

Esta entrevista a Alejandro Tantanián fue realizada por la actriz Nayla Pose hace un tiempo cuando, como egresada del IUNA, formaba parte de un proyecto de investigación, "Formación actoral en el teatro argentino actual" dirigido por Julia Elena Sagaseta. Publicamos lo sustancial del material que mantiene toda su actualidad.

Nayla Pose: *Hay ciertas conceptualizaciones que giran alrededor de nuestro comportamiento teatral contemporáneo cuyas fronteras a veces no son del todo claras. Me gustaría que definiras que es para vos dramaturgia de autor, de actor, de director y escénica.*

Alejandro Tantanián: Me parece que podemos definir las cuatro por el sujeto que genera la dramaturgia. Lo que pasa en este momento en Buenos Aires es que hay una especie de borramiento de los bordes. Dramaturgia de autor obviamente es la que yo creo que está asociada a un autor de gabinete, es decir, un autor que está encerrado en su lugar de trabajo, que produce un texto y ese texto después es entregado a un director para que genere un espectáculo. De todas formas, la dramaturgia de director está asociada a lo que puede llegar a hacer un director con un texto que no sea de él, pero si hablamos de dramaturgia de director, por ejemplo lo que hacen Ricardo Bartis o Federico León, habría que hacer un distinguo. Lo que hacen es trabajar con la dramaturgia pero no sobre un texto escrito sino que producen el texto escrito mientras durante el proceso de ensayo con los actores. En ese proceso está armada la dramaturgia del actor. Un actor que está participando en un proceso y que, por el director, está habilitado a poder generar determinadas zonas, improvisaciones o zonas que el director-autor toma para generar el espectáculo. Y la dramaturgia escénica me parece que englobaría todas aunque creo que no la del autor de gabinete. Me parece que no es algo novedoso, así como tampoco es novedosa la dramaturgia de director porque podríamos hablar desde Sófocles en adelante que escribía y dirigía sus propias obras, Shakespeare hacía lo mismo. Me parece que uno se olvida a veces de esos movimientos que existían, que siempre existieron. Creo que lo que sorprende respecto de Buenos Aires, sobre todo por la mirada de afuera, es que haya personas que se encarguen de tantas cosas, que tengan tantas funciones. Acá me parece que hay una suerte de multifuncionalidad respecto del fenómeno del teatro que es lo que distingue el paisaje de Buenos Aires.

NP: *¿Y vos seguís con tu escritura de gabinete?*

AT: Sí, es algo que hago cuando surge la necesidad de hacerlo, ya hace mucho tiempo que no escribo una obra por el placer de escribirla o por la necesidad, escribo cuando estoy en un proyecto y decido que la obra quiero escribirla yo o cuando alguien me pide una obra y a mí me interesa ese alguien y empezamos a pensar y a trabajar. Pero aquello que hacía cuando empecé a escribir, que era sentarme y pensar una obra para escribirla, ya hace bastante que no lo hago. Sé que lo que estoy produciendo textualmente tiene que ver con la experiencia, tengo muchas obras escritas que no se estrenaron. No es que lo haya decidido sino que fue como una suerte de selección natural y se fue armando que las obras que yo escribo ahora son obras que van a tener un fin.

NP: *¿Creés que el haber abordado la dirección con propuestas como Carlos W. Sáenz (aún no estrenada en Buenos Aires) está modificando también tu manera de escribir?*

AT: Sí, en realidad yo creo que mi trabajo como director es anterior a mi trabajo como autor. Creo además que tengo una cosa que a mí me gusta mucho hacer y que poca gente de mi generación hace que es ser director no sólo de sus textos. Hay muchos autores de mi generación que escriben y dirigen sus propios textos pero muy pocas veces dirigen textos de otros contemporáneos o clásicos y eso a mí me gusta mucho, por el trabajo que hice con *Dedos*, *Señorita Julia* o *Unos viajeros se mueren*, a mí me seduce mucho. Lo que pasa es que me cuesta mucho ponerme en un lugar, obviamente que todas las cosas que uno hace van contaminando, en el buen sentido y a veces en el malo. Haber dirigido *Dedos* o haber hecho *De Lágrimas* o haber dirigido *Unos viajeros se mueren* o haber dirigido, escrito y concebido *Carlos W. Sáenz*, siempre te van modificando, es como que uno va buscando algo especial. De todas maneras el buscar tiene que ver con cómo te posicionás, qué estás pensando respecto del teatro. Pero creo cada vez más que lo importante para llevar adelante

