



"Máscara. Representación. Puesta en escena"

Conversación con Alejandro Tantanian

9 de septiembre de 2015

Gabriela Nuñez: Buenas noches, bienvenidos a la actividad de esta noche que organizamos desde la Secretaría de intercambios de la Escuela. Mi nombre es Gabriela Nuñez, estoy como responsable de la secretaría y mis compañeras de trabajo son: Rita Chernicoff, Alicia Ocariz, Jorgelina Estelrrich, Graciela Leone, Patricia Martinez y Carola Oñate Muñoz.

En esta ocasión, convocamos a este encuentro como título de "Máscara, representación puesta en escena". Agradecemos la presencia de nuestro invitado Alejandro Tantanian. Alejandro es autor y director teatral, cuenta con una amplia experiencia docente tanto en el país como en el exterior, ha publicado diversas obras en forma individual y junto a otros autores y directores, y este año ha sido designado como curador de arte del Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

Cuando elegimos el nombre para esta conversación, en algún momento pensamos enmarcarla como "Psicoanálisis y teatro", pero luego decidimos proponerla siguiendo lo que entendemos es el espíritu de la cita que tomamos en el afiche que se las voy a recordar, una cita de Lacan en el homenaje de Marguerite Duras, y él dice así: "Un psicoanalista sólo tiene derecho a sacar una ventaja de su posición aunque esta le sea reconocida como tal: la de recordar, junto con Freud, que en su materia el artista siempre

le lleva la delantera, y que no tiene por qué hacer de psicólogo donde el artista le desglosa el camino” y concluye, refiriéndose a Marguerite Duras: “Ella sabe sin mí lo que yo enseño”. Este saber del artista, que no responde necesariamente a una comprensión conciente del tema que está abordando o lo que está abordando en el tema que aborda, Freud lo compara con la formación de un síntoma en cuanto a que es posible, dice Freud, producir el acto sintomático más logrado sin saber nada del concepto ni de la naturaleza de los síntomas.

Entonces, les decía que siguiendo este espíritu, quisimos plantear este encuentro no como “Psicoanálisis y teatro” sino como un encuentro para hablar de teatro con personas del teatro en una escuela de psicoanálisis, en esta Escuela, apostando que en esta conversación algo de la contingencia de un intercambio lleve a producirse.

Recorriendo las ideas de algunos directores y algunos autores, me conmovieron algunas vecindades discursivas, arriesgo a decir vecindades éticas y políticas al encontrar afirmaciones referidas al hecho teatral, algunas ideas referidas a que si hay alguna verdad posible de advenir en la construcción teatral, siempre es a posteriori, sólo corroborable en el momento mismo de la experiencia teatral, que no es reemplazable por la verdad de ningún otro tipo de discurso, verdad que no puede aprehenderse sin ir al teatro, pues si no, se trataría de una verdad que correspondería a otro discurso, a otra disciplina. Esa verdad a advenir no será posible sin poner el cuerpo cada uno de los que construyen y son construidos por el espacio y el tiempo teatral. Acompañando esta lógica en el campo que nos concierne en tanto analistas, es necesario decirlo aunque parezca obvio e incuestionable que así sea, no va de suyo que para todos y para cada uno lo sea: no hay psicoanálisis posible sin que el psicoanalista, quien tiene a su cargo la dirección de la cura, le haya puesto el cuerpo él mismo como analizante a la experiencia de un análisis.

Ahora bien, antes de dar inicio a esta conversación, les queremos contar un poco como llegamos a estos temas, muy brevemente para dar paso a la conversación con Alejandro.

Por algunas ideas que veníamos trabajando en la secretaría, abordamos el texto de Wedekind, "El despertar de la primavera. Tragedia infantil". Wedekind es un dramaturgo, escritor alemán, considero por algunos como precursor del expresionismo alemán; este texto es de 1891, y en esta pieza él aborda, entre otras cosas, el despertar sexual en la adolescencia. Este texto fue comentado por Freud y por sus discípulos en una de las reuniones de los miércoles en 1907. En 1974 le piden a Lacan, en ocasión de la presentación de dicha obra en el Festival de Otoño en París, que hiciera algún comentario. Lacan escribe un breve pero muy condensado artículo que lleva el mismo nombre, y que acompañó el programa de representación de esta pieza.

Este texto de Wedekind tiene un estilo naturalista hasta el último capítulo donde produce una ruptura estilística muy notable con la aparición en escena de la figura del hombre enmascarado, en un clima entre fantasmagórico y onírico y cuya aparición va a resignificar, va a afectar, a la obra en su conjunto. Él mismo, Wedekind, ha representado al hombre enmascarado en el estreno de la obra. Es por este sesgo que entramos a las cuestiones que hoy nos ocupan. Inmediatamente esta figura nos invitó a recorrer distintos seminarios y escritos de Lacan, entre otros el Seminario 10, "La angustia", donde allí dice, parafraseando a Descartes, "Sobre la escena del mundo avanzo larvatus, enmascarado, como autor que se esconde tras la máscara", expresión de Descartes para decir que no explicitaba su pensamiento para no ser perseguido en ese momento.

Si todo arte se caracteriza por un cierto modo de organización alrededor de un vacío, "Máscara, representación, puesta en escena" son significantes que refieren, hacen al hecho de velar y develar ese vacío, y además son significantes que resuenan entre el teatro y el psicoanálisis.

Sobre estas cuestiones y sobre los posibles modos del arte de decir, es que esta noche Carola Oñate Muñoz y Jorgelina Estelrich, en representación de la secretaría, van a conversar con Alejandro Tantanian. Luego, los invitamos a sumarse a esta conversación.

Carola Oñate Núñez: Generalmente, cuando le preguntamos a un artista, solemos preguntarle nosotros los psicoanalistas o quienes no forman parte del ámbito artístico, nos interroga mucho cómo es que el artista hace lo que hace. Y en general la respuesta que uno obtiene cuando le pregunta al artista por aquello que hace, cómo lo hace, cómo es que eso surge, generalmente el artista responde que no sabe por qué, que simplemente lo hace. Por qué invitarlo a Alejandro a hablar con nosotros? Porque consideramos que cuando nos encontramos con sus entrevistas, textos, empezamos a rastrear su trayectoria y su experiencia como artista encontramos que él tiene un modo de decir de aquello que hace, y lo voy a citar. En una entrevista le preguntan a Alejandro por su proceso creativo, le responde que él no cree en ningún sistema, que no tiene ningún sistema. Aquella cosa que está ahí fuera tiene sus propias reglas, el punto es poder ver, sondear ese objeto que está fuera de uno para poder encontrar cómo ingresar a él, y como dejar luego que eso hable, desde un modo siempre muy subjetivo. Y sigue diciendo que con dejar lo que está ahí, lo que tenes ahí enfrente, que puede ser un elenco, un texto, una música, una obra determinada, empiece a hablar. Se trata de eso, no hay otro método para él que no sea ese.

