay una voz Hamlet? ¿O hay alguien que porta esa voz? Ése es un problema del teatro. Y es un tema que me ocupa, que me interesa tanto en la escritura como en la dirección. Por ejemplo, cuando escribí *Un cuento alemán* lo hice como un monólogo, pero cuando decidí montar el texto empecé por convocar a dos actores. Como la pieza no era una pieza de situaciones, tenía que construir una partitura rítmica en el escenario. Y me parecía que el número dos podía generar –a priori– más combinaciones. Por eso opté por dos actores en lugar de uno. Y luego esto se extendió al material, un material que reflexionaba sobre la narración y el teatro. Cuando alguien dice “yo” en un escenario: ¿está siendo un personaje?, ¿la primera persona es entonces la que construye lo situacional?, ¿o es la presencia física de ese cuerpo la que construye el yo? En ese, que fue mi primer espectáculo como director en 1997, me metí de lleno con el problema del yo: el dilema entre narración y acción, o entre la voz del actor y la voz del personaje. ¿Qué hay entre el dedo de Adán (personaje) y el de Dios (actor) en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina? Un hueco. Un espacio vacío. El lugar en donde sucede la creación. Ese es el lugar en el que decido pararme para trabajar: en ese espacio vacío. Y así poder mirar a un lado y a otro, mirar al creador y mirar lo creado.

– **Cuando los personajes se desdoblán o cuando aparece una voz en off como en *Ispahan*, hay un mismo yo, que es otro. ¿Pasa algo similar en *La tercera parte del mar*?**

– En esa obra hay un trabajo especular. Luego de la cópula se invierten los papeles, él empieza a tomar el discurso de ella, y ella el de él. También en esa pieza está presente el tema del doble, otra de mis obsesiones. Uno, como autor, construye supuestamente personajes distintos pero que siempre es uno, creo que muy pocos autores tienen el yo resuelto. Shakespeare es uno, no sabés dónde está.



Ibsen sí sabés dónde está. Chejov es un autor del que podés decir que está en todos los personajes. Creo que esa es la gran genialidad de Shakespeare. Y en la novela, esto lo tiene Dostoievski, que es a la novela lo que Shakespeare es al teatro.

– **Siguiendo con la construcción del yo, en una primera lectura, *El Orfeo* se presenta como una obra dialogada, pero ¿no podría pensarse también como una conjunción de monólogos entrelazados?**

– Tenés razón, *El Orfeo*, de hecho, es en algún punto un gran monólogo. Lo mismo que le ocurre a Claudio Monteverdi frente a su composición: él está escribiendo ese Orfeo y por más que hay muchas voces, los personajes de la ópera, la energía que mantiene viva a Claudia, es la de él. Y esa energía es la que escribe *El Orfeo*: la de Claudio Monteverdi sosteniendo la vida de su amada. Como es el intento de Orfeo de mantener a Eurídice con vida. *El Orfeo* nace como una contrapartida: cuando escribo *Una anatomía de la sombra* siento que puedo volverme a meter con el Orfeo y ahí aparece la idea de Monteverdi. Siempre quise escribir una obra sobre él, pero no sabía cómo hasta que en una biografía de divulgación sobre Monteverdi leo que su mujer, Claudia, estaba muy enferma durante el tiempo que Monteverdi escribe *L'Orfeo*. Mientras él escribe, ella se mantiene estable, y la noche del estreno –en Venecia, en 1601– Claudia muere. Monteverdi, trabajando sobre el Orfeo, sostiene a su amada con vida; al concluir su obra, al entregar esa materia al mundo, ella muere. Cuando leí este episodio de la vida de Monteverdi supe inmediatamente que ahí había una obra.

– **En *El Orfeo* también retomás del mito algo que pocos discursivizan: la homosexualidad de Orfeo**

– Sí. A Orfeo se lo identifica como el patrono de la homosexualidad masculina. De hecho, una de las vertientes del mito dice que las Bacantes lo despedazan por esto. También se habla de Eurídice como mujer-unidad, idea platónica del ser indiviso, un sujeto que tiene ambos sexos. Por eso, cuando Orfeo avanza, en el descenso al



infierno, no la pierde, sino que se construye a sí mismo como ser indiviso. El descenso al infierno es para que Orfeo recupere el costado femenino que ha perdido y, como esos seres completos no pueden vivir, hay como un castigo inmediato. Y las Bacantes se encargan de llevarlo adelante. Supongo que el orfismo debe haber tenido que ver con la unión de los opuestos.

— **En esa obra y en *La tercera parte del mar*, por citar algunas, empleás el discurso pornográfico**

— Sí, el de *El Orfeo* es un discurso pornográfico que también aparece en *La tercera parte del mar*. Me gusta hacer uso de esos discursos límites del lenguaje en la escena.

— **Las indicaciones escénicas ocupan en tu teatro un lugar particular, ¿cómo definirías el uso que hacés de éstas?**