un proyecto es la pulsión de la necesidad de hacerlo, entonces uno ve cómo se pone. Hacer *Carlos W. Sáenz* para mí era importante porque yo quería trabajar en una especie de conglomerado artístico con Jorge Macchi y Edgardo Rudnitzky, desdibujar los bordes del director, el autor, el músico y el escenógrafo, hacer un trabajo conjunto, de unidad. Eso fue lo que nos movió, lo cual generó una forma que pudiera englobar esas tres responsabilidades en un mismo plano. No era un espectáculo de teatro con una escenografía y con un poco de música. Para que los tres lenguajes estuvieran al mismo nivel apareció ese formato, entonces siempre uno tiene que dejarse llevar por la idea. Cuando leí la obra de Borja, *Dedos*, me parecía que era un material para poder desarmarlo y armar algo que a mí me gustaba mucho hacer desde hacía tiempo que era generar un musical y lo hicimos desde ese lugar. Cuando dirigí *Señorita Julia* era mi pasión con el texto de Strindberg. El punto es encontrar cuál es el lugar de verdadera conexión y verdadera necesidad, después ves donde te ponés, que rol asumís. Como intérprete me pasa lo mismo, veo si me interesa o no tener un proceso con esa gente.

NP: *¿Y cómo son los procesos creativos de una persona que cumple tantos roles? ¿Hay un patrón de conducta al que te aproximes naturalmente?*

AT: Yo no creo en ningún sistema. El único sistema en el que yo creo si se puede hablar en ese caso de sistema, es que eso que está ahí, llámalo la obra que vas a dirigir, si ya está escrita o la necesidad de trabajar con esa gente o un tema con el cual vos querés trabajar y empezar a escribir una dramaturgia. Aquella cosa que está ahí afuera tiene sus propias reglas, el punto es poder ver, sondear ese objeto que está afuera de uno para poder encontrar cómo ingresar a él y cómo dejar que hable, desde un modo muy subjetivo, obviamente. No me parece que haya que encontrar una manera única, sería muy aburrido. Cuando yo escribo sobre un tema que me interesa o quiero trabajar una obra, nunca las trabajo iguales. De repente veo algo que está ahí, que es una imagen, empiezo a tirar de esa imagen, eso me trae otra cosa o de repente todo ese tema me parece que se parece a una música que escuché y trabajo desde la música. En realidad me parece que lo interesante es el lenguaje de ese personaje, cómo habla, me parece que eso es lo interesante, que uno, en realidad, hace todo eso para no repetirse y para no repetir los procedimientos. Claramente tiene que ver con dejar que lo que está ahí, lo que tenés: un elenco, una obra, una idea, una canción, un texto, empiece a hablar. No hay otro método que ése. Después, cuando esa cosa empieza a hablar dicta sus propias leyes y hay que tener la sensibilidad de poder entender. Trabajando con Edgardo (Rudnitzky) y con Jorge (Macchi) en *Carlos W. Sáenz* hicimos de búsqueda de material, de ideas muy larga, mucha mesa. Cuando empezamos a ensayar ya estaba el texto más o menos escrito y las imágenes elegidas, estaba todo armado. Empezamos a ensayar, estábamos en un lugar medio encerrados, teníamos mucho tiempo para trabajar, al segundo día ya estaba todo y eso a mí me daba vértigo. Obviamente, estuvimos trabajando previamente un año, pero hay muchas cosas que surgen también más espontáneas y en esas cosas hay que creer porque si no está la sensación de que uno está haciendo la gran obra que te lleva cinco años de tu vida y que si te va mal te vas a querer suicidar. Pero también hay algo de apego, casi interno, respecto de lo que uno hace, que no es bueno para mí. Por eso aparece esto de rebotar de un rol a otro y de un género al otro, no tener problemas de hacer un trabajo más vinculado al show como ha sido *De lágrimas* y de repente meterme en otra opuesta. A mí no me trae contradicciones, me gusta hacer las dos cosas, encuentro placer en las dos cosas y me interesa hacer tanto una como la otra.

NP: *"Tener la sensibilidad para escuchar el material" ¿cómo llegás a ese grado de sensibilidad? ¿Cómo se dan esos procesos en vos?*

AT: Es un misterio, no lo sé. Lo que sí sé es que siempre, desde muy chico, tuve un vínculo muy fuerte con la literatura y la música. Más allá de mis maestros, que los tuve, mi educación casi ha sido autodidacta. He leído mucho, me gustaba mucho el cine, me sigue gustando, iba muchas veces a la semana a los ciclos de la Lugones, era una necesidad casi como respirar, me interesaba leer todo lo que llegaba a mis manos, pero no sé de dónde nace. En mi casa tampoco hubo presión, yo pedía, no es que ellos me daban los libros. Sí ocurría que, desde

chico, me hacían escuchar música clásica, porque le gustaba a mi viejo pero lo único que tenía era un vínculo con lo artístico por la escucha. Creo que el grado de sensibilidad que uno tiene es, en verdad, misterioso.

