

Notas para una dramaturgia “epiléptica”

Laura Fobbio
CONICET / Universidad Nacional de Córdoba

En las dramaturgias actuales se vuelven porosas las fronteras entre ficción y realidad, autor y creación, obra y lector-espectador; se tensionan los límites entre cuerpo y voz, lo monologal y lo dialogal. En el marco de nuestra investigación posdoctoral (Fobbio, 2014) nos dedicamos a estudiar el espacio liminal donde se producen dichos encuentros y tensiones, el *entre*, concibiéndolo como un lugar otro, de “pasaje” pero también como “tercer lugar” (Simón, 2005) donde “sucede la creación” (Tantanian, 2010), y se ponen a funcionar diversos procedimientos de escritura dramática.¹

Partimos de las reflexiones del dramaturgo y director argentino Alejandro Tantanian para pensar el *entre* en tres de sus producciones abocadas a la figura de Marina Tsvietáieva (*Tyse*, *Y nada más* y *Marina*) y en esta instancia vinculamos dicho procedimiento con sus postulados sobre la apropiación y el vampirismo, la categoría de sinestesia dramática y, el procedimiento de montaje desde la lectura que hacemos de la propuesta de Georges Didi-Huberman (2015). A partir de la puesta en diálogo de tales teorizaciones, intentamos proponer otras herramientas analíticas para pensar la reescritura, la intertextualidad, la relación entre teatro y narrativa y poesía, desde conceptualizaciones que permitan comprender la complejidad de la dramaturgia actual.

Estamos ante escrituras autorreflexivas y autorreferenciales, que al trabajar priorizando lo ‘auto’, generan un panorama múltiple, diverso, caracterizado, según enumera Emilio García Wehbi (2012), por:

Ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, códigos múltiples, subversión, perversión, deconstrucción, anti mimesis [...] simultaneidad, montaje, fragmento.

Aun así, la escena se construye sobre las bases o cenizas de los elementos dramáticos tradicionales. Pero contaminándolos desde el presente para generar un nuevo material que deje rastros del viejo, hablando desde el aquí y ahora.

[...] Teatro de texturas, no de textos, que experimente con los procesos sinestésicos, es decir con la capacidad neurológica de mezclar varios sentidos, como mecánica de comunicación: ver con los oídos, oler con los ojos, palpar con la nariz, escuchar con la boca, y así (p. 23-24).

Son varias las cuestiones que se desprenden de la cita anterior. En primer lugar, la idea de creación de García Wehbi dialoga con los conceptos de apropiación y vampirismo de Tantanian, quien **propone que, sea por “vampirismo” o “por oposición”, el teatro siempre** está en diálogo con la literatura (2010, p. 4) y, agregamos, en diálogo con el propio teatro y con el arte en general. Al hablar de vampirismo – procedimiento que retoma del libro *El vuelo del vampiro* de Michel Tournier- Tantanian alude al término “apropiación” para nominar la relación que él establece, en su trabajo dramático, entre teatro y literatura: la apropiación como un paso del cuerpo literario al cuerpo dramático:

La apropiación tiene que ver directamente con la posibilidad de ver algo fuera de mí y construir en mí esa impresión de que eso que está fuera, pasa a ser parte de mí. [...] como artista lo que hago es alquimizar esa experiencia de impresiones, y permitir una expresión singular; singular simplemente porque cada uno es un individuo diferente (Tantanian, 2009b).

Lo leído pasa por el cuerpo del autor-lector dando como resultado escrituras que referirán a él y a su obra -autobiográficas, autorreferenciales- al tiempo que dirán de esos otros cuerpos literarios devorados (Tantanian, 2007c; 2013) y más, mediante la apropiación, esas escrituras remitirán, se aproximarán, reflexionarán

con/sobre otros cuerpos (artísticos, sociales, políticos), esos diferentes discursos y registros que constituirán luego el cuerpo dramático y escénico. En una entrevista que le hicimos en 2012, Tantanian precisa: “conocer es devorar. Y yo adopté esa frase [...] la manera en que yo concibo el teatro es esa: la de apresar el mundo, la cultura, los restos de civilizaciones pasadas, el presente y –ojalá– el futuro con voracidad (Tantanian, 2012). Esta perspectiva dialoga con la idea antes citada de García Wehbi que alude a contaminar “desde el presente” el material nuevo, donde pueda observarse lo vampirizado “desde el aquí y ahora”.

