

Los mansos de Alejandro Tantanian. Sobre motivos de *El Idiota* de Fedor Dostoyevski.

María Eugenia Ursi
(Universidad de Buenos Aires)

Los Mansos de Alejandro Tantanian comienza con una muestra fotográfica de Ernesto Donegana que se encuentra expuesta en el hall de ingreso a la sala. Consiste en el registro fotográfico del proceso de trabajo de la obra, desde el "trabajo de mesa" realizado por los actores en el comienzo, los ensayos y la puesta en escena que uno verá en breve. También muestra la evolución del espacio escénico desde antes del montaje de la obra hasta llegar al dispositivo escénico que se utiliza en la misma.

Una mesa de ventas ofrece al espectador otras obras de teatro escritas por el autor y una caja de cartón anaranjada que encierra reflexiones del autor sobre su obra, una serie de transparentes con fotografías o imágenes de pinturas impresas, separadores de colores de papel barrilete, el texto dramático de la obra, una lámina que es un collage armado con fotografías del archivo familiar de los integrantes del equipo de *Los Mansos* y de reproducciones de pinturas mayoritariamente religiosas en tamaño reducido, y tres textos escritos en medio de las imágenes. Este material está realizado en tonos verdosos, grises y negros.

El arte gráfico pertenece a Gonzalo Martínez y la Serigrafía a Pablo Diéguez. Los Textos son de Alejandro Tantanian, con respecto a la obra y de Gonzalo Martínez en lo referente a las imágenes.

Esta "caja del espectáculo" se vende a 15\$. Llamativo y no habitual *merchandising* en los espectáculos teatrales del Camarín de las Musas y en la mayoría de los espectáculos porteños. Es bueno señalar que por el mismo precio se puede adquirir en una librería la novela *El Idiota* de Fedor Dostoyevski.

Se entrega como programa de mano una postal con la ficha técnica de la obra, siendo en el paratexto que se vende donde Alejandro Tantanian expone los aspectos puestos en juego en la concepción de su espectáculo.

Si entramos en el universo espectacular vemos un dispositivo escénico que aprovechó el espacio dado, aparente resabio de una fábrica de barrio, con una cúpula vidriada, con paredes que denotan la demolición de espacios, donde quedan restos de azulejos, paredes de separación, restos de distintas pinturas de una antigua vivienda. Se agregaron inscripciones en las paredes,

indicaciones, *grafitti*. En el centro del espacio espectacular, mucho más acentuada su embocadura que su profundidad, se levanta una especie de pileta rectangular dentro de la cual se desarrolla casi toda la acción. Sobre todo aquella que tiene que ver con las situaciones dramáticas extraídas de la novela *El Idiota*.

En el centro de la pared frontal de la pileta se reproduce el *Cristo Muerto* de Hans Holbein, en una versión de fresco descascarado y húmedo. Dos hileras de sillas enfrentan al dispositivo teatral. La capacidad de público es reducida, y no por un problema de espacio.

La obra comienza con el relato a público del actor que interpreta a Rodojin. En este prólogo se señala que *El Idiota* fue escrito en Florencia entre agosto de 1868 y agosto de 1869. La reflexión sobre que "el más ruso de los escritores" escribió "la más rusa de las novelas" en una ciudad tan lejana a Rusia es el nexo para una conversación entre los actores sobre su lugar de nacimiento.

Desde el comienzo se devela el juego que desarrollará Tantanian al entrelazar la novela del autor ruso con la propia historia, que tiene cierta ascendencia rusa, y la de sus actores.

Extrae tres personajes del universo de la novela *El Idiota*: Myshkin, Rogojin y Nastasia. Dice no plantearse la recreación de la novela, sino usar ciertas zonas narrativas para el relato dramático; y dice valerse de la zozobra emocional de Rogojin, del hieratismo de Myshkin o de los saltos al vacío de Nastasia, para hablar de un "nosotros mismos" en el que entrama su propia historia familiar y la biografía (propia y de los actores) que constituye "un hilo invisible que une las cuentas de un collar".

Al comparar el texto dramático con la novela están claras las situaciones que toma y recrea, los diálogos que extrae y que, en ciertas escenas, se reproducen casi literalmente; también algún relato que en el texto de referencia es narrado por un personaje ausente en esta obra. No hace una transposición de la novela en su totalidad, sí de la relación de estos tres personajes. La última escena de la obra es coincidente, casi textualmente, con el último capítulo del texto primero.

Tantanian hace referencia en el paratexto a ciertos procedimientos narrativos presentes en la obra de Dostoyevski: "la polifonía, el doble, la autobiografía como cantera para la producción de ficción". El personaje del príncipe Myshkin es epiléptico. El también lo fue. En la novela describe con

detalle lo que se siente en una crisis epiléptica. Tantanián recrea lo expuesto por el autor ruso en su obra.

