

El teatro como experiencia de vida o la propia vida como experiencia teatral. Entrevista a Alejandro Tantanian.

Marcela Jelen
(Universidad de Buenos Aires)

Para que un acto de creación se concrete, sostiene Gilles Deleuze, es imprescindible que exista una necesidad, ya que un artista hace sólo aquello de lo que tiene profunda necesidad. Ante el estreno de *Los Mansos*, obra escrita y dirigida por Alejandro Tantanian, se abren algunos interrogantes; por que elegir a Dostoievski o por qué el uso de determinados recursos sobre otros serán preguntas sobre las cuales se intentará echar luz en la siguiente entrevista. La calle Corrientes y uno de sus bares más tradicionales - el Politeama- será el escenario de una entrevista realizada a propósito de estos temas.

M.J. - En la obra se evidencia interés por dar a conocer información de orden personal tuya y de los actores que te acompañan; el encuentro entre lo biográfico y la narración teatral parecería que te sirve de soporte para la obra en su totalidad. ¿Cuáles son los procedimientos de Dostoievski sobre los que te interesó indagar en la puesta en escena y qué aportan a esta necesidad autobiográfica?

A.T.- Me resulta interesante la inserción de lo biográfico en su producción literaria, es decir, si bien todo autor escribe desde su propia biografía, en Dostoievski es literal. Casi una crónica. Él sacaba mucho de la actualidad periodística y, por otro lado, trabajaba con su propia experiencia de vida. Por ejemplo, Myshkin, el protagonista de *El Idiota*, es epiléptico, como él. Sus vivencias respecto de la epilepsia es la mirada que Dostoievski tiene sobre esa enfermedad. Entonces, el procedimiento biográfico como cantera de ficción me parece interesante. Yo lo tomo a él pero el que se biografía es uno porque soy yo quien está escribiendo la obra.

M. J.-La institución del sujeto en *Los Mansos* y la puesta en evidencia del narrador es una marca estética que dificulta la identificación, ya que los narradores son múltiples. ¿Qué lugar ocupa el sujeto en *Los Mansos* cuando se instaura la multiplicidad discursiva?

A. T.- Aparece con mucha presencia el tema del doble, es decir, del otro que soy yo mismo. Esto se liga con la idea del yo en el teatro. Cuando aparece un personaje en escena y dice yo, se construye un sujeto, aparece otro y se construye otro sujeto.

Entonces, el espectador mansamente acepta la institución de diversos sujetos. En *Los Mansos*, trabajé la idea de que ese yo es uno sólo dividido en tantos cuerpos aparecen en el escenario. Esto construye una actuación que genera tensión y, si bien no está a la vista, funciona como procedimiento. Myshkin y Rogojin son dos sujetos a los que les pasan cosas, pero, claramente, son las dos caras de la misma moneda y son esos procedimientos los que construyen la sintaxis de *Los Mansos*. Más allá del uso de estos recursos me interesa que el espectáculo trabaje en el sentido menos racional posible. Dostoievski me conmueve, me gusta su pensamiento y esa voluntad de largo aliento. Esa conmoción me genera interés por dialogar con el autor. Lo central del espectáculo está en el campo emocional.

M J.- Los fragmentos de memoria puestos en escena se encuentran, casi fusionados con el texto de Dostoievski; parece que su obra *El Idiota* fuese una excusa para permitirte jugar con recuerdos infantiles sin tanta exposición. ¿Cuál es la relación del procedimiento autobiográfico para recuperar la historia familiar con la narrativa teatral en tanto ficción?

A. T.- Está en el borde, así como Dostoievski utilizaba su biografía y la insertaba en sus novelas, en la obra se ha hecho de la misma manera. Aparecen situaciones que son recuerdos de mi propia biografía dentro del campo de la ficción. Es un lugar donde uno no puede reconocer ese límite. El espectáculo va diluyendo la frontera; al comienzo se puede ver que es contado por los actores y aquello que hacen los personajes. Es decir, cuando ellos cuentan recuerdos de su infancia, y acto seguido, el actor que hace de Myshkin dice "hoy cumplo años" y aparece la fiesta, ya no se puede saber claramente si lo que se escuchó antes es parte de lo dicho por los personajes que se cuentan cosas sobre su infancia, o si son datos del orden biográfico.

M. J.- La utilización del espacio con una intervención mínima aumenta la incertidumbre acerca de la frontera entre ficción y no-ficción; en relación a este límite tan difuso, el trabajo de los actores mostrándose y ocultándose, ya sea en el espacio y desde la narración, aporta a esta confusión casi estructural. ¿Cómo se articula tu interés por estos procedimientos con el uso del espacio?