Con estas cosas que andas diciendo por ahí, nos dio muchas ganas que vinieras a hablar con nosotros. Como decía Gabriela, estuvimos investigando. En principio partimos del trabajo con Wedekind y "El despertar de la primavera" y encontramos que Wedekind está considerado como un precursor del expresionismo alemán. Sabemos que vos estuviste en Alemania, presentaste obras, fuiste premiado, y que sos muy inquieto, te gusta mucho la literatura, investigar. A nosotros nos pareció que encontramos un modo de expresión de ese expresionismo alemán en ese punto en el texto en donde Gabriela citaba, donde hay un corte del estilo naturalista para pasar a otro momento que es entre fantasmagórico y onírico, donde no sólo aparece el personaje del enmascarado sino que se da un diálogo con el que culmina la obra entre dos que están vivos, el enmascarado y el protagonista, y el fantasma de un amigo muerto, Mauricio. Nos parecía que ahí, y por ahí si tenes algo

para decirnos al respecto, si justamente algunos consideran que el expresionismo alemán es un movimiento de vanguardia, otros lo consideran un estilo ¿Cuál sería la diferencia? y si es llamado un movimiento de vanguardia porque introduce otra discursividad teatral entre lo real y lo ficcional?

Jorgelina Estelrich: Y en eso que te decía Carola, si podes incluir entonces el impresionismo sí es un estilo, pero ¿el expresionismo? Si el expresionismo es un movimiento de vanguardia, queríamos saber cómo lo pensas vos, la diferencia, pero también en la pintura en general se llama al impresionismo ¿como un estilo?

Alejandro Tantanian: Como puntapié inicial teníamos esta idea del trabajo que hace Wedekind, pensé en eso y por eso traje un texto que me gustaría leer, que es un texto que escribió Hugo Mujica, que es un poeta que yo admiro profundamente, y que escribió un texto sobre Geog Trakl, que es un poeta alemán muy particular, al que se lo incluye sobre lo que sería cierta mirada sobre el expresionismo. Respecto de Wedekind me parece que lo que hace wedekind en el teatro es en principio instalar, hay algo en Wedekind que tiene que ver con lo que se avizora como lo monstruoso. En Wedekind hay una fisura. Es uno de los autores que Brecht más estudia y que Brecht lo reconoce como uno de sus padres intelectuales. Wedekind empieza a darse cuenta que hay en Alemania algo que empieza a resquebrajarse, que después va a tener su momento epifánico en el nazismo, y hay algo artísticamente que tiene que ver con una intensidad que en algún punto es propia del teatro, porque el teatro ha tenido muchos vaivenes, yo considero que el teatro siempre ha estado ligado a las estructuras de poder. Es decir, el teatro es de una determinada manera durante la antigüedad griega, es de otra manera durante los tiempos de Roma, es de otra manera en los tiempos medievales, es de otra manera en los tiempos del renacimiento, y es de otra manera a partir del advenimiento, del ascenso de la clase media después de la revolución industrial, y acá estamos todavía. Me parece que el teatro siempre ha respondido, la relación que tiene el teatro entre el edificio, inclusive si uno piensa en el edificio del anfiteatro griego y piensa en los patios y corrales, en las iglesias durante la

edad media o en el teatro tipo el globo en tiempos de Shakespeare o de Calderón en España, o el advenimiento de la caja italiana que es el lugar en el que seguimos replicando, en este momento estamos replicando exactamente la caja italiana porque se supone que esta zona está iluminada y ahí hay una oscuridad, y los que tienen la luz son estos que enseñan la luz a aquellos que están en la oscuridad.

Jorgelina Estelrich: Quería hacer una pregunta, si justamente por eso se puede decir de una manera muy apurada quizás, que el teatro por eso es una enseñanza

Alejandro Tantanian: Se puede pensar así pero me parece un poco aburrido. En principio hay una idea de eso porque tiene que ver con que hay alguien que tiene como un saber que son los que están en el escenario y que iluminan a alguien que no lo tiene. Yo descreo profundamente de eso, me parece que el teatro es un lugar de encuentro. El teatro no sucede ni en el escenario ni en la platea, sucede en un entre, en el medio, en un espacio intermedio. Yo siempre lo vinculo a esa pintura muy conocida de Miguel Ángel del Juicio final donde está el dedo de Dios y el dedo de Adán y hay un espacio vacío, que creo yo es el lenguaje, en el sentido de que uno no sabe si es Dios creando a Adán o Adán creando a Dios, porque pueden ser ambas cosas, Dios crea a Adán o Adán crea a alguien en quien creer que lo creó, y ese espacio vacío es un espacio que a mí me gusta, lo tomo esto de Paul Celan, que es otro poeta que yo admiro mucho, que más que admirar es como un compañero de viaje y que dice que el lenguaje es la rosa de nadie. Entonces, la rosa de nadie es espacio, ese hiato entre el dedo de Dios y el dedo de Adán, entre el sujeto y el objeto, pueden ser cualquiera de las dos cosas, y ese es el lenguaje, es lo que le da la vida al otro. Y el teatro para mí sucede ahí, sucede claramente en ese hueco. Yo creo profundamente en trabajar desde ese hueco, lo cual genera un problema muchas veces, muchos problemas, porque en general el teatro se trabaja o desde el objeto o desde el sujeto, o sea, o se trabaja para el público o se trabaja para el ego del actor o de los que hacemos el teatro, cuando en realidad me parece que el teatro es una actividad. También puede ser una actividad vinculada a la religión, y yo creo profundamente en eso, no en

términos de doxa sino en términos de espiritualidad, es decir, el teatro nace como una experiencia religiosa, nace como una colección, como un re-ligar al hombre con lo divino y esa tensión está ahí resuelta hasta el día de hoy y es por eso que se sigue haciendo teatro, porque no tiene demasiado sentido si no por qué se sigue haciendo teatro.