Tantanian crea en el *entre*: fago-cita –en el juego de palabras que permite este vocablo: ingiera, asimila (*fagocitar*) textos ajenos y propios para producir otros (*citar*); los cuerpos literarios (las cartas entre Tsvietáieva, Pasternak y Rilke, los poemas) pasan al cuerpo dramático mediante la apropiación, y las voces se reescriben y actualizan, de allí que vinculemos sus obras *Tyse* (2007), *Y nada más* (2007) y *Marina* (2009a) en una especie de trilogía. En *Tyse*, la figura dramática denominada Iván propone: “arrojar al mundo ecos de palabras que fueron ecos de palabras”. Esa voz hace referencia a la práctica vampírica de Tantanian, que elige textos, los devora, se los apropia y los devuelve al ‘mundo’, luego de que hayan pasado por su cuerpo de dramaturgo, mediante una escritura epiléptica que, como exponemos a continuación, emplea la técnica del montaje.

Dramaturgia epiléptica

Ese procedimiento de apropiación mediante el cual Tantanian identifica su forma de crear y que vinculamos a la práctica del montaje, presenta una particularidad en la trilogía de obras sobre Marina Tsvietáieva: estamos ante lo que denominamos una dramaturgia epiléptica. Al estudiar la obra de Dostoievski, Tantanian (2007) reconoce en *Los demonios* una escritura epiléptica consecuente con la enfermedad del autor ruso, enfermedad que también él tiene. A partir de esto, postula la tesis de que la escritura se corresponde –y debe corresponderse– con los padecimientos y/o afecciones de su autor, tesis que dialoga con sus conceptualizaciones sobre la apropiación y el vampirismo, cuando se vuelven permeables los límites entre autor y obra (Tantanian, 2013) y se completa con la puesta en práctica del montaje.

Recuperamos dicha tesis para analizar la escritura tantaniana como una dramaturgia epiléptica: una escritura fragmentaria, de decires que convulsionan, y se continúan en silencios, pausas, suspensos que constituyen *entres*... En el Seminario de Dramaturgia que dictó en Córdoba en 2013, Tantanian definió la escritura epiléptica como aquella donde hay períodos de latencia, no de interrupción: “estoy, estoy, estoy... convulsiono, acumulación y crisis” (2013). Esos “períodos de latencia” se corresponden con los intervalos advertidos por Didi-Huberman en relación con el montaje (2015, p. 18, 136, 177-178): practicar la hendidura entre el discurrir de una voz y su convulsión, como reconocemos en la obra *Marina*:

Silencio.

Marina cierra la puerta de su casa y en silencio se cuelga del techo con la cuerda que Boris le regaló para atar una valija.

Un acorde furioso rompe el cuello.

Después, su hijo abre la puerta.

Luego – plegaria:

(...)

En una palabra, yo no estoy: yo acompaño.

(...)

¡De todos modos morir es inevitable!

(...)

¿Mis manos vacías y mi corazón repleto?

(...)

a mis versos, como a los vinos preciados,
les llegará su día.