A. T. -Yo quería un espacio arquitectónico real; no me interesaba que la obra sucediera en un ámbito ficcional construido por escenografía. Otra particularidad es que la sala no tiene historia en el espectador, ya que nunca sucedió nada del orden teatral allí dentro, con lo cual el público podría pensar que todo está construido o

que no se hizo nada. Un simple objeto encontrado transformado por mirada o por recorte. El piso elegí ponerlo a nivel, ya que el no poder ver dónde se asientan estos personajes me parecía un lugar poético fuerte. En este sentido, el espectáculo tiene una categoría de lo trágico ya que hay ciertas cosas que no se ven como en la tragedia. Uno no ve el ataque de epilepsia, la caída de Nastasia o el cuerpo asesinado; hay algo de esto que genera preguntas y el que te genere interrogantes es bueno.

M. J. -Una pintura que representa a Cristo muerto en un espacio equiparado a un objeto encontrado es un tanto contradictorio. ¿Cómo se articula el uso de este "objeto encontrado" con la pintura del "Cristo muerto" de Hans Holbein?

A. T. -El cuadro de Holbein es el eje visual, una suerte de Aleph del espectáculo, donde se concentra la mirada, la dinámica y los cuerpos. Decidí que sea copiado en tamaño real ya que tiene que tener la misma relación espacio y cuerpo que ellos. Ese juego de relaciones, de escalas en un espacio horizontal y con mucha altura hace que me termine uniendo el espacio de manera sensible. Entonces empecé a encontrar asociaciones que estaban siempre ahí. Es como el relato de Miguel Ángel y la piedra, el David está adentro, el desafío es encontrarlo. El cuadro es el origen de la novela, esto lo cuenta Nastasia (Stella Galazzi); dice que él estaba obsesionado por esa imagen, la vio y al mes comenzó a escribir *El Idiota*. Según Dostoievski, lo único humano de Cristo es el sufrimiento. Es lo que une a Cristo con el hombre, todo lo demás es divino. Él era un profundo creyente, por eso construye su mirada tan extraordinaria desde el lugar del sufrimiento que no tiene que ver sólo con el padecimiento, sino, con el asesinato, el robo y la traición. Esto homologa el hombre a Cristo.

M. J.- Sobre ciertos motivos del *El Idiota* construís *Los Mansos*. Tiene vigencia en el contexto actual articular la idiotez con la mansedumbre. Pero, en la puesta en escena, este epíteto cobra otro sentido más allá del literal, ya que se vislumbran algunos intersticios donde el personaje mal visto por su entorno moviliza la acción de los otros. Entonces, ¿por qué *Los Mansos* y no *El Idiota*?

A. T.- Manso, para mí, es la contracara de la palabra idiota. Es decir, el personaje de Myshkin en la novela es visto como un idiota por el entorno burgués de San Petersburgo, cuando en realidad, se podría decir que él es un manso de espíritu. Es como si fuera la venida de Cristo; a Él también se le podría decir que es un idiota

por que pone la otra mejilla y porque ama incondicionalmente. En realidad, Dostoievski decide poner el nombre de la novela en función de cómo mira el contexto a Myshkin y no lo que es él en esencia. Para Dostoievski, él no es un idiota, es un manso de espíritu. No es la mansedumbre del rebaño, sino, esa mansedumbre activa que permite la acción violenta cuando es necesaria. Entonces, decido poner la otra mirada y, a su vez, hacerlo en plural porque los tres personajes construyen de alguna forma tres tipos diversos de mansedumbre. Serían vistos como tres tipos de idiotas distintos. También porque hay un cuento de su época final que se llama *La Mansa*. Es una suerte de novela muy corta, que de alguna manera es una reformulación femenina de ese personaje muchos años después.

M. J. -La estética de la obra es de más fácil acceso para los teatristas que para un público menos formado con relación al hecho teatral. Las preguntas que dispara convocan a la reflexión sobre la narración en el teatro, el uso del espacio y el estatuto de personaje, entre otras cuestiones. Pero estos procedimientos se ven a través de una búsqueda muy personal. En relación a la exploración sobre el lenguaje teatral: ¿Cuál es tu visión acerca de la producción teatral en la escena porteña?

A. T. -El teatro en Buenos Aires carece de la necesidad de hacerse ciertas preguntas; veo muchos espectáculos que están bien; de cualquier forma, aclaro que toda generalización es injusta, pero lo que no siento es la pregunta de por que sé está haciendo teatro.

El gran problema es que no se discuten estéticas, hay una mirada cristalizada desde el punto de vista de la crítica y del público. Sigue vigente cierto canon casi intocable, pero creo que recién ahora surgen nuevas voces.

La década del menemismo de alguna forma nos marcó a todos. Entonces, por más que uno resista no es ajeno. La generación que surge a mediados de los 90´es profundamente individualista. Hay demasiado divismo, cuando en realidad el teatro es una actividad grupal. Siento que, actualmente, hay un espíritu de grupo. En los 90´la idea de lo colectivo era mal visto. El individualismo también se trasladó a la temática y se ha transformado en una usina de resultados. Aclaro que estoy hablando de mi generación.