Después hay un montón de teatros diferentes: está el teatro de entretenimiento, que es eso simplemente, está el teatro de arte y está el teatro que intenta por ahí montarse en esas zonas más sinuosas, más vacías, con más oquedades, con más preguntas, con más misterio en un sentido también religioso. Y me parece que el teatro sigue siendo hoy por hoy uno de los pocos lugares donde la gente se encuentra, sigue siendo milagroso que haya gente que decide salir de su casa a determinada hora, cambiarse, tomarse un colectivo, un taxi, un subte, lo que fuere, y otra gente está haciendo lo mismo para estar actuando, o haciendo las luces u operando el sonido, y toda esa gente va a un mismo lugar y comparte 1, 2, 3 horas de su vida. Entonces, hay algo, lo que pasa es que eso se deja de ver, porque entra en una de bueno es así, la gente va al teatro. Hay algo ahí que si uno toma conciencia de eso, también entiende que eso es que hay un montón de gente que está compartiendo el tiempo, está regalando, en el mejor de los sentidos, un presente, porque eso es un presente en las dos acepciones, como regalo y como temporalidad, entre una comunidad de personas. Sigue siendo el teatro una de las pocas actividades comunitarias que hay. De hecho el teatro no se puede hacer sólo; inclusive aquellas experiencias de teatro sólo en donde hay un actor y un espectador, ya hay 2. Entonces, me parece que el teatro sigue siendo una de las pocas actividades que necesita de lo comunitario y necesita de la red de comunidad y una comunidad no virtual, porque ahora vivimos en una third life que es el facebook, Tweeter, lo cual está muy bien, yo no tengo nada en contra de eso y además soy casi adicto respecto de eso pero también entiendo que hay un montón de cosas que están por fuera de esa esfera que es una esfera de lo público que el teatro sigue manteniendo.

Lo que yo creo que por ahí el teatro pierde de vista es que esta esfera, esta posibilidad es un lugar en donde, no enseñar pero sí discutir cosas, de encontrar un espacio donde se pueda pensar compasivamente junto al otro determinadas cuestiones, como lo era en la antigüedad clásica. El Edipo rey se escribe para pensar cuál es el límite del tirano y se discute. El foro que era el teatro de Epidauro, cuáles son los límites del tirano, es una discusión política. El teatro sigue teniendo dimensión política. Que uno decida no verlo o no prestarle atención o no poner en primer plano eso, es otra cosa. Inclusive el teatro que no se hace cargo de eso tiene también una dimensión política. Llevado lo teatral a pensar quién tiene mayor recaudación, hay una idea de la plusvalía ahí que también es política, se está haciendo política cuando se dice que Susana Giménez mete 100 mil personas por semana, eso significa algo.

El espectáculo entendido en toda su dimensión permite también obviamente que haya espacio para que la gente olvide sus preocupaciones y compre una entrada carísima y viva en una especie de nube de pedo durante 2 horas lo cual está y a mí me gusta hacerlo. Cuando yo viajo y tengo la posibilidad de ir a Londres, me gusta ver musicales y me parece un show extraordinario, pago lo que hay que pagar y la paso bien, no tengo prejuicios. Pero entender que el teatro es solamente esa fracción... Volviendo a lo anterior, me parece que hay algo ahí que tiene que ver con la idea de que la caja italiana, sobre todo a fines del siglo IXX principios del XX, hay una sobresaturación de lo que tiene que ver con esos autores que siguen siendo canónicos al día de hoy, como Ibsen, Strindberg, Chejov, el Strindberg más manso. Son autores que trabajan sobre las preocupaciones de la burguesía. Es interesante leer a Ibsen que es un autor muy proteico, es un autor que todo el tiempo cambia, en realidad uno conoce al Ibsen más conocido de "Casa de muñecas" porque ese modelo es el que pervive, pero si uno lee "Madera de reyes" u obras que son muy complejas y que no tienen nada que ver con el naturalismo. Ibsen cuando escribe el "Peer Gynt", tiene tal problema con la crítica, que la crítica lo trata tan mal, que dice que lo que va a hacer de ahí en más es poner un espejo deformante frente a ellos para que

vean el grado de sociedad de mierda que son, y empieza a escribir esas obras, como "Casa de muñecas", los pilares de la sociedad, que lo que hacen es eso. Lo que pasa es que el sistema, la cultura, neutraliza eso, lo subsume y lo transforma en algo domesticado, entonces ahí desaparece el peligro y se transforma en un autor naturalista; que el teatro, por sostener la clase política y sostener las democracias y sostener la burguesía, y que el público burgués se vista de gala para ir al teatro, tiene que seguir manteniendo esas ceremonias.

Lo que hace Wedekind, que de alguna manera después lo refuerza, lo redobla y produce ese resquebrajamiento de eso. Entonces aparece algo con una expresión corrida de ese naturalismo, de ese realismo para empezar a encontrar una zona más quebrada, más cercana quizás a poder entender lo real en cuanto no como a reproducción fotográfica sino como algo más del orden de la energía de eso, la energía de lo real. Sería poder ver la máscara. La máscara aparece como el gesto indiscutible, la máscara tiene un solo gesto, es difícil no reconocer qué gesto tiene la máscara.

Jorgelina Estelrrich: Quería preguntarte por eso mismo que me parece que le podrías dar una vuelta, precisando esto, si todo lo que abre Wedekind con el expresionismo, en ese punto ¿es un movimiento de vanguardia como aquello que le pone un corte a lo que el impresionismo trataba de mandar como algo armónico para todo el orden social reinante?