*Silencio.
El que arroja un cuerpo. A una sogá atado.
Pendula el silencio, el cuerpo pendula.
Silencio.*

Estamos ante la voz única de una mujer llamada Marina que habla de Marina – probablemente ella misma, refiriendo a Tsvietáieva- en tercera persona; es una voz que se multiplica en un discurrir fragmentado mediante silencios, poemas y cartas, la narración de sus acciones y las de otros, música, puntos suspensivos entre paréntesis que no son pausas ni silencios sino intervalos, marcas gráficas del montaje y la cesura. Todos estos recursos dan cuenta de una dramaturgia epiléptica, una dramaturgia de la reverberación, recurrente en el teatro actual. Construimos el concepto de dramaturgia de la reverberación retomando, una vez más, las apreciaciones de Tantanian (2007c), quien reconoce en su teatro que “los personajes ya no están en conflicto” sino que son “como reverberaciones de algo muy trágico, de un conflicto que estalló y que tiene sus consecuencias” y sus discursos son “casi como discursos de muertos”. Desde la perspectiva de Tantanian y de lo que examinamos en el teatro actual, ni siquiera podríamos hablar de personajes, sino de figuras dramáticas, de voces atomizadas, voces que se fragmentan y multiplican; seres verbales, en tanto se priorizan sus decires por sobre cualquier acción, en una indeterminación temporal y espacial. Dice la primera indicación de la obra *Tyse*:

*Todo en él será proyección de la cabeza de MARINA
: con esto dejo en claro que el espacio, aquí, no responde a las coordenadas de la física:
ellos están y eso alcanza.
Los personajes son tres: MARINA, IVÁN y RAFAEL.
Ellos son hermanos. Y escritores.
Ella puede ser los dos - y muchos más.)*

La escritura epiléptica convoca la reverberación, y ambas son prácticas de montaje. Así, en las obras analizadas, la poesía de Tsvietáieva es recitada, eualizada, escrita en contrapunto y coreada a voces, aun cuando estas reverberen en las indicaciones escénicas, aun cuando emerjan de un solo cuerpo, para dar cuenta de las múltiples posibilidades del monólogo en las que trabaja Tantanian.²

La reescritura como montaje

Desde nuestra perspectiva, el modo de intertextuar e intertexturar propuesto por Tantanian, de reescribir, resultaría del procedimiento de montaje que retomamos y ampliamos de las teorizaciones de Georges Didi-Huberman (2015) expuestas en *Remontajes del tiempo padecido*. El ensayista francés parte allí del concepto de montaje postulado por Walter Benjamin al estudiar esa práctica surrealista, y lo describe como:

una puesta en evidencia de las singularidades pensadas en sus relaciones, en sus movimientos y en sus intervalos [...] Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular [...] el cristal del acontecer total (Benjamin en Didi-Huberman, 2015: 18).

Aclaremos que no empleamos aquí el concepto de montaje desde la terminología específicamente teatral, que refiere a la coordinación de elementos en pos de una puesta en escena determinada. En el caso de la escritura dramática estudiada, montaje es ajuste, acoplamiento y combinación de diversas partes –como indica la segunda acepción del término en el *Diccionario* de la RAE– de fragmentos de textos-texturas que, al vincularse, dejan ver el *entre*, la unión, el procedimiento de montaje. Los textos escritos por Marina Tsvietáieva son singularidades puestas en evidencia, organizadas en sus múltiples posibles relaciones y movimientos por Tantanian, en esa “expresión singular”, ese proceso de experimentación que resulta

cuando algo –en este caso los poemas de Marina, las cartas – impresiona en él (2009b), como antes describimos.

El concepto de montaje que Didi-Huberman construye para analizar imágenes vinculadas a la representación de la Historia y de la violencia política en la fotografía y el cine, nos permite pensar la reescritura dramática que comporta un trabajo *artesanal* de toma de posiciones y de decisiones por parte del creador respecto de los materiales con los que va a trabajar y que va a relacionar, y del modo en que los hará dialogar: toma de posición que comporta, no solo dejar ver el *entre* que relaciona materiales –por caso, la relación liminal entre teatro y poesía en la puesta en página de *Marina*– sino también generarlo, “hender”, “practicar una grieta”, “inventar, afirmar una forma” (Didi-Huberman, 2015, p. 128). Aunque resulte paradójico: el montaje como procedimiento relaciona materiales, vincula, al mismo tiempo que produce una hendidura, un “intervalo”.