NP: *¿Cómo determinás o elegís en el trabajo en gestación que pertenece a ese universo sensible y que no?*

AT: Eso es pura intuición, pero intuición siempre centrada, intuición dentro del campo en el que estás manejándote. Instinto también, muchos hablan de oficio. Yo no creo en eso, porque por ahí te sale algo seriado, a veces a uno le pasa eso, no digo que no pase... a veces uno cree que está usando el instinto y en realidad está repitiendo una forma. Yo aprendí algo que decía mucho Augusto Fernandes, uno de mis maestros, refiriéndose a lo que es actuación. Cuando trabajábamos Shakespeare, si hacíamos una escena de *Ricardo III*, él te preguntaba qué era un rey para vos y en realidad uno tiene la imagen del rey de *Billiken*, de lo que uno sabe porque lo vio en la tele o de los reyes de las películas. Él decía: "Bueno, si uno tiene un modelo así, el modelo te toma a vos". Y eso me parece que pasa en todo. El trabajo es muy arduo en ese sentido, es de absoluta introspección y de poder expresar aquellas cosas de un modo de vista muy personal. En ese sentido uno de los autores que más me enseñó fue Proust porque él es eso, trabaja exactamente sobre eso, sobre poder dar a luz hechos triviales, como el de estar mirando a través de una ventana. Él ilumina eso desde un lugar absolutamente personal porque lo hizo en algún punto simplemente, porque todas las cosas complejas son muy simples. Todo el tiempo es un trabajo de introspección, es decir de encontrar el modelo de uno que tenemos, aunque algunos coincidan con lo icónico. Pero por lo menos sabés que no estás repitiendo un modelo sino que tu modelo de rey es el modelo que aprendiste en las películas de los ingleses cuando eras chico, sabés que es eso, no estás traicionando ni haciendo los reyes de otros.

NP: *Conociendo tu enorme enciclopedia, ¿hay un componente intelectual que se introduce para teorizar sobre la propia práctica?*

AT: El punto es hasta que uno empieza a realizar la obra, todo lo que es el trabajo previo. A veces me preguntaban por qué escribía del modo que lo hacía. Bueno si a mí me apasiona algo trato de estudiar, de ver, de leer acerca de lo que pasa con ese tema. Yo decía que escribía obras para leer libros. Cuando escribí sobre Hölderling, más allá de que no hice una obra biográfica, porque no me interesa, tuve esa pulsión también, la tengo, necesito rodearme de todo eso para después mi trabajo posterior y en el momento de realizarlo eso está. Por ahí puedo deconstruir el proceso una vez que terminé, aunque no creo que ningún proceso se parezca a otro. Una de las cosas más fuertes, por lo menos para mí, es poder encontrar un cuerpo teórico, un lugar de pensamiento en el que yo me sienta apoyado para después empezar a trabajar. Eso yo lo necesito siempre, ya sea sobre el musical (el musical me interesaba hace años y me gusta verlo pero también era parte de esa enciclopedia mía y quería hacer algo con eso). Pero me parece que cuando uno hace una obra, la realiza y por ahí después podés pensar. Con *El Periférico de Objetos*, nos pasó eso en *Máquina Hamlet*. Nosotros estudiamos durante casi un año, todos los días ocho horas diarias con Dieter Welke, el texto de Müller. Fue un trabajo arduo, difícil. Leíamos muchísimo. Toda esa información que teníamos, obviamente, era imposible ponerla en un escenario, porque eso era una ponencia teórica sobre la obra y no la obra, pero nos permitía pensar todo el tiempo si nos estábamos acercando a ese campo teórico o no. De repente, había imágenes que salían de eso porque creo que también tiene que ver con poder entender que lo que está, que todo el cuerpo teórico alrededor de algo ayuda, al menos en mi caso, y permite que se abran imágenes, no es un campo cerrado.

NP: *Dijiste una vez hablando de Cine Quirúrgico que durante el proceso de escritura te estabas acercando a algo que no te interesaba, a algo solemne y que a través de una especie de ejercicio similar al de escritura automática pudiste encauzar el material ¿Podríamos hablar entonces de construcciones arbitrarias que irrumpen o que son provocadas para irrumpir?*

AT: En el caso de *Cine quirúrgico* no fue una idea mía sino de Edgardo (Rudnitzky). Lo importante para no hacer un trabajo a pedido y sí ahí ser alguien que tiene oficio, es encontrar

el lugar que a vos te dispere la voluntad de hacerlo. Cuando yo encontré determinadas cosas en la vida de Posadas que me interesaban para trabajar y además poder recuperar una lengua que era la de principio de siglo, el modo de hablar en Buenos Aires en esa época, dije: "Esto es una cosa buenísima para trabajar". Y ahí empecé y me entusiasmé. Para mí ya era una obra mía y la considero mía. El punto es estar abierto a encontrar esa especie de lugar de sinapsis entre la idea y tu voluntad, permitir que ahí se empiece a generar la corriente.