Alejandro Tantanian: Sí, pasa que el expresionismo no funcionó como vanguardia en un sentido como por ahí funcionó las primeras vanguardias del siglo XX que trabajaron en otra zona, por ahí más quebrando el orden del discurso, trabajando sobre otras matrices. Inclusive por ahí la pintura que es más notable, si ustedes ven George Grosz que de hecho el nazismo trató como todo el arte degenerado porque claramente lo que hacía de alguna forma de hacer conciente aquello que no era, que no sé si era inconciente pero estaba de alguna manera reprimido. Entonces, aparece con una gestualidad muy notable y tiene más fuerza que el realismo porque aparece algo ahí como epifánico, como una

aseveración de algo, como el síntoma, aparece el síntoma de esa época. Y ahí en realidad lo que hace Brecht es darse cuenta de eso. De hecho, su primer obra, que es "Baal", que es una obra muy diferente a toda su otra producción, porque es una obra que casi pareciera escrita por una mezcla de Wedekind y Artaud, en donde trabaja claramente esta zona de la expresión llevada a una zona paroxística. Eso después se transforma en algo más del orden político, entonces pega la vuelta y trabaja lo político y empieza a construir un teatro ya no para la burguesía sino para el proletariado. Después se va, la mayor parte de su trabajo sucede en el exilio, y él cuando vuelve en 1948 a Berlín, todo eso que él trae no le interesa a nadie, porque imagínense la Alemania de la post guerra, que vengan a hablarle de eso no. Dicen que sus trabajos fracasaron rotundamente cuando él vuelve. Él tiene su mayor apogeo en el exilio, sobre todo en Estados Unidos con su vínculo con Charles Laughton cuando hacen "Galileo". Él empieza a ver que existe la posibilidad de correr al teatro de la burguesía y llevarlo al proletariado. Hoy el teatro perdió ensamble, que era un teatro que se hizo cargo cuando volvió del exilio, hoy es un teatro profundamente burgués, de los más burgueses que hay en todo el mundo, hay algo también de lo que el sistema genera que es extraordinario, de un poder omnímodo y devorador de cualquier intento de corrimiento de cualquier cosa y es la mejor manera de neutralizarlo el aceptarlo.

Carola Oñate Muñoz: Te quería preguntar volviendo un poquito a Wedekind, porque vos hablás de distintos niveles de ficción, entonces nos preguntábamos si la aparición del enmascarado cómo pensarlo, ¿es una ficción sobre la ficción como el ghost en Hamlet, por ejemplo?

Alejandro Tantanian: Sí, para mí ahí en Wedekind, sí, por ahí es distinto. Me parece que en Wedekind es algo programático, en algún punto eso puede pensarse como el nacimiento del expresionismo en el teatro. No digo programático en el sentido de que él dijo "yo voy a llevar el expresionismo al teatro" pero entendió, hubo una especie de intuición artística muy genial, de entender que contrastar esa presencia realista, ese drama realista

vinculado a esos adolescentes, que también hay algo del despertar sexual de esos adolescentes que también tiene que ver con poder dar cuenta de eso no en términos realistas sino en generar una imagen que también genere ese despertar.

Carola Oñate Muñoz: En un contexto de una moral totalmente rígida que es también lo que releva todo el tiempo

Alejandro Tantanian: Total, que de hecho es lo que se ve en los docentes, en los profesores de la obra de Wedekind se ve la rigidez. Y ese personaje lo que hace es eso, dar cuenta de que para expresar eso se necesita algo más que lo que hay. Si quieren leo un pedacito de esto, que es muy claro lo que dice Hugo Mujica:

“También, al fin de cada época se resquebraja el estilo, el arte con que esa época trató de dar forma simbólica al incontenible exceso de lo real. El expresionismo fue la respuesta o la abierta pregunta a un tiempo de rupturas, de inseguridad, de disolución y crisis, tiempo de Trakl. Las firmes formas del día perdían su luz, la ebriedad de las noches la confundía. No fue tiempo de amaneceres o de crepúsculos, ocasos, es tiempo de noches y de marcadas sombras. Si su antecesor, el impresionismo positivista y burgués, hambriento de luz y brillo, buscaba atenerse a los objetos tal como se presentan, expresionismo, su contestación, busca la intimidad del objeto, su esencia expresiva, su desborde, su excedencia, el derroche. El impresionismo fue latino, como tal respondía al temple que celebra el encuentro acogedor de la naturaleza y el hombre, de ella y las facultades humanas que la contienen, sobre todo la intelectual. En el impresionismo, exagerando, la imaginación, es decir lo subjetivo, estaba vedado. El impresionismo tuvo su propia hondura pero careció de abismo. Su belleza fue complaciente, inofensiva. El expresionismo fue, tuvo que ser, germánico. Dijo el conflicto dramático, de los oscuros instintos arrostrando el mundo y embebiéndose, enrojeciéndose en él. Dijo la vida y su trastorno, exaltado y doliente, nacido

de ese choque, de esa conmoción. Ya no la línea que delimita sino el color que irradia, no el halo de la comprensión sino el estallido de la expresión, el exceso del lenguaje, su fisura. El expresionismo fue un exceso en el lenguaje mismo, y un exceso del lenguaje, o es silencio o es un grito. Fue un grito. En el grito no buscamos significar sino expresar, salir. El grito es carne, no aliento. Porque el grito, a diferencia del lenguaje, no está ya allí en el registro de la memoria disponible para ser gritado. Cada grito es la primera vez. Cada vez es la voz del origen, cada vez nos origina el grito, y en el grito se nace, se inaugura carne. No era el tiempo de Apolo, dios de la luz, sobre las potencias tenebrosas, fue el regreso de lo reprimido, la vuelta de Dionisio".

Está claro, me parece que es eso lo que generó el expresionismo.

Participante: Leyendo sobre Wedekind, algo me llamó mucho la atención. En la enciclopedia británica lo presentan como alguien no sólo precursor del expresionismo sino del teatro del absurdo.

Alejandro Tantanian: Sí, lo que pasa es que yo tengo algunos problemas con esa especie de voluntad de etiquetar, de clasificar. Sí el expresionismo, el impresionismo, sobre todos los "ismos" en algún punto también son materia de estudio a posterior, no tiene que ver con lo que está sucediendo en el momento, son los críticos, la academia. El teatro del absurdo es un término que acuña, sobre todo un teórico inglés, Martin Esslin, que empieza a trabajar sobre la idea del teatro del absurdo, quizás tenga que ver con que la enciclopedia británica tome ese ensayo. Lo que hace Esslin es meter en una misma bolsa cosas que yo creo no pueden ser metidas en la misma bolsa. Entonces sí, desde ese lugar es posible pensar que Wedekind de alguna manera, anunció o fue el precursor del teatro del absurdo, pero desde ese lugar. Yo no creo, pero porque no creo en el teatro del absurdo como movimiento. No sé qué es en realidad. Me parece que prendió porque

permitió que un montón de gente inclasificable fuera clasificada, permitió una tranquilidad enorme.

