

## EL *ENTRE* Y EL PAISAJE EN EL TEATRO ARGENTINO DEL SIGLO XXI: TRES OBRAS DE ALEJANDRO TANTANIAN

### THE IN-BETWEEN AND THE LANDSCAPE IN THE ARGENTINE THEATER OF THE XXI CENTURY: THREE WORKS OF ALEJANDRO TANTANIAN

#### Resumen

En las dramaturgias del siglo XXI se vuelven porosas las fronteras entre ficción y realidad, autor y creación, obra y lectores-espectadores, entre el teatro y otras artes. En este artículo consideramos la fisura de los bordes –el pasaje de un género a otro, de un texto a otro, de lo monologal a lo dialogal, y viceversa–, para analizar lo que se sitúa en el *entre*, ese tercer lugar donde se tensionan distintos territorios. Pensamos el *entre* desde el teatro de Alejandro Tantanian, teniendo en cuenta sus reflexiones y tres de sus obras, *Tyse*, *Y nada más* y *Marina*: allí, el *entre* es espacio de creación y paisaje donde se cruzan, atraviesan y transforman literatura y teatro, vida y poesía, puesta en página y puesta en escena, mediante diversos procedimientos de escritura dramática que aquí analizamos.

**Palabras clave:** *Entre*; Paisaje; Alejandro Tantanian; Teatro argentino del siglo XXI; Poesía

#### Abstract

In the dramaturgy of the XXI century, the boundaries between fiction and reality, author and creation, work and readers-spectators, between theater and other arts became porous. In this article we consider the crack edges –the passage from one literary genre to another, a text to another, from monologue to dialogue and vice versa-, to analyze what lies *in-between*, that third place where put a strain on different territories. We think the *in-between* from the theater of Alejandro Tantanian, taking into account this thoughts and three of his works, *Tyse*, *Y nada más* y *Marina*: there, the *in-between* es creative space and landscape where they intersect, cross and transform literature and theater, life and poetry, *mise en page* and staging, by various methods of dramaturgical writing we analyzed here.

**Keywords:** *In-between*; Landscape; Alejandro Tantanian; Argentine theater of the XXI century; Poetry

*'El viaje es otra cosa' -dice y observa el paisaje que se abre bajo sus pies, hunde su mirada en la ciudad, abisma el pensamiento y dice o piensa: 'El viaje es otra cosa.' Aparta ahora la vista del horror de la peste y la posa en alguien que aquí, como siempre, espera oír lo que alguien diga.  
Y el hombre, entonces, dice a un otro que escucha:  
(Tantanian, *Ensayo sobre la peste*, 1997, p. 4).<sup>1</sup>*

En el teatro del siglo XXI las fronteras entre formas dramáticas y géneros se vuelven permeables, y se desdibujan los límites entre el teatro y la danza, y la plástica; entre poesía, teatro y narrativa; entre monólogo y diálogo; entre personaje y figura; monologante y dramaturgo... Estamos ante una “dramaturgia rota, no representacional”, según la define Emilio García Wehbi (2012b): una dramaturgia “que trabaja una polisemia o un imaginario que excede a lo que la palabra narra o explicita”, y se vale de materiales que, desde lo literario, “desteatralizan” al teatro. Las palabras, el modo en que se las pronuncia, la corporalidad que las acompaña, se destacan sobre cualquier sentido o mensaje, desestimándose la fábula en la acepción aristotélica –entendida como la composición ordenada y consecuente de los hechos–, cuando las dramaturgias no priorizan contar *una* historia y lo escrito en el texto dramático evita dar pautas claras respecto de su traducción escénica. Consideramos que, para aproximarnos al análisis de las poéticas actuales, es necesario comprender aquellos factores y procedimientos que entran en diálogo en la multiplicidad que constituye al teatro, así como preguntarse por lo que acontece en el territorio donde se contactan esos elementos, lo que sucede en la frontera, en el borde, el contorno, el límite, el paso, el intersticio, el pliegue, en lo que preferimos denominar *entre*.