NP: *¿Y con el tema de la estructura dramática, cómo la entendés? ¿Creés que la influencia de pensadores post estructuralistas marca una tendencia en la manera de estructurar el teatro contemporáneo?*

AT: Yo creo que cualquier obra de teatro que se escriba y se represente o que se escriba solamente o que se represente solamente y no esté el papel escrito después, tiene su propia estructura, no me parece que haya "una" estructura. Sí hay estructuras clásicas, canónicas, obras muy bien construidas que tienen una estructura sólida, pero bueno, es ese material y también genera una suerte de "serialidad", que no está mal, porque de hecho, Ibsen o Shakespeare tienen varias obras de estructura similar pero son todas distintas. Me parece que tiene que ver con cuáles son los modos de producción textual de cada momento. Uno no podría escribir ahora una obra en tres jornadas y en verso como lo hacían los autores del Siglo de Oro español o en pentámetro yámbico y en cinco actos como lo hacía Shakespeare. Sin embargo, ellos repondían a una forma que era la manera en la que se escribía en su época. Ahora, la forma de escribir tiene muchas más posibilidades. Entonces me parece que los modos de estructurar un material dramático, desde el punto de vista de la dramaturgia, hoy son muy distintos. Uno puede escribir una obra a lo Ibsen pero me parece que estaría desconociendo a Müller, me parece que hay más opciones. Siempre el teatro ha tenido modos de producción que han dictaminado mucho las formas, creo que en este momento las formas son tan disímiles y hay tanta variedad, que los modos de producción son tan disímiles y tan diversos como las formas. En la época en la que Chejov escribía de la manera en que lo hacía, había dos formas de representar: la de Meyerhold y la de Stanislavsky. Dos matrices distintas. Cuando Shakespeare escribía se hacía de esa manera. Si uno lee una obra de Johnson o una de John Ford o de Marlowe son iguales en el sentido estructural. Cualquier obra de Calderón de la Barca se parece a cualquier obra de Tirso de Molina estructuralmente. Hoy no hay un patrón armado, quizás alguien lo arme alguna vez, pero leer una obra de Müller no se parece en nada a una obra de Arthur Miller y conviven. Entonces me parece que, como los modos de representación, el edificio teatral, el modo de producción, la mirada del director es tan diversa, hay tantos discursos al mismo tiempo, sería absurdo hablar de una única manera o estructura porque sería negar todas las otras.

NP: *Y sobre los pensamientos post estructuralistas, ¿ creés que están marcando una dirección en el teatro?*

AT: Si uno cree que el teatro está inscripto en una red social más amplia que la de la pequeñez del hacer, claro que sí, absolutamente. De lo que yo a veces dudo es de que esto esté asociado, desde un punto de vista consciente, en quienes hacen teatro. Lo que se piensa es mucho más acá que Deleuze y Guattari, que lo que piensa Zizek o Baudrillard. Eso está circulando, obviamente, y aquellos que tienen esa información se posicionan frente a cualquier hecho, llámalo teatro, desde esa mirada. Lo que pasa es que yo, a veces, no creo que los hacedores de teatro tengan conciencia de eso, porque creo que hay una gran falencia de formación teórica. Parece no haber interés en leer lo que piensan determinados autores o filósofos hoy por hoy. Me parece que más allá de lo que uno haga, si uno cree que lo que está generando tiene que ver con un aquí y ahora, siempre va a estar atravesado por un montón de situaciones de las que no es consciente, como el discurso de la televisión o un montón de cosas que uno cree que no atiende pero sin embargo están. Estaría bueno que sean siempre conscientes y que uno sepa como manejar esas situaciones.

NP: *¿Y con respecto a lo que vos escribís? ¿cómo considerás lo dramático?*

AT: Con respecto a lo que yo escribo me parece que salvo algunos casos que me parecen distintos, -que tampoco son tantos, como *La Escala Humana*, que fue un trabajo en