Yo me acuerdo que nosotros, la generación de autores nacidos entre fines de los 60 principio de los 70, cuando empezamos a escribir, somos todos muy distintos, Rafael Spregelburd, Javier Daulte, un montón de gente, somos todos muy distintos, y apareció un término acuñado por un crítico que era “e

l teatro de la diversidad”, ya es la muerte de la diversidad, bolsa de gatos. El teatro del absurdo es un poco eso, es como el teatro de la diversidad.

Desde ese lugar es posible entender a Wedekind, desde esa lectura, es posible entender a Wedekind como el padre de todos ellos. Además es verdad, desde el punto de vista de la escritura es impensable Brecht sin Wedekind.

Carola Oñate Muñoz: Mencionaste al pasar la cuestión de la máscara. Quería retomar la cuestión de la máscara porque nosotras mientras leíamos el texto, nos interrogamos por el personaje del enmascarado. Resulta que un momento dado el protagonista le pregunta al enmascarado si es su padre, entonces el enmascarado le contesta que cómo no reconocería él la voz del padre. No le dice directamente que no pero se trata de que no es el padre. O sea, detrás de la máscara no está la persona del padre, entonces ahí se abrió un camino hacia la función de la máscara en el teatro, ¿cómo lo entendés?

Alejandro Tantanian: Volviendo otra vez a la antigüedad, la máscara me parece que el uso ha sido diverso. En la antigüedad clásica los actores se calzaban unas máscaras que medían hasta 1 metro y eran cuerpos de casi 3 o 4 metros de altura, y esas máscaras tenían claramente una forma que hacía posible el reconocimiento por la gestualidad de qué tipo de personaje era. Después todo lo que tiene que ver con la comedia del arte que trabaja claramente con la máscara. Después el uso de la máscara se abandona en el teatro

obviamente por el atrevimiento al realismo, salvo porque sea una fiesta de disfraces, que aparezca alguien disfrazado con una máscara era impensable poner las máscaras.

Lo que me parece atractivo de eso es que me parece que lleva a una zona parecida a esto que vos preguntabas de quién está detrás de la máscara, si es el sujeto que se enuncia o es otro sujeto, eso lo lleva casi a una zona de juego permanente Jean Genet. Él es el gran autor de eso, es el autor que trabaja claramente sobre eso, sobre la máscara como la cara social, como lo que muestra el personaje en la sociedad. Su obra "Las criadas" por ejemplo, trabaja sin máscaras pero la idea del uso de la ropa, disfrazarse de, en la obra "Las criadas" lo que sucede todo el tiempo es que uno no sabe, ahora ya sí porque uno la conoce la obra, pero si uno hace el ejercicio de pensar que no conoce la obra, en la primera escena uno ve a la señora y a su criada y en realidad después descubre que son dos hermanas, que las dos son criadas y que viene la señora. Esa zona en que la forma de presentarme es lo que soy, empieza a llevarlo a una zona de juegos sobre todo Genet porque trabaja claramente con eso. Hay una obra muy poco conocida de él que se llama "Ella" que es una obra sobre el Papa, que es extraordinaria, es una obra corta que no se conoce mucho, no se traduce, no se hace, es una obra como muy revoluciva. Se llama "Ella" porque es "su santidad" y lo genial que hace Genet, es una obra sobre el Papa, que atiende un montón de gente, siempre está de frente con su ropa de Papa y cuando se gira, está completamente desnudo atrás y además está andando en rollers. Eso está escrito en 1950 y pico, 60. Claramente es la máscara, el Papa no tiene espalda, por qué tiene que vestirse la espalda si siempre está de frente, y además tiene que andar en rollers porque es como que se desliza por el mundo, no camina, entonces su santidad la llevan. Es muy graciosa la obra porque el padre es siempre llamado, entonces se da vuelta y se le ve el culo, es muy genial. Lleva a una zona de juego, era un gran provocador, una persona que estuvo presa y apoyaba causas muy difíciles de apoyar, un tipo muy comprometido con las minorías y un gran intelectual.

Me parece que ahí Genet es uno de los autores que lleva la máscara, pero también la máscara funciona en el teatro isabelino claramente, funciona obviamente en la comedia

española, en las comedias de Shakespeare, cuando un personaje, ustedes sabrán que los actores en la época de Shakespeare eran todos varones, no había actrices, entonces los roles femeninos eran jugados por actores. Hay un montón de obras de Shakespeare donde hay personajes femeninos que se disfrazan de hombres, o sea en "Obra de reyes" por ejemplo. Es atractivo pensar que un actor vistiendo de una mujer que hace de hombre. Esa zona de travestismo doble, donde hay que dejar de ver la masculinidad a través de lo femenino pero siendo masculino, también es una máscara. Después está la idea del mimo que sigue con esa tradición y el teatro oriental que sigue manteniendo eso, pero ya es mucho más lejano culturalmente. Pero la máscara creo yo es como, sobre todo en Genet, la máscara funciona como hay algo detrás de la máscara que maneja la máscara, como si la máscara fuera el ego, y algo parecido más del orden del espíritu que es lo que permite que esa máscara se mueva. En algún punto, esa misma relación que se da entre la máscara y que está detrás de la máscara, es la relación que debería tener el actor con su personaje. El personaje es y a su vez es visto por el actor. El actor que se derrama en su personaje es un mal actor, hay una idea de conciencia, es un trabajo que llevó a un grado teórico pero desde otro lugar, más político, que es lo que él llama como la idea del distanciamiento. En realidad tiene que ver con eso, yo como actor cuando actúo me estoy viendo, no puedo no verme, porque tengo que usar mis herramientas en cada momento, tengo que estar atento. No estoy perdido en el otro, el personaje.

Jorgelina Estelrich: Alejandro, ahí se podría decir así como lo dijiste, que la máscara ahí se hace? El actor sabe hacerse la máscara?

Alejandro Tantanian: Sí, cuando hablo de máscara hablo también del personaje, no? un buen actor es el que sin dejar de ser quien es, es otro. Cuando uno ve ahí esos actores que uno dice "qué estoy viendo ahí". Esos actores que se transforman en otro a mí no me interesan nada, esos actores que siempre están distintos, bueno, está loco, no puede manejar su instrumento. Los actores que son buenos son actores que son conscientes de

lo que están haciendo, y el ser conscientes de lo que están haciendo es no perder su propia subjetividad dejando que otro sea el sujeto. Por ejemplo, Urdapilleta, eso es muy claro, Urdapilleta era eso que hacía pero no dejaba de ser él. Alfredo Alcón no dejaba de ser él, Elena Tasisto era una actriz que nunca dejaba de ser ella porque estaba todo el tiempo viendo lo que hacía. No son esos actores que se transforman, eso es un mal aprendizaje de un método, que es el método de Strasberg que es un método tomado de Stanislavski, que funcionó muy en el cine de Estados Unidos en la década del 50, cuyo arquetipo es Marlon Brando, Robert Deniro, que engorda, adelgaza, y hay como una idea de que eso es un buen actor y es una ridiculez eso.