Tantianian reescribe, monta dejando ver los intervalos entre las relaciones y movimientos, es decir, lo que nosotros entendemos y definimos como *entre*. En sus obras, el montaje aparece visibilizado en la puesta en página –es decir, en el modo en que compone gráficamente sus textos– mediante el uso de puntos suspensivos entre paréntesis para indicar el paso de un fragmento intertextuado a otro; indicaciones escénicas que funcionan como hiatos que aproximan al tiempo que generan intervalos entre teatro, poesía y narrativa, por ejemplo, en *Marina*, obra de cinco movimientos donde se tensionan palabra-acción-silencio-música... Asimismo, los silencios cobran protagonismo al ser anunciados con la palabra “silencio”, y constituyen una partitura espacial, esos “espacios sonoros” a los que refiere Tantianian (2013).

Cuando Didi-Huberman expone acerca del tiempo remontado, habla de un tiempo “vuelto visible en el intervalo y la contigüidad de sus fragmentos” (2015, p. 136), descripción de la práctica de remontaje que en la escritura dramática se replica en el dar visibilidad al montaje, al trabajo con fragmentos de textos pero también al intervalo entre estos, y su contigüidad. El remontaje de textos en las obras analizadas no persigue el devenir de una historia –que no existe en tanto fábula, ya que estamos ante una dramaturgia no-representacional– sino que busca el devenir y expandirse de voces más allá de cuántos cuerpos las “lleven adelante”, focalizadas en la verbalidad, donde la acción resulta sugerida, postergada, cuando las palabras *hacen decir*. Dramaturgia de la reverberación: a partir de distintas voces, la poesía de Marina se repite, cadenciosa, artificiosa, dando cuenta de un paisaje no representacional; es montada y remontada en las “versiones” que componen la “trilogía”.³ El montaje se constituye asimismo en una práctica autorreflexiva, desde la mirada de Didi-Huberman:

Se sabe bien que, ante un montaje dado, el mismo material, en un montaje diferente, revelaría sin duda nuevos recursos para el pensamiento. Es en esto que el montaje es un *trabajo* capaz de reflexionar y de criticar sus propios resultados. [...] Opera según un acto de seleccionar y leer (*lesen*) la diversidad de las cosas. [...] (Didi-Huberman, 2015, p. 139-140. Las cursivas son del autor).

Esa práctica que el historiador reconoce en el cine, se ofrece clara para analizar escrituras como las de Tantianian, quien escribe tres obras diferentes sobre Marina Tsvietáieva remontando, reformulando la vinculación de los mismos materiales, y reflexiona sobre dichas operaciones en el propio montaje, otro rasgo que excede a su teatro, para decir del teatro actual.

El lector-espectador también desempeña un rol fundamental en la interpretación del producto (re)montado, ya que, para que el procedimiento se complete, quien lo lee-especta debe ser capaz de reconocer el trabajo sobre los materiales/textos/cuerpos. Dice Didi-Huberman: “Leer, entonces: un trabajo muy paciente, tal vez una tarea infinita. Esta tarea nos demanda constantemente “remontar la lectura”, siempre reaprender, reconocer y remontar cada cosa” (2015, p. 133). El montaje y remontaje

comportan para el lector-espectador la experimentación de una sinestesia dramática, puesto que, retomando la cita inicial de García Wehbi, el lector-espectador debe ser capaz de "ver con los oídos, oler con los ojos, palpar con la nariz, escuchar con la boca, y así" (2012, p. 24).