colaboración, una forma y una obra que yo no escribiría jamás solo, que no es mi manera de ver el teatro en un cien por ciento, creo que fue una asociación que duró lo que duró en ese momento-, en todos mis otros materiales yo lo que puedo reconocer es que en realidad son discursos y obras que tienen que ver con una especie de lugar de discurso después de una batalla, digamos, como que en realidad "lo peor ya pasó". No sé si es tan así pero son como ecos de algo que acaba de explotar. La obra no es una obra en conflicto, es como si fuera algo residual de algo muy terrible que pasó. Yo siento que mis obras siempre tienen que ver con eso, con una suerte de paisaje. Ésta es una imagen de Müller, como un paisaje después de la batalla, está la batalla todavía ahí pero ya no está la fuerza para oponerse a los conflictos, los personajes ya no están en conflicto, me parece que son como reverberaciones de algo muy trágico, de un conflicto que estalló y que tiene sus consecuencias. Ahí yo pienso que lo que está sobre el papel y después sobre la escena, en general son discursos... casi como discursos de muertos. Eso en cuanto a lo que yo escribo. Y de repente hago obras que no son mías y tengo otros vínculos que no me pasan por ahí, pero si algo pudiera unificar mi estructura tiene que ver con eso, con dejar escuchar algo que es un eco, no es la cosa, es el eco de la cosa.

NP: *Y cuando tomas un material ajeno como fue La señorita Julia de Strindberg, ¿Qué pasa?*

AT: Ahí trabajé sobre lo mismo, que era tratar de poner en principio un personaje que dijera Soy August Strindberg, pero no sabemos si lo era o no, de hecho era dejar hablar a mi muerto. Era, también, hacer una suerte de descripción, como un trabajo de estilo. Me interesaba hablar del naturalismo, poder poner en una caja casi a la manera de los experimentos de Pavlov un trabajo sobre el naturalismo, poner el naturalismo en ese lugar, ahí, para estudiarlo. El naturalismo científico, no un naturalismo de hacer las cosas naturales, como se cree que era, sino hacer un trabajo sobre las teorías que en ese momento sobre las que se hacen esas obras. Zolá escribe las novelas que escribe, Strindberg escribe esos dramas que escribe porque hay una mirada sobre el mundo y sobre el hombre que tiene que ver con las teorías darwineanas. Pensar en la selección natural, el naturalismo de Comte, de Strindberg, naturalismo desde el punto de vista científico y para mí *La señorita Julia* es eso. Mi versión se llamó *Julia, una tragedia naturalista*. De hecho, Strindberg la nombra como tragedia naturalista, por lo cual es una suerte como de contradicción en término. Si uno cree que es una tragedia nunca puede ser naturalista, supuestamente. Sí puede ser tragedia naturalista si el naturalismo está tomado como un fenómeno científico en donde, en realidad, se pone a probar una tesis casi científica, como en *Mi Tío de América* de Resnais. En Strindberg vamos a probar si ponemos la noche de San Juan, que es una suerte de festividad en donde no hay barreras entre las clases sociales y como todos somos iguales, hay posibilidad de que los encuentros sexuales estén legitimados. ¿Qué pasaría si esa noche pongo en una cocina a un hombre y a una mujer en celo, en determinadas condiciones sociales, culturales, políticas y económicas?, ¿qué pasa? Eso es lo que prueba como tesis Strindberg y funda de alguna manera el teatro naturalista, porque es la primera obra que circula en lenguaje cotidiano, muy malversado por las traducciones, porque la verdad es que es una obra que tiene un lenguaje vulgar, en el sentido de que es un lenguaje que hablaba cualquier persona en Suecia en ese momento, por eso tuvo el impacto que tuvo la obra. Allí intentaba hablar yo de algo que está muerto, cómo, de repente, puede ser que el naturalismo vuelve a vivir con una suerte de hiperrealismo del teatro en Buenos Aires en ese momento. ¿Qué pasa con esto? ¿qué significa esto? Nada, son intentos, preocupaciones de uno que pone en escena más allá de lo que eso después genere.

NP: *¿Entonces en este caso tu punto de partida fue una hipótesis de trabajo?*

AT: Sí, tuvo que ver directamente con el estudio de la obra. Primero hice una versión cotejando distintas traducciones y cuando empecé a trabajar la obra y a estudiar todo lo que pasaba en ese momento, sobre todo filosóficamente, ahí apareció toda esta idea del naturalismo y eso fue para mí rector del trabajo.

NP: *Observé siempre en vos, en tus devoluciones y en tus textos, una concepción muy clara del ritmo. Pienso en todas las aristas sobre las que construís tu trabajo. ¿Podemos decir que*

la música, como elemento extrateatral, opera en vos y en tus concepciones?

AT: Si, yo imagino el teatro siempre como algo musical. El teatro es un arte que sucede en el tiempo y en el espacio al igual que la música. Son las únicas dos artes que tienen esa afinidad porque tienen otro tipo de vínculo con el espacio. Tienen el mismo vínculo con el tiempo, el teatro y la música. La música ocupa el espacio de una manera mucho más abstracta que el teatro y por eso es mucho más interesante que el teatro, porque en realidad permite que sucedan un montón de cosas que el teatro necesita mostrar o eso por lo menos nos han enseñado. Creo que la música tiene en sí el gran problema del ritmo resuelto y el teatro no, entonces me parece que el trabajo teatral es el de homologar el lenguaje musical con el teatral. Tiene que ver directamente con poder darle al teatro la idea del ritmo que no tiene *per se*. Obviamente, la música depende mucho de quien la ejecute, porque alguien puede haber escrito una partitura y de repente otro puede deshacerla y no existir ni el ritmo ni la temporalidad ni el espacio que ese autor creó.