Reflexionamos entonces acerca de dos conceptos que nos permiten pensar las deslimitaciones, tensiones y espacialidades en el teatro de la última década: el *entre* y el *paisaje*. Y para comprender la operatividad de dichos conceptos que venimos investigando, nos focalizamos en tres obras de Alejandro Tantanian: *Tyse* (2007a), *Y nada más* (2007b) y *Marina* (2009a), las cuales abordan la figura de la poeta rusa Marina Tsvietáieva y además tienen en común el estar conformadas por citas, momentos,

acciones y voces que no componen *una* historia, sino que constituyen un todo poético fragmentado, complejo, y con las costuras a la vista.<sup>2</sup> Las obras comparten, además, cuestiones recurrentes en el teatro del siglo XXI, como la tensión entre lo monologal y lo dialogal; entre puesta en página y puesta en escena; el vínculo entre cuerpo literario/poético, cuerpo dramático y cuerpo escénico; la relación entre teatro, vida y relato biográfico. Vale aclarar que, para pensar tales tensiones, analizaremos la escritura dramática de las tres obras, y el registro de puesta de *Y nada más*, que es la única pieza del corpus llevada a escena por el propio Alejandro Tantanian. Asimismo, la decisión de analizar estas obras responde al aporte teórico-crítico que significan las reflexiones de Tantanian acerca del *entre* como espacio de creación, de encuentros y pasajes entre literatura y teatro.

### **El entre como espacio de tensiones y creación**

En cuanto a la producción escénica europea de finales del siglo XX, José Sanchis Sinisterra (2002) –artista y teórico cuyo teatro fronterizo constituyó un antecedente para hacedores argentinos como Daniel Veronese–, reconoce, en *La escena sin límites*, la prevalencia de un teatro que cruza las “fronteras”. Por su parte, Alain Badiou (2014, p. 24) en *Elogio del teatro* señala la “mezcla” de cuerpos, música, videos e interpelaciones provocadoras como “gesto colectivo” del teatro actual. Si nos situamos en estudios sobre el teatro latinoamericano, Ileana Diéguez Caballero (2007) se aboca a la relación entre teatro y vida desde lo que denomina “liminalidades”, concepto que retoma y profundiza Jorge Dubatti (2016) al definir el teatro liminal en sus estudios sobre el teatro-matriz, cuando señala que

...la liminalidad es también parte del acontecimiento teatral en su definición genérica. No hay teatro sin liminalidad. Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte/vida; ficción/no-ficción; cuerpo natural/cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado/enunciación, constructo poético/construcción poética); representación/no-representación; presencia/ausencia; teatro/otras artes; teatralidad social/teatralidad poética; convivio/tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático/no-dramático.

En la dramaturgia argentina de las últimas tres décadas advertimos que son visibles las *costuras* entre las texturas combinadas, quedan expuestos los bordes entre el teatro y otras artes, son explícitas las tensiones entre lo dramático y lo literario, y de allí la dificultad al momento de caracterizar las producciones.<sup>3</sup> Fue entonces que

problematizamos lo que ocurría en las zonas de contacto, en los límites entre géneros – literarios, artísticos–, formas, cuerpos, voces, pensando a ese espacio como un territorio *otro* de encuentro, un territorio abierto, de pasaje y de creación, un *entre* a ser (re)definido. Y encontramos un punto de partida para pensar el *entre* en la creación escénica del siglo XXI, en una pregunta formulada por Alejandro Tantanian (2010, p. 6):

¿Qué hay entre el dedo de Adán (personaje) y el de Dios (actor) en el fresco de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina? Un hueco. Un espacio vacío. El lugar en donde sucede la creación. Ese es el lugar en el que decido pararme para trabajar: en ese espacio vacío. Y así poder mirar a un lado y a otro, mirar al creador y mirar lo creado.