— En principio, escribo mis propios textos y tiendo a perpetrar atentados terroristas sobre ellos: si es un monólogo, convoco a dos actores (como lo que hice a la hora de montar *Un cuento alemán*), y acciones semejantes. Al texto que escribo lo considero como un todo y trato, en la medida de lo posible, de no imaginar un escenario cuando escribo, sino meterme en el espacio ficcional. Las acotaciones, entonces, son necesarias si a mí, como autor, me permiten seguir imaginando. Por ejemplo: si tengo que decir que A se levanta de la silla *porque* va a pasar algo, estamos frente a una acotación inexorable. Pero si esa acotación está escrita para que el lector (sea este un mero lector, un actor o un director) sepa que A se para y nada más, entonces esa acotación no sirve. Es decir que el grado de inexorabilidad que tiene que tener una acotación, es el mismo grado de inexorabilidad que tiene que tener lo que dice el personaje. Se trata de un avance, no en términos de acción, sino como idea dinámica, que me permite (como autor, como lector) seguir imaginando. Hay una relación entre el yo y el papel, en el *entre* algo se está gestando. Lo que está en el papel tiene que devolverme algo para que esa sinergia siga funcionando. Si pongo algo y da igual, lo saco. Si mi imaginación está



bloqueada y algo la desbloquea, eso tiene que estar. Al leer, por ejemplo, las acotaciones imposibles y extensísimas de Valle Inclán uno puede preguntarse: "¿Y esto cómo se hace?" Pero es bueno entender que no importa que se haga sino que habilite al lector (o a otro creador: actor, director, etcétera) a entender poéticamente esa acotación y decidir luego qué tendrá que construir para estar en consonancia con lo escrito. También aprendí que las acotaciones son espacios de reverberancia del texto, en donde lo que viene, tiene que chocar y expandirse, y no ser como un tamiz. Cuidar el ritmo, organizar el texto en el papel: la forma gráfica de ordenar un material es muy importante. Para darte un ejemplo: en *La tercera parte del mar* las acotaciones iban a la izquierda y la indicación "Una pausa", a la derecha, y eso lo discutí con los editores. Si hay un silencio en el papel, hay un silencio en el papel.

— **¿Considerás que tu teatro es político?**

— Yo me formé en la década del ochenta con maestros de profundo compromiso político: Yusem, Gené, Briski. En aquellas clases lo político no estaba fuera de nuestra práctica. Leer a Marcuse era tan importante como leer a Esquilo. Claro que el teatro político puede entenderse de diversas maneras. Cualquier gesto sí es político. No hay por qué construir teatro dogmático. El problema acontece cuando se piensa que teatro político es sólo aquel que sabe hacerse cargo del discurso de la política. Hoy el discurso de la política está habitado por una enorme cantidad de vocablos que han abandonado su sentido profundo para siempre. La tensión entre lo que la palabra *enuncia* y lo que la palabra *es* ha dejado en bancarrota a lo que conocemos como teatro político. Creo que mi manera de pararme frente al teatro, de creer lo que creo, de decir lo que digo, de apasionarme como me apasiono, de elegir los autores que elijo y tener las compañías que tengo, dicen de mí políticamente mucho más de lo que yo puedo decir. Hacer teatro político "a la Brecht" hoy sería ridículo. Ya lo dijo Müller cuando se hizo cargo del legado brechtiano: "Utilizar a Brecht sin criticarlo es traición". Creo que hay una mala comprensión de lo que se nombra cuando se dice teatro político y es asociarlo con lo dogmático, con el manifiesto, con la "bajada de línea". La Argentina es un país



enfermo de metáforas. Frente a los regímenes autoritarios la metáfora pareciera ser la manera de poder nombrar las cosas. Y pareciera que si no recurrimos a ese tropo no estamos frente a un discurso político. Pero basta leer al Echeverría de *El Matadero* o al Lamborghini de *El niño proletario* para darse cuenta de que podemos ser políticos sin necesidad de ser metafóricos. El problema es el riesgo de decir el nombre de las cosas. El problema, siempre, es el nombre de las cosas. Y si no, claro, como buen país de pensamiento binario, tenemos el otro extremo, la banalización: nombro las pavadas cotidianas y estoy frente al mismo gesto: antes nombraban metafóricamente la imposibilidad de la acción y ahora, que sí puedo nombrar, no me ocupo de esas cosas y hablo de la familia, de mi mamá, mi perro, mi novio y el yo está más cerca del ego que del yo. Si a esto se le suma que somos un país periférico y que, a partir de ese invento perverso de las culturas centrales – “narra tu aldea y narrarás el mundo”– nosotros, pobres aldeanos, estamos obligados a narrar la aldea que, obvio, no es el mundo (es decir: si en mi narración no hay desaparecidos, no hay tangos, no hay gauchos, no hay boleadoras ni compadritos, entonces no estamos en Argentina), estamos frente a una situación aparentemente sin salida. Lo político tiene que ver también con poder llevar una línea de coherencia y eso, hoy y siempre, ha sido y es muy difícil. Antes de *Máquina Hamlet*, cualquiera hubiera dicho “esto no es una obra de teatro”. Y en el 95 nos plantamos con eso como texto teatral y se constituyó en paradigma: Heiner Müller fue leído como autor de teatro en una ciudad muy convencional en los temas teatrales como es Buenos Aires. Hoy, creo yo, hemos involucionado. Y eso, claro, también es político. El capitalismo rabioso y su amante, el mercado, tornan difíciles, o cuanto menos sospechosos, los espacios de pensamiento y reflexión ¿Cómo hacer para no escuchar las sirenas? Hay que estar atado al mástil, porque si no te vas con ellas. Y creo que eso sucede hoy con algunos creadores: están fascinados por la voz de las sirenas y han dejado de escucharse, han olvidado su voz interior. Yo no dejo de impresionarme y conmoverme cuando miro hacia mi pasado: sigo creyendo que soy ese que empezó y que no sabe todavía qué quiere ser. No me la doy de humilde, pero uno no trabaja sólo para que la gente te aplauda o te diga lo genial que sos. Me gusta trabajar de igual a igual con mis contemporáneos, gente que admiro y quiero; no soy de los que hacen una carrera individual. Y muchos

desean sólo eso: la proyección individual. Yo hago teatro que es, gozosamente, una tarea de equipo. Y eso también es política.

laura.fobbio@gmail.com

Palabras clave: Tantanian – teatro argentino actual – apropiación – monólogo – polifonía- teatro político

Keywords: Tantanian – current argentine theater – appropriation – monologue – polyphony – political theatre