Del mismo modo inserta aspectos de la vida de Fedor Dostoyevski, que refieren al relato del diario de su esposa, en el que narra el impacto que fue para él ver la pintura de Hans Holbein en un museo de Basilea, y la emoción que le produjo la figura de *Cristo muerto*, de un hombre sufriente convertido en cadáver. El texto dramático también retoma aquí el texto de la novela y las reflexiones de Dostoyevski acerca de si es posible la fe frente a un Cristo deteriorado y sangrante.

Los aspectos biográficos del novelista, Tantanián los entremezcla con las biografías de sus antepasados rusos o hechos biográficos de los actores. Historias de abuelos entrelazadas que se hacen voz en un decir que no delimita con claridad el origen del texto, su correspondencia con la autobiografía del autor teatral o la de otro miembro del equipo. Desde la puesta en escena se marca un corte entre lo ficcional que se interpreta acorde a la concepción de la cuarta pared y estos otros textos que se dicen interpelando al público desde la mirada y desde una elocución más coloquial y directa, incluso desde diálogos entre los mismos actores con preguntas directas entre ellos. No obstante hay momentos en los que no se sabe bien a quien corresponde el recuerdo que es narrado.

Esto respondería a lo planteado en el paratexto respecto a que *Los Mansos* tiene como una de sus ideas penetrar en el concepto de entender cuáles son los límites del "yo" en el teatro. Agrega que el núcleo de *Los Mansos* estaría conformado por tres preguntas: ¿Qué se dice cuando se dice yo? ¿Qué construye ese yo cuando se enuncia en escena? ¿Cuáles son los límites de ese yo? A lo que debería agregarse la autobiografía como espacio de producción de ficción.

Manifiesta que se nutre del concepto de Bajtin que define a la novela de Dostoyevski como polifónica. Señalando cómo, este novelista ruso, parece disolverse entre infinitos sujetos donde, como en un *aleph*, logra resumir el futuro siglo al hacer estallar las ideas y todos los cuerpos del presente de la humanidad y el de una humanidad futura, poniendo a batallar en sus novelas la oscuridad de las almas.

Desde esta concepción polifónica, también se inserta un juego de niños, que es coincidente con la infancia de los productores, es un juego infantil de este país, y que aquí juegan los personajes de la ficción, o la canción *So in love* de Cole Porter, cantada en inglés para un momento

romántico. Llamativo idioma para una obra puesta en escena en un escenario argentino y que toma como referente una novela rusa.

Algunas didascalias del texto dramático están escritas en lenguaje poético y son narradas por alguno de los actores. Es otra forma de este juego de asumir diferentes roles, diferentes voces y diferentes modos de representación.

Las situaciones violentas de la obra quedan ocultas a la mirada, sólo se escuchan; siendo el espectador quien debe completarlas con su imaginación.

El trabajo de los actores es sólido y preciso. Son convincentes en sus actuaciones. Salen y entran de lo ficcional a lo relacional con el espectador con fluidez y rapidez que no produce ninguna transición incómoda.

La puesta en escena es llamativa. Hay algunas imágenes bellas en su construcción. Algunas como la mojadura del epiléptico resultan más un golpe de efecto que una necesidad dramática. Se nota cierta grandilocuencia por momentos en la actuación que se puede suponer que responde a criterios de la dirección en su afán de reconstruir el ambiente ruso del siglo XIX y a diferenciar marcadamente lo ficcional de lo coloquial.

La iluminación es sencilla, incluso utiliza tubos fluorescentes de colores como base lumínica, logrando un efecto climático de ensoñación con su tonalidad azulada.

El vestuario sintetiza los diferentes cronotopos (usando una terminología de Bajtin, quien ya fuera mencionado por Tantanián) puestos en juego en la obra, asumiendo una temporalidad neutra, indefinida.

El texto es polifónico, casi es un collage de historias, desde la estructura constructiva. Alejandro Tantanian entrama diferentes voces, diferentes voces extraídas de la ficción, de diferentes tiempos y de autobiografías que se constituyen en espacio de producción ficcional. Cumplió con el objetivo que se propuso para la construcción del espectáculo. Lo que no logra es emocionar. Al menos a esta cronista.

Ficha técnica

Elenco: Stella Galazzi (Nastasia Filipovna Barashkov), Nahuel Pérez Biscayart (Lev Nikolaievitch Myshkin, príncipe), Luciano Suardi (Parfión Semionovitch Rogojin, pretendiente de Nastasia Filpovna) / **Asistencia de producción y dirección:** Martín Tufro / **Diseño gráfico:** Gonzalo Martínez / **Prensa:** Simkin & Franco / **Fotografías:** Ernesto Donegana / **Iluminación:** Jorge Pastorino / **Escenografía y vestuario:** Oria Puppo / **Texto, musicalización y**

dirección: Alejandro Tantanian/ **Teatro:** El camarín de las Musas, Mario Bravo 960. Buenos Aires, Sábados 23hs y domingos 19hs.
Los Mansos cuenta con el apoyo del Siemens Arts Program, Alemania.