Esta idea de Tantanian se completa en otra entrevista, cuando afirma que “primero hubo un dedo señalando la nada, y después apareció el otro. Igualmente en el medio hay un vacío que se mantiene”, un “espacio de tensión”, “insondable”, “que permite que Dios cree a Adán o que Adán construya a Dios” (Tantanian, 2005, p. 190). Pensar la escritura dramática y sus posibilidades como distintos *entre*, posibilita reflexionar sobre la multiplicidad que allí acontece. Desde las consideraciones semiológicas de Gabriela Simón (2005: 60) nos interesa entender el *entre* como “tercer lugar”, como un “estar fuera” de la lógica dicotómica.<sup>4</sup> El *entre* como concepto permite examinar las tensiones entre personaje y figura; diálogo y monólogo; texto y su traducción en la puesta; palabras y música; acciones y luces; y re-definir los distintos componentes dramáticos desde esas dimensiones tensionales.

Coincidimos con Rafael Spregelburd cuando concibe a la frontera como un “estar entre”. El dramaturgo, director y actor argentino crea situado en los bordes, postulando que

el “estar entre” de la frontera es –tal vez– el gran tema de este siglo: la integración de los opuestos, la síntesis que se da en la piel que divide un concepto del otro, la máquina de significación (como la llama Eduardo del Estal) que se motoriza cuando un objeto, un concepto, se enfrenta con su final y con el comienzo de uno nuevo. En sus palabras poéticas, la frontera no está hecha de materiales diferentes a los objetos que separa y que son inconciliables, sino que está hecha “por un pliegue del propio material”. A mí me ha inquietado siempre esa idea de pensar la otredad como un “pliegue de lo mismo” (Spregelburd en Gallina, 2013, p. 228).

El *entre* en sí mismo constituye un espacio de tensión, y puede traducirse materialmente en un objeto, un cuerpo, una voz, una frase, un arte que se configura en el encuentro de varias artes.<sup>5</sup> Acordamos con el filósofo Eduardo Del Estal cuando define al

borde como “lugar de transacciones”, en tanto “el límite es un tercero que no puede ser excluido” (2010, p. 210). El *entre* es un espacio latente, a cartografiar, que convoca múltiples interpretaciones y requiere una participación activa, tanto de los hacedores teatrales como de los lectores y espectadores.<sup>6</sup> De allí que el *entre* resulte una herramienta para analizar la palabra, el silencio, la acción y el cuerpo que se ponen en relación, así como las fricciones e intercambios que se producen en ese “tercer lugar”: permite preguntarse si los elementos que intervienen en toda creación devienen en *entre*, y si la creación puede concebirse como *entre* en sí misma.

### **Puesta en página y paisaje dramático**

El traspaso de los límites entre los géneros propone escrituras dramáticas que recuperan elementos próximos a lo poético. La teatralidad se abre mediante recursos que buscan captar la atención del lector y del espectador desde la corporalidad, la kinesia, la sonoridad, exigiéndole un pacto de lectura/teatralidad *otro*, próximo a formatos artísticos y códigos en los que la imagen y su semiosis son predominantes. En el teatro de Alejandro Tantanian, la apropiación de recursos y procedimientos de la poesía se produce mediante un intercambio en superficie –no representacional– de las voces de las figuras dramáticas: Marina, Iván, Rafael y demás figuras que aparecen en las obras aquí analizadas, dicen, recitan, relatan fragmentariamente, a veces desde lo monologal, y su decir se configura por la forma en que el texto dramático ocupa la página escrita, sugiriendo a lectores-espectadores una posible resolución escénica, desde la *puesta en página* (Musitano y Fobbio, 2013). Este concepto nos permite dar cuenta de un fenómeno recurrente en el teatro de postvanguardia, en el que se destaca la visualidad en la escritura dramática. El dramaturgo escribe como poeta, compone en la página con blancos y espacios rítmicos y recursos retóricos –como la sinestesia, la alegoría, el símbolo...– que convocan/provocan una traducción visual, que proponen ‘algo’ para la escena: una acción determinada, un matiz en la voz, en el ritmo... retomando y actualizando las escrituras de las vanguardias históricas.