Clelia Conde: Qué lindo lo dice en la película última de Nanni Moretti, en "Mia mamma" en la película. Todo el tiempo la directora le dice a los actores, "Al costadito te tengo que ver a vos, no te metas tanto". Es una película interesante respecto del actor.

Alejandro Tantanian: Es exactamente eso. Porque el sujeto es un creador, entonces tenes que seguir viéndolo, porque si no dónde está. La poética de un actor, lo que atrae de un actor, es eso que él es. Que sigue siendo él siendo otro. Dice las palabras de otro pero sigue siendo él. Yo me peleaba con mis compañeros que decían que Alfredo estaba siempre igual. Sí pero no, el grado de comprensión que tenía Alfredo era un actor, la densidad enorme en la palabra; Urdapilleta era la energía, no era la palabra, era la energía, y en Alfredo era la palabra, y en Elena era la palabra.

Eso cuando uno lo ve en teatro, porque el cine, la tele es distinto, en el teatro cuando uno ve eso es un oficiante, es uno que está dando misa, es alguien que está ahí de cuerpo presente diciendo "soy yo" pensando este personaje y haciendo lo que este personaje piensa. No es tan idiota de creerse que es el personaje. Los actores que cuando terminan la obra suspiran y dicen "es que tengo que salir" es una idiotez, salir de qué? Es algo que se aprende mal, se enseña mal, no tiene nada que ver. Además, el mejor actor es el que mejor miente, el que mejor miente. A mí que me importa si se le murió la madre, o está

pensando que se le murió la madre cuando actúa algo, a mí me tiene que importar que me emocione, no lo que le pase, a mí no me importa lo que le pase. Es importante que el actor transmita lo que está ahí como ese cuerpo textual que lo hace propio pero sigue sonando como suena ese actor. Creo que así tiene que ser cualquier trabajo creativo, el director tiene que hacer lo mismo. ¿Por qué cuando uno ve un cuadro de Van Gogh dice "Ah, Van Gogh, Ah Velázquez, Ah Picasso"? y un director también tiene que tener la marca, un actor también tiene que tener la marca, porque es un artista que tiene que decir lo propio de una manera singular. En cine es muy notable, uno ve 5 segundos una película de Hitchcock y entiende que es Hitchcock, o Almodóvar. Eso es un artista, y un actor es tan artista, después hay actores, hay muchos actores, pero artistas, el actor artista es uno que uno lo ve y dice "Ah sí, es él, no hay duda que es él", no es Hamlet, es él haciendo Hamlet. Y ahí hay una diferencia. Y un director también tiene que ser eso, un director también tiene que procurar todo el tiempo de decir lo propio con palabras de otro, aunque a veces uno escribe y dirige y ahí son las palabras de uno, pero cuando no escribe y dirige las palabras de otro, tiene que escribir en escena son las palabras de otro pero desde uno.

Gabriela Nuñez: Una cuestión que me hacía acordar a esto que vos decís de la máscara y el personaje, es cómo define Juan Carlos Gené lo que se concreta en la máscara: él habla de "milagro improbable de ser". Podríamos decir : el milagro imposible de ser...

Alejandro Tantanian: Es eso, tal cual. Si uno piensa al personaje como la máscara del actor, es la posibilidad de que ese personaje sea.

Carola Oñate Muñoz: Recién estabas hablando como director, y te pregunto para que participen todos un poquito de la conversación que tuvimos antes de venir, y es que vos hablas de la traición al texto, y eso me parecía muy importante entre esa relación a un

texto literario, para llevar a la escena, que si no se cumple esta función del director de la traición al texto es como que en ese paso es el imposible.

Alejandro Tantanian: Sí, traición en términos de considerar ese texto de manera canónica, a eso me refiero. Hay un status quo que se lee un texto de una determinada manera y uno, no tiene la obligación porque a veces uno puede creer fehacientemente en que la manera de leer la academia de Hamlet, por decir algo, está buena y adhiere. En todo caso preguntárselo, y si tiene que decir lo contrario uno como director, tendrá que decir lo contrario.

Volviendo a eso que habías leído como una de las citas que yo había dicho en algún lado, que el texto es un objeto que está fuera de uno, no es propio. Entonces, uno como director y como actor y como escenógrafo, cualquier actividad que rodee. En principio porque en occidente el teatro es una práctica muy textocéntrica, como que pareciera ser que lo primero que viene es el texto. En general, en mi experiencia eso no ha sido siempre así, yo he procurado también trabajar a partir de un grupo de actores, de un grupo de gente que nos juntamos a empezar a hacer algo y el texto aparece mucho más adelante o no aparece y forma parte de otra cosa. Pero cuando se habla de un texto, o se decide hacer un texto, el texto es algo que está ajeno a uno, entonces uno tiene que acercarse a eso como algo no propio y tiene que hacerlo propio porque si no sigue siendo ajeno. Además, el teatro me parece que tiene una de las posibilidades más extraordinarias que tiene el teatro como práctica que es el diálogo con los muertos, que es una práctica que no se hace y que el teatro necesita hacer eso. Es decir, si uno tiene que contar un texto de Shakespeare, tiene que poder hablar con Shakespeare. No desde un lugar mediumnico, pero para eso necesitas de una preparación, entender y poder discutir de igual a igual. En general, cuando se hace Shakespeare, digo Shakespeare porque es un autor clásico pero pónganle el nombre que quieran, hay que mirarlo a los ojos, pero para eso tenes que estudiar mucho porque tenes que discutir con él, y para eso tenés que saber cómo vivía, cómo pensaba, por qué escribía lo que escribía, a quién le contestaba, qué decía con lo

que decía, y no esa cosa como de mármol, que está ahí arriba como una estatua, como el comendador de Don Juan. Me parece que el diálogo con los muertos en el sentido de esto, del diálogo, de mirar a los ojos, es una práctica extraordinaria que tiene el teatro. Muy pocas actividades lo tienen; poder sentarse a hablar con Brecht y eso se puede. Los grandes poetas que uno elige son compañeros. Creo que así tiene que ser, uno trabaja, trabaja rodeado de esa gente, sino para qué.