NP: *Sos actor, cantante, dramaturgo, director. Con respecto a tu formación, hace un rato dijiste que es casi autodidacta.*

AT: Mi formación musical tiene que ver directamente con la escucha después me interesé y empecé a estudiar. Pero tanto en la música, sobre todo en la música clásica, hasta mediados del siglo XX, ciertas lecturas y mis maestros son para mí maestros en todo sentido. He tenido maestros de teatro como han sido Laura Yusem y Augusto Fernandes y he tenido maestros en mi vida que me han permitido entender un montón de cosas que no tienen que ver directamente con el teatro. Y después lecturas y autores que me han marcado: Chejov, Shakespeare, Müller, los de siempre, la literatura rusa del siglo XIX: Tolstoi, Dostoievsky, autores que me han moldeado la voluntad del gusto y cierta voluntad de lo absoluto, como los románticos del siglo XVIII en Alemania, autores que estaban siempre en busca de lo absoluto, si bien es una búsqueda un poco fuera de contexto hoy.

NP: *¿Y cómo lo pasás a tu teatro?*

AT: Eso es poder atrapar o tener por lo menos la tendencia de poder atrapar algo que no se puede atrapar. Es lo que a uno le pasa cuando se encuentra frente a algo muy bello artísticamente y resulta inexplicable. Entonces, mi tendencia es a generar esas cosas, pero la belleza no tiene que ver solamente con lo considerado así, algo muy horrible puede ser muy bello, no te estoy hablando de algo estético o estilizado, esas nociones que se generan por momentos en una obra de arte o en un libro. Me parece que la tendencia es ésa y eso es para mí lo absoluto. Hay algo ahí que tiene que ver con un estadio superior, ya deja de ser uno el que hizo eso, es algo más del orden sagrado, que también es algo en lo cual yo creo mucho y que es algo que en los discursos de hoy en día no se construye mucho. Sin embargo creo que los momentos de plena belleza son los que permiten que uno siga teniendo la felicidad de respirar y de enfrentarse a las obras de arte. Mi tendencia es ésa. Obviamente, uno no es nadie para juzgar y en realidad siempre tienen que ver simplemente con la tendencia, con tener esa tendencia, empezar a encontrar cuál es, si es que la hay. Creo que todo eso tiene que ver con un lugar de trascendencia, con una necesidad de trascendencia, aunque sea de un instante y creo que eso a mí me da la pulsión de hacer.

NP: *¿Que otros estímulos extrateatrales particularizarías, si es que los hay, más allá de la música y de esta pulsión por el estudio, la literatura?*

AT: Yo creo profundamente en algo que tiene que ver directamente con lo sagrado, con un aspecto religioso en el sentido más amplio. Eso, en realidad, no es solamente motor de lo que hago, es motor de todo para mí. No tiene que ver directamente con la creencia o no en un Dios o en una religión, sino con algo que me trasciende a mí, como que estoy en este lugar, en este momento y en esta situación por algo. Yo creo en eso también, entiendo que hay cosas que pueden ser y cosas que no pueden ser, que no tienen que ver con un pensamiento mágico, en el sentido más banal, tiene que ver de verdad con un lugar religioso.

NP: *¿Se relaciona con lo ritual en algún punto?*

AT: No, no tengo ritos, lo que yo creo es que eso permanece, me acompaña a todos lados, no me genera la necesidad de aislarme, ir a misa, tiene que ver con un pensamiento filosófico

no solamente religioso. Tiene que ver con una forma de mirar el mundo en donde la posibilidad de la magia en el sentido más alto del término y la posibilidad de la religión están muy ligadas a mi hacer. La alquimia, creo profundamente en eso, en esos saberes.