Pensamos esos procesos sinestésicos en su doble operatividad. Por un lado, la sinestesia como procedimiento retórico integra y desarticula en la escritura, los materiales con los cuales crear, las singularidades que se van a montar, trasvasando las fronteras entre el teatro y otras artes, en general; y entre teatro y poesía y narrativa, en particular, y en cuanto a lo dramático-teatral, entre monólogo y diálogo. La sinestesia genera "texturas" más que textos, como menciona Wehbi, donde dialogan y se tensionan orgánicamente, visceralmente, según lo antes explicado desde Tantanian, el cuerpo-literario y el cuerpo-dramático. El espacio de la sinestesia, en tanto espacio de intervalo, es el del *entre*, ese "tercer lugar" donde sucede la creación y donde confluyen distintas voces y cuerpos. Por otro lado, la sinestesia dramática también funciona biológica y culturalmente sobre el lector-espectador, y sus experimentaciones respecto de las obras, apelando a una "mecánica de comunicación" *otra*, que exige una participación distinta, a los fines de producir en él *otros* efectos, distintos de las dramaturgias de décadas anteriores. En el caso de las obras de Tantanian, la sinestesia dramática se corresponde con su modo de crear, y requiere un lector-espectador capaz de reconocer la correspondencia entre Marina Tsvietáieva, Rilke y Pasternak, los poemas de Marina, los datos biográficos de los personajes, la intervención del autor con su palabra, citando en algunos momentos otras de sus obras. Es decir, un lector-espectador que disfrute de la experiencia sinestésica de esa obra única, a partir de la identificación del montaje de las partes que la componen, fragmentos que siguen reverberando y se remontan en su cuerpo, a partir de las relaciones y movimientos que decide establecer entre esas singularidades que percibe y experimenta.

Bibliografía

- Didi-Huberman, Georges. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia 2*. Buenos Aires, Biblos.
- Fobbio, Laura. (2014). "El paisaje del entre en la dramaturgia de Alejandro Tantanian", proyecto Beca Posdoctoral CONICET, CIFYH, UNC. junio 2014-junio 2016.
- García Wehbi, Emilio. (2012). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba, Alción-DocumentA/Escénicas.
- Simón, Gabriela. (2005). *Hacer(se) un cuerpo. Una aproximación semiótica a narrativas del cuerpo en semanarios de la Argentina de los "90*. San Juan: EFFHA, UNSJ.
- Tantanian, Alejandro. (2007a). *Tyse*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013.
- Tantanian, Alejandro. (2007b). *Y nada más*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013.
- Tantanian, Alejandro. (2007c). Entrevista a Alejandro Tantanian realizada por Nayla Pose, en *Revista digital Territorio Teatral*, diciembre 2007, nº 2. En línea: http://territorioteatral.org.ar/html.2/entrevista/n2_01.html [noviembre, 2010]
- Tantanian, Alejandro. (2009a). *Marina*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013.
- Tantanian, Alejandro. (2009b). "Del cuerpo literario al cuerpo dramático", conferencia en *XV Congreso Nacional de Literatura Argentina*. Córdoba, UNC. Mimeo.
- Tantanian, Alejandro. (2010). "Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas". Entrevista de Fobbio L. en *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, año 6, n. 11, julio. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- Tantanian, Alejandro. (2012). Entrevista realizada al autor por Laura Fobbio. Inédita.
- Tantanian, Alejandro. (2013). Seminario de dramaturgia dictado del 20 al 22 de marzo. Córdoba, INT-Radio Nacional.

¹Tantanian (2010: 6) ve representada la creación, particularmente, en ese espacio vacío entre el dedo de Dios y el de Adán representado en el fresco de Miguel Ángel:

—espacio de tensión [...] que permite que Dios cree a Adán o que Adán construya a Dios (2005b, p. 190),

²Algo similar propone el autor en *El Orfeo*, donde son múltiples las voces que surgen de una sola —gran voz para constituir ese —gran monólogo que es la obra (Tantanian, 2010).

³Por citar otro caso del mismo autor, en *Muñequita o juremos con gloria morir*, Tantanian pone a dialogar, tensiona, monta fragmentos de nuestro Himno Nacional, lemas del Mayo francés, fragmentos de textos narrativos (*Esa mujer* de Walsh, *El simulacro* de Borges), dramáticos de otros (*Eva Perón* de Copi) y obras propias (*Una anatomía de la sombra*, *El Orfeo*) así como enunciados de la propia *Muñequita* referidos en diferentes escenas.