Úrsula Kirsch: Algo que me pasó mientras vos hablabas muy al comienzo, que es lo siguiente, la relación que armaste así, mágicamente, entre el teatro y la política, toda la historia del teatro y la política, en una sola frase. Eso me pareció muy importante, fundamentalmente porque nunca me había animado a pensarlo y no es que no esté acostumbrada a pensar los filósofos en relación a la política, por ejemplo, u otras cuestiones. Pero el teatro en relación a la política fue una imagen muy fuerte.

También me pareció muy importante, que en lo que venís diciendo hay una construcción del concepto de política, que a mí me parece muy importante porque tiene que ver con esta relación del hombre con el mundo. Te seguí escuchando y muchas cosas se me fueron ordenando en el sentido de qué se trata, qué es lo político en el teatro y particularmente en eso también, algo que también retomaste de alguna manera y tiene que ver con esto del objeto, el objeto y la construcción, y lo que sucede en ese momento en que el actor se encuentra con el público. Entonces, qué dirías vos que es lo político en el teatro

Alejandro Tantanian: Sí, me parece que se entiende muchas veces lo político con acciones concretas o se entiende a Brecht como un autor político pero porque su discurso es un discurso como diríamos "obviamente político". Yo cuando pienso en política pienso en pensarnos a nosotros como miembros de una polis y pensar en las relaciones que tiene el trabajo de lo que uno hace con las acciones concretas. No es tanto la idea de bajar línea.

Úrsula Kirsch: Claro, cuando hablaste de Brecht puntualmente. Yo estuve leyendo un texto que se llama "El método" con citas de Brecht, lo que me pareció más interesante en Brecht más que la cuestión política o la posición política, es que él hace algo político con el lenguaje.

Alejandro Tantanian: Total y absolutamente. Y eso es algo que en general no se toma en cuenta. Cuando su actividad política empieza a estar por delante y además es la manera de neutralizarlo. Brecht era alemán y hace una operación lingüística única. Él toma en principio, es el primer autor de dramático que toma la Biblia de Lutero como estilo. A eso lo mezcla con una especie de cómico de la lengua extraordinaria que se llama Karl Valentin, que era un tipo que trabajaba en la calle y al que Brecht admiraba profundamente, hacía como pequeños sketch, casi como si fuese una especie de Alberto Olmedo que hacía cosas en la calle con un lenguaje muy sofisticado y muy soez. Brecht hace algo a nivel del lenguaje que él entiende que todos los alemanes leen la Biblia, todos los alemanes leyeron la Biblia de Lutero. Él lo que hace a nivel del lenguaje es trabajar con una lengua que no es popular pero es popular. Sobre todo a partir de su segunda obra, "Tambores en la ciudad". Se vuelve más metódico y empieza a encontrar que ahí hay algo con intento de cambio, de generar una cuña determinada y finalmente con el teatro realista, él entiende que eso se hace desde el lenguaje. Empieza a trabajar ahí, y eso es algo que en general los autores pierden de vista, porque los autores trabajan claramente sobre el registro de lengua. El teatro en Buenos Aires está viciado, a mi modo de ver, de costumbrismo, viciado. Entonces no hay discurso, no hay lenguaje, entonces uno va y ve la misma obra en todos los teatros. Obviamente que hay excepciones pero hay un efecto dominó, además replicado en la televisión con el costumbrismo marca Polka que genera una construcción ficcional en donde creemos que la vida es eso, y mucha gente del teatro cree lo mismo pero lo hace en el teatro.

La idea del lenguaje como motor político de cambio de, construcción, un autor es eso, un autor no es el que cree que está escuchando cómo habla la vecina y hace una especie de

copia taquigráfica de lo que habla la vecina. Porque aún así, en las cosas más sofisticadas o más parecidas a la lengua, como los cuentos de (autor), nada más sofisticado. Uno reconoce tropos o giros lingüísticos, pero no tiene que ver con que alguien hable así. Ese intento fotográfico de la realidad inclusive en términos de lenguaje, hay algo de lo político que está presente ahí también, porque no hay posibilidad de generar una ruptura, un cambio, además que permita el desafío de un actor.

Participante: Quería volver al comienzo, en esto que me quedé pensando que vos decías cómo hace lo que hace, vos decías "haciéndolo". Me quedé pensando en eso y mientras iba escuchando me pegó mucho esto de la traición al texto, porque parece ser que en haciéndolo hay una traición. Esto me parece que tiene mucho peso el haciéndolo en un acto de traición, porque me parece que también define una posición política pero una política de la traición, que es una cosa que en la historia argentina es lo más mal visto que pueda existir.

Alejandro Tantanian: No lo llevaría tan extremo. Cuando digo traición, no es traicionar por traicionar. Es al texto entendiendo que existe una manera unívoca de entender un texto. Yo antes que eso, prefiero entender que no hay una manera unívoca, entonces de alguna forma lo que uno hace es traicionar la manera unívoca de leer un texto provocando la posibilidad de leerlo según uno, sería una interpretación del texto. No creer que el texto es algo en sí, es en sí pero lo que emana el texto, lo que narra, lo que cuenta, no tiene un en sí, tiene un lector. Entonces el lector soy yo, y si la manera de leer que tengo yo no se parece en nada a la academia o los 40 ensayos que se escribieron sobre qué significa "Babilonia" de Discépolo, y yo decido que significa otra cosa porque leí otra cosa, a eso me refiero con traicionar el status quo de un texto dándole la lectura propia si es que uno no cree en una lectura unívoca del texto. Yo particularmente descreo de eso. Yo creo que un buen texto es multívoco, un buen texto tiene tantas lecturas como lectores tenga.

Participante: Esto también podría incluir al dramaturgo en el sentido de los textos que uno escribe, la traición al texto que uno mismo escribe

Alejandro Tantanian: Sí, yo creo que el lector necesita tener su propio discurso, yo cuando escribí la primer obra que dirigí que era un monólogo, decidí convocar a dos actores y era un monólogo. En ese momento decía "qué es esto que estoy haciendo" y en realidad lo que estaba haciendo era que el director que era yo, tuviera una lectura que no era la que tenía el autor sino leerlo de otra forma, y cuando decidí editar el texto, edité el texto que yo escribí, no el que dirigí. Entonces, ese texto yo lo leí como director pensando que había dos personajes cuando en realidad había uno. Lo que me importaba era tener un discurso, no ser hablado por otro, dejar que mi propio discurso sea el que habla.