NP: *¿Crees que tu paso de seis años por el Periférico de Objetos influyó en tu poética?*

AT: Sí, claro, absolutamente. Yo fui invitado como actor para *Máquina Hamlet* en 1995, para la creación y pasó que hicimos líneas afectivas y artísticas muy fuertes, por eso me quedé y formé parte del grupo seis años. Juntos hicimos tres espectáculos: *Máquina Hamlet*, *Circo Negro* y *Zooedipous*. Estuve en proceso de ensayo, estreno y funciones y después hice reemplazos en obras anteriores: *El Hombre de arena*, *Cámara Gesell*, *Variaciones sobre B*. cuando se hizo la retrospectiva. Para mí El Periférico fue un lugar de encuentro con gente que creativamente era muy afín a mí y cuando vi que esa fase de mi voluntad artística estaba un poco concluida decidí irme de la mejor manera. No había posibilidades de seguir creciendo artísticamente dentro del grupo porque yo, como intérprete, estaba medio cansado. No quería más ser actor en general, no sólo en el Periférico. Y en el momento en el que yo me estaba yendo eran tres los directores, ya no podía haber cuatro. Por un lado, por una necesidad artística mía que el grupo no podía ofrecerme por razones obvias, y después, porque había algo de lo estético que ya me empezaba a pesar un poco. Y me fui pero esos seis años fueron buenísimos, me permitieron viajar muchísimo, me permitieron ganar dinero como para vivir esos años con lo que uno hace que no es poco y poder ver espectáculos de afuera. De hecho, tenemos ganas de trabajar juntos otra vez y siempre estamos vinculados de una u otra manera. No sólo estamos bien humanamente sino que artísticamente nos respetamos mucho y seguimos teniendo vínculos.

NP: *Hiciste C. W. Sáenz con el financiamiento de festivales internacionales, estaba hablada al mismo tiempo en inglés, francés y flamenco, ¿Crees que el hecho artístico ha estado determinado o atravesado de alguna manera por dichos financiamientos?*

AT: No, en mi caso no. Lo que importaba es que yo no quería que hubiera subtítulo porque es una conferencia. Entonces la idea era hacerla en los idiomas que se comprendieran en el lugar donde lo hacíamos, por eso trabajé con un actor que hablaba flamenco, otro que hablaba francés y yo que lo hacía en inglés. Cuando lo hicimos en Alemania, el actor que hablaba en flamenco hizo su parte en alemán, lo hicimos en los idiomas que podían ser comprendidos en cada lugar que lo hacemos, si lo hiciéramos acá yo lo haría en español. De hecho *C.W.Sáenz* fue el único proyecto que hice sólo en coproducción con teatros extranjeros, produjo el Kunsten Festival des Arts de Bruselas, el Teatro Hebbel de Berlín y el Mousoum Turm de Frankfurt. Con *La Escala Humana* y con los trabajos que hice con el Periférico fue distinto. Éste era mi primer proyecto solo en donde la dirección era mía. Creo que es un espectáculo profundamente argentino pero sin proponérmelo tampoco, no es que quisiera hacer algo argentino para exportación porque cualquier cosa que yo quisiera hacer al respecto, en esa dirección, sería absolutamente falsa, porque yo no sé cómo es el público allá, entonces la percepción que podés tener de cómo va a ser recibida es totalmente parcial y presentado en el marco de un festival más parcial todavía porque el público de festival asiste a espectáculos de todo el mundo, está dispuesto y abierto a que lo sorprenda cualquier lenguaje. Pero no, en mi caso no funcionó como un determinante de lenguaje ni tampoco me preocupé.

NP: *¿Como ves el teatro contemporáneo? ¿No te parece que hay una cristalización de formas? A mí me parece que hay algo que se ha vuelto como una moda en Buenos Aires, que en algún punto está atravesada por el auge de los festivales, de asistir a festivales..*

AT: Sí, absolutamente. El Periférico de Objetos fue uno de los primeros que abrió esta suerte de mercado extranjero. El festival de teatro permitió, a partir de la segunda edición, del 99, que seleccionadores de afuera vinieran a ver la producción nacional. Por la situación económica de este país los elencos vieron la realidad de viajar y de ser vendidos, mucho más ahora que antes, con la diferencia monetaria. Es una cosa muy complicada de desarmar. En un primer momento fue una cosa maravillosa en algunos casos, lo sigue siendo, pero en otros fue una especie de enfermedad muy perversa. Primero, creo que estamos, hace ya unos dos

o tres años, en algo de "efecto fotocopia", todos son iguales. Eso es algo que tiene que ver con ciertos valores casi centrales de la década menemista. La idea de normalidad, de la estupidez, de la superficialidad, de lo político como sistema moral y no como sistema de pensamiento, todas estas cuestiones determinaron un tipo de teatro que todavía sigue en auge y que es un teatro que aún hoy hay que revisar. No es que esté mal, creo que hay que revisar el discurso porque nosotros después de diciembre del 2001 no somos los mismos, por lo menos yo no me considero ser el mismo. Obviamente, juzgo yo, alguien puede creer que nada ha pasado y que está todo igual. Creo que el tema de los festivales y las invitaciones al exterior habilitaron una zona de verdad muy perversa.