En *Y nada más*, la primera indicación escénica explícita: “Dramaturgia de Alejandro Tantanian sobre textos propios, de Paul Celan, Boris Pasternak, Sylvia Plath, Marina Tsvietáieva y Nicolás Vilela”. Mediante la puesta en página, el dramaturgo visibiliza sus lecturas y su modo de crear. Así, al final de la obra, Tantanian elige citar el poema “Límite” de Sylvia Plath, y mediante el uso de puntos suspensivos entre paréntesis, indica en la página algo más que el paso de un fragmento intertextuado a

otro: señala decisiones que resonarán en la acción de la obra, en los cuerpos que dicen y escuchan el poema, que funciona como un final que anticipa otros finales. “Límite”, escrito por Plath antes de suicidarse, refiere al final de la vida de la poeta, pero también al final de la vida de Marina –figura de la obra que convoca a Marina Tsvietáieva, la poeta rusa–, al tiempo que anuncia el final de la obra de teatro de Tantanian:

*(Silencio.  
Todos comen.)*

GERARDO: La mujer alcanzó la perfección.  
Su cuerpo  
muerto muestra la sonrisa de realización  
(...)  
sus pies  
desnudos parecen decir:  
hasta aquí hemos llegado, se acabó.  
(...)  
La luna no tiene por qué entristecerse,  
mirando con fijeza desde su capucha de hueso.  
Está acostumbrada a este tipo de cosas.

*(Silencio.  
Todos comen.)*

(Tantanian, 2007b. La tipografía, los paréntesis y las cursivas corresponden a la puesta en página de la obra.)

La puesta en página reformula la escritura vanguardista, y por ello se la considera de postvanguardia, destacando distintos formatos y tamaños de fuentes, la mayúscula sostenida, la cursiva, el decir encolumnado, la barra tipográfica y los espacios gráficos que fragmentan el devenir del texto y de la acción mapeando el *entre*. Esta escritura sugiere posibles acciones, movimientos, entonaciones, uso de elementos en la puesta en escena, como observamos en *Y nada más*, cuando el fragmento de un texto de Goethe, enfatizado mediante comillas en la puesta en página, pasa a la escena a través del movimiento de la mano de la actriz: las comillas son *entres* textuales que anuncian la convención de la cita; y se traducen en el gesto de la actriz moviendo su mano, como un *entre* corporal.

La contaminación entre teatro y narrativa desdibuja, a su vez, las voces de las figuras dramáticas, abriendo paso a la redefinición del personaje del narrador o locutor, en la figura del monologante dramaturgico (Fobbio, 2016),<sup>7</sup> ya que conjuga lo dramático y lo escénico, situándose en el límite entre ambos. Este monologante, si bien presenta rasgos narrativos, en algunas obras enuncia desde lo poético y traduce las decisiones

tomadas por el dramaturgo respecto de la puesta en página. En *Tyse*, la figura del monologante dramático presta su voz a las indicaciones escénicas, organizando e interpretando la interacción. Esta figura, reflexiva y metaficcional, ordena y parece regir el devenir del relato-acción, y metacomunica, es decir, se comunica acerca de la interacción que constituye la obra. De allí que concibamos al monologante dramático como una posible representación de autores, directores, dramaturgistas (situado entre la puesta y el texto)<sup>8</sup> y, en algunos casos, constituiría una actualización de la caduca figura del apuntador. El monologante dramático se ubica *entre* las figuras dramáticas y los hacedores, articulando características de ambos. Se sitúa *entre* obra y lectores-espectadores, valiéndose en algunos casos de los artificios del aparte.

Como antes anunciamos, estamos ante escrituras/puestas que recusan la mimesis, desestimando la correspondencia figurativa entre lo que dice el texto y lo que se traduce en el cuerpo de actores, en la escena. Artistas como Tantanian bocetan a *nivel de superficie*; es decir que generan, con su modo de crear, un *panorama*, un paisaje sin dar pautas claras para su escenificación, ya que escriben de forma no representacional, excluyendo indicaciones explícitas o poetizándolas hasta integrarlas al texto escénico. Diseñan un “paisaje dramático” (Fobbio y Musitano, 2015), entendido como composición poético-plástica en la página y en la puesta en escena, sin que predomine la construcción del sentido ni se conduzca a una hermenéutica del mismo, en correspondencia con dramaturgias rotas, que convocan lo monologal:

*(Los dos juntos escriben el poema.)*

IVÁN

En mi mano el otoño come su hoja: somos amigos.  
Extraemos el tiempo de las nueces y le enseñamos a caminar:  
regresa el tiempo a la nuez.