Participante: Hablabas en un principio sobre este espacio entre Dios y Adán, ese entre, donde dijiste que está el lenguaje. Cuando leíste lo de Mujica, Mujica hablaba del grito, un espacio donde ni siquiera es alcanzado por la significación, por la palabra. Me quedé pensando en esa diferencia y en todo caso también en esa diferencia que haces entre el actor y el artista, dónde reconoces algo distinto. ¿Dónde reconoces algo que te parece que es otra cosa, otro vuelo, es diferente? Lo íntimo, el borde, la traición, dónde ves que se produce algo

Alejandro Tantanian: Eso yo lo puedo reconocer y creo que cualquiera de ustedes lo va a poder reconocer, son aquellas cosas que cuando uno vuelve a pensar, a recordarlas, siguen igual, están intactas, como algo donde el tiempo... cuando uno trabaja en eso que uno cree y tiene esa vocación, cuando trabaja en eso uno pierde la noción del tiempo, la pierde. Cuando uno está abocado en una tarea que uno ama profundamente, el tiempo desaparece, no hay tiempo. El tiempo es absolutamente relativo. Yo creo que los encuentros con esa aparición de lo artístico, para cada sujeto obviamente porque es distinto, tiene que ver con por ejemplo si yo pienso en la imagen del espejo en la película

de Tarkovski en donde está el campo verde y antes de que llegue el visitante el césped se agita con un viento que va y viene, eso permanece, esas cosas yo me acuerdo cuando me paré por primera vez frente a los girasoles de Van Gogh, eso es como el encuentro, yo lo recuerdo ahora y está igual. El tiempo no le pasó, está intacto. Es como la mano de tu abuelo, o el canto de alguien, el regalo ese, son esas cosas que te marcan. Yo ahí veo algo que no tiene explicación, sucede, y eso es lo más maravilloso del arte, no tiene explicación. Por eso es imposible enseñarlo, lo que hay que enseñar es cómo se ve, a buscarlo. Y lo maravilloso del arte es eso, es que uno se pasa la vida buscándolo. Y si uno constituye, a mí no hay nada que me guste más que venga alguien y me diga "me acuerdo de tal cosa de tal espectáculo" ya está. Si alguien después de 10 años se acuerda de un espectáculo que yo hice, un momento no todo, por ahí en 1 hora y media conseguiste 10 segundos de perfección. Creo que tiene que ver con eso, tiene que ver con la perfección subjetivamente. Creo que lo perfecto existe, eso de que no existe la perfección es mentira, existe, y en el arte todo el tiempo el intento es ese, construir algo perfecto aunque dure 1 segundo. Y ahí el tiempo desaparece y dejamos de sufrir porque nos vamos a morir. Desaparece. Escuchas esa canción, esa música, son esos momentos de perfección como epifanías.

Clelia Conde: Yo quería hacerte un comentario además de agradecerte mucho porque la verdad es que es una re linda experiencia escucharte, y digo así, experiencia. Porque me parece que el comentario que voy a hacer se relaciona con lo que decía acá el compañero, en relación a la diferencia que hay entre lo emocional y la sensibilidad. Por ejemplo, a mí me parece que mucho de esto de lo que pasa en relación a la televisión y al teatro argentino, es como un recurso a una emocionalidad fatigosa y embotante, y se entiende mucho esto de la búsqueda que vos en tu decir mismo transmitís que es algo del orden de la sensibilidad que vos lo nombrabas como lo sacro o lo espiritual, porque me parece a mí que es muy confuso lo que pasa contemporáneamente con la sensibilidad en el sentido que no se entiende que la sensibilidad implica una inteligencia, una inteligencia respecto

del lenguaje o una captación, o un entregarse respecto del lenguaje. Entonces, que me parece que lo que va al lugar de esa sensibilidad que es lo que vos decís, ese momento que es perfecto en relación a la sensibilidad que te abre, no es lo que uno ve ahí sino el mundo que se le abre cuando ve eso ahí, cuando uno se encuentra con determinada cosa, se abre algo, una resonancia y un eco que el mundo deja de ser esa cosa aplastada en el que vive uno generalmente, es algo que hace un aire muy importante. Entonces, yo pensaba qué pensabas vos respecto sobre todo de la Argentina en el momento actual, en el sentido de este aplastamiento que hay y con el que es muy difícil lidiar porque ideológicamente la emoción que se supone que es el cuerpo, el afecto, el cariño, el amor

Alejandro Tantanian: Sí, es agotador, además porque yo creo que es algo de una inteligencia perversa en el sentido de que uno está todo el tiempo compulsado a elegir entre dos cosas igual de horribles, situación trágica. Me parece que tiene que ver con algo global, en principio con la sujeción de nosotros como sujetos que casi no sabemos qué hacer con el tiempo. Estamos tan atravesados por lo veloz, por lo rápido, por lo ya, que en general lo que hace es anestesiar lo que necesitamos para que el tiempo tenga un sentido, que sería como eso, la vida contemplativa. Si uno pudiera pararse a mirar y ver lo que ve, es el tiempo de uno. Yo creo que la gente está como está porque el tiempo está como fuera de cauce, porque no sabemos para qué tenemos el tiempo, para qué lo usamos, siempre conectados, computadoras, celulares, que hay algo de eso que te corre de estas zonas absolutamente necesarias para que la vida, en el transcurso que uno tenga en esta vida, tenga un motivo de ser. Pareciera ser que si te desconectas te morís.

Volviendo a tu pregunta yo creo que pasa por ahí, por la imposibilidad de poder detener esa suerte de polaridad. Es un fenómeno muy argentino igual, me parece que hay un pensamiento binario en la Argentina, y que hay un montón de personas que no funcionamos adentro de eso y se nos hace muy difícil funcionar. Yo envidio a la gente que está atrás de algo y con tanta convicción, cuanta fe, me encantaría tenerla. Uno como

intelectual o como artista puede ver y asquearse de lo que ve porque no está ahí, peleando la cosa. Es el privilegio del asco, puedo ver y entender lo que hay del otro lado.