NP: *Si, claro, la ambición limita la expresión personal.*

AT: Claro, lo cual es una estupidez en aquellos que creen que viaja determinada forma. Conociendo a la gente, no a todos pero a varios de los seleccionadores oficiales de distintos lugares del mundo, ellos no vienen a buscar una forma de teatro. Yo no creo en eso, de verdad. Cuando hablas con gente seria, porque no todos son serios, algunos son más bien mercaderes, porque esto es un mercado, el tema es que a la gente más seria no le importa, no tiene un formato. Está interesada en determinados artistas, es muy doloroso ver y es una situación muy difícil porque cuando uno habla de esto, puede ser juzgado pero tampoco voy a negar que hay situaciones muy penosas como de muchísima humillación. Yo estoy en el circuito en el que estoy y puedo viajar, pero yo nunca pasé por una situación así. Jamás fui a tirar la manga, de verdad tuve suerte, no sé. Viajé con el Periférico y me conocieron y después me llamaron. Yo empecé en el teatro a los catorce años y recién en el 2003 por primera vez produjeron un espectáculo mío. Yo tardé veintitrés años, entonces también está eso, que todo es tan rápido ahora, que alguien cree que con el primer espectáculo.... Si tenés la suerte de viajar, bienvenido. Pero no podés creer que con el segundo vas a viajar y con el tercero, el quinto, el sexto. Y además, el espectáculo mío que viajó por primera vez fue un espectáculo que yo hice sin saber que iba a viajar. Lo hice como lo quería hacer.

NP: *¿Y creés que es sólo el auge festivalero o que hay otros factores que ayudan a cristalizar los modelos de producción?*

AT: No, lo de los festivales por un lado, pero lo que yo creo que cristalizó fueron los doce años de menemato, sin sumar los dos de De la Rúa que fueron como una suerte de eco perverso de lo mismo. Esos doce años de vaciamiento neuronal. Yo tenía 25 años cuando asumió Menem y me quemó la cabeza y eso que yo creía que no, pero ahora me doy cuenta que sí, en un montón de cosas. Viéndolo ahora, en perspectiva, uno puede decir que el teatro tenía que ser estúpido, era una forma de resistencia tamaña estupidez pero me estropearon un montón de años de poder pensar. Me arruinó la cabeza y se la arruinó a la gente de mi generación porque además se generó esta idea de aceleramiento que sucedió en todo el mundo, no es un fenómeno aislado. De repente, en esta máquina de picar carne, alguien hizo una cosa, algo y ya es *mega star*, como *Operación Triunfo*, o *Gran Hermano*. Es lo mismo, no hay diferencia. Uno cree que porque está haciendo teatro de arte... pero es lo mismo, el sistema es el mismo. Cuando (el grupo de dramaturgos) CA-RA-JA-JI en el 95 se transformó en "los autores", tuvimos la iluminación de que en el segundo año en que éramos "los autores" desarmamos el grupo. Por suerte, si no ahora todos estaríamos dictando cátedra en un cenáculo literario y nos creeríamos... Algunos se creen, yo no, yo no me creo más. Tampoco voy a negar que soy lo que soy, no soy idiota pero tampoco me subo a ... soy muy joven, tengo mucho por delante e hice mucho y no me pongo a dictar cátedra. El que me quiere escuchar que me escuche y él que no, no lo obligo, no creo ser referente de nada. Si alguien me toma como tal, es por decisión propia y no porque yo me ponga en ese lugar. Pero me parece que lo que cristalizó el teatro fueron los doce años de menemismo, sin duda, cristalizó el modo de producción, el vértigo, la necesidad de ser reconocido, del éxito, del dinero. Es lo mismo que el que se mete en Gran Hermano. No hay diferencia entre una persona que quiere hacer una obra y que la produzcan dieciseis personas hoy cuando es su primera obra, con la mina que quiere ganar el Gran Hermano, no hay diferencia. Y ese vaciamiento lo generó el neoliberalismo y el modelo de Menem en Argentina cuando creíamos

que conquistábamos a Europa con el uno a uno. Somos todos cómplices de eso, es muy difícil eso. Se le ha desarticulado también el lugar político al teatro, el lugar político que no tiene que ver con el lugar político del 60 o el 70 de iluminar a los que no están iluminados o dictaminar aquello que hay que saber, una cosa moral, sino como lugar de pensamiento, cómo entender en realidad que cualquier gesto es político.

NP: ¿No creés que hay pequeñas expresiones políticas, en el sentido que vos decís, en algunas producciones contemporáneas?

AT: Debería. En algunos casos sí, creo que hay algunos que siguieron resistiendo: Audivert, Briski, Pavlovsky, que no es que resistieron sino que siguieron adelante con lo que venían haciendo. Pompeyo, Bartis, Pavlovsky y Briski son referentes muy fuertes.