En el espejo es domingo,  
en el sueño se duerme,  
la boca dice la verdad.

Mi ojo asciende al sexo de la amada:

RAFAEL

nos miramos,  
nos decimos palabras oscuras,

IVÁN

nos amamos como se aman amapola y memoria,  
nos dormimos como el vino en los cuencos,  
como el mar en el rayo sangriento de la luna.

Nos mantenemos abrazados en la ventana, nos ven desde la calle:

RAFAEL

tiempo es de que se sepa,

IVÁN

tiempo es de que la piedra pueda florecer,

de que en la inquietud palpite un corazón.

RAFAEL

Tiempo es de que sea tiempo.

IVÁN

Es tiempo.

*(Escriben el poema, lo terminan, se excitan, se plagian, se atacan, se corren, se encuentran, se contagian, se enferman, se desmayan – ataque del síndrome de Stendhal.)*

(Tantanian, 2007a. El formato y las cursivas corresponden al texto dramático).

Como se observa en este momento de Tyse, Iván y Rafael escriben un poema que se llama “Corona” y pertenece a Paul Celan; lo recitan en contrapunto, generando el *como si* del diálogo que no se efectiviza, porque se trata de versos diversificados en voces y cuerpos distintos, de decires monologales. Y ante la poeticidad y autonomía de la acotación escénica que indica lo que hacen los personajes al terminar el poema, nos preguntamos: ¿cómo puede resolverse en escena dicha acotación? Tales procedimientos autorreflexivos convocan la figura del monologante dramatúrgico que arriba mencionamos, y exigen ser dichos en escena. Ese placer que las lecturas le producen a Tantanian, se traduce en la poeticidad de sus acotaciones, y en el placer que sienten sus personajes, que los lleva a experimentar el síndrome de Stendhal mediante el desmayo. Desde la obra se reflexiona sobre el hecho de escribir y se apela a la presencia (auto)biográfica en la escritura, y de un modo autorreferencial y metarreflexivo, se exige la participación activa de lectores-espectadores.

### **Entre-textos y entre-cuerpos o la literatura como territorio**

Alejandro Tantanian propone que, sea por “vampirismo” o “por oposición”, el teatro siempre está en diálogo con la literatura (2010: 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 establece, en su trabajo dramatúrgico, entre teatro y literatura: la apropiación como 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).

Desde su propuesta, 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 y más (Tantanian 2013), mediante la apropiación, esas escrituras se aproximarán, reflexionarán con/sobre otros cuerpos (artísticos, sociales, políticos), esos diferentes discursos y registros que constituirán, en el caso del teatro, el cuerpo dramático y escénico.

El director argentino reconoce “fascinación” por determinadas creaciones de otros artistas y, junto a la admiración, asume que se genera una voluntad de destrucción, que tiene que ver con la idea de alimentarse de esa creación que produce admiración, para que resulte *otra*: “Es importante comerse este objeto que uno tiene enfrente para poder entenderlo. Gestar lo que uno tiene que gestar y quedarse con lo más proteico y que eso alimente la propia creación” (Tantanian, 2009b). Y en una entrevista que le hicimos en 2012, amplía dicha concepción para pensar, de modo extensivo, el teatro: “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).

Decimos que Tantanian *fago-cita* –en el juego de palabras que permite este vocablo–: ingiere, asimila textos ajenos y propios para producir otros textos. Los cuerpos literarios (las cartas entre Tsvietáieva, Pasternak y Rilke, los poemas) pasan al cuerpo dramático mediante la apropiación, y sus voces se reescriben y actualizan. Además de valerse de la poesía, cita textos epistolares y musicales: apropiación (auto)biográfica de sus lecturas. Voces de poetas apropiadas en las voces de personajes y figuras en *Tyse*, *Y nada más* y *Marina*, obras que se replican unas a otras...

Retomando sus concepciones acerca de alimentarse de la cultura, de vampirizar los textos para enriquecer la propia creación, el concepto de *fago-citación* (Fobbio, 2014) permite pensar el mecanismo que complejiza la noción de apropiación y de intertextualidad, en función de los procedimientos del teatro actual, donde se ponen en relación crítica y visceral, cuerpos y textos: a través del cuerpo que dice, en lo dramático y en lo escénico, ingresan otras textualidades, sonidos y corporalidades. De allí que la noción de *fago-citación* permita pensar la relación *entre-textos* y *entre-cuerpos* (de actrices y actores, del dramaturgo, de lectores-espectadores, del director, de lxs técnicxs...). En *Y nada más. Un retrato de Marina Tsvietáieva, poeta (Moscú, 1892 – Yelabuga, 1941)*, la *fago-citación* aparece explicitada en la indicación escénica que enumera los autores citados en la obra, a los que se suman: *La esposa fiel* (canción tradicional española), canciones de George Gershwin, Olga Guillot, Schubert, Nino

Bravo<sup>9</sup>... El retrato de la poeta rusa, configurado desde múltiples textualidades, se traduce en escena en lecturas, música, cantos, bailes, gestos coreografiados, movimientos, luces, entre otros recursos que refieren a la vida de Marina, de otros escritores, y del propio dramaturgo: “lo biográfico puesto en el entramado de la ficción, lo que empieza a generar una especie de vórtice donde la ficción se biografiza y la biografía se ficcionaliza, como un juego de espejos” (Tantanian, 2006). En escena, las voces y cuerpos de actores y actrices hacen dialogar sus recuerdos (objetos, fotos, libros) con las voces vampirizadas.

Entonces, según lo que venimos desarrollando, la palabra, el silencio, el tamaño de la letra, el diseño, los espacios en la página ingresan a la escritura generando nuevas espacialidades, recorridos en superficie que sugieren un pasaje al cuerpo de los actores y, por medio de este, al espacio-tiempo de la acción... Los cuerpos de los actores y actrices, en las dramaturgias actuales, también es *entre*: en obras como las de Tantanian, las figuras y situaciones son fragmentarias y no es posible explicar de qué tratan, porque los diálogos, las citas de poemas y cartas, las acciones que se articulan no cuentan una historia, sino que plantean la relación entre-textos en una multiplicidad de voces donde actores y actrices no representan un personaje, sino que sus cuerpos son límenes donde lo dramático se vuelve escénico. Vale traer a colación a Eduardo Pavlovsky cuando retoma a Deleuze para interpretar la energía de quien actúa en vínculo con personaje y espectador, y concibe el *entre* como espacio que “se despliega en superficie” (2000, p. 245), en el hecho mismo de “componer una melodía del teatro literario que lo haga representable o que solo circule como voz en el escenario” (Pavlovsky, 2003, p. 46). Los actores y actrices, en la polisémica frontera de la puesta en página y la puesta en escena, son *entres* en sí mismos, como síntesis y “pliegues” de ambas, si retomamos las palabras de Del Estal citadas por Spregelburd (en Gallina 2013, p. 228). El cuerpo separa a la vez que pone en contacto texto y acontecimiento. A través del cuerpo de actrices y actores, la puesta en página se constituye en escena. Así, sus voces pueden ser pensadas como *entres*: surgen de la boca-hueco resonador entre los versos y se diversifican, se multiplican:

Quiero encontrarme contigo, quiero dormir junto a ti, adormecerme y dormir. Simplemente dormir. Y nada más, No, algo más: hundir la cabeza en tu hombro izquierdo y abandonar mi mano sobre tu hombro izquierdo, y nada más. No, algo más: aun en el sueño más profundo, saber que eres tú. Y más aún: oír el sonido de tu corazón. Y besarlo.

Este poema, titulado “A Rainer María Rilke” y escrito por Marina Tsvietáieva, aparece en las tres obras de Tantanian que aquí analizamos y que se fago-citan unas a otras; pero no es solo Rilke en la escritura-cuerpo de Marina el que está allí, es la apropiación de Tantanian, redefiniendo el mismo poema en cada obra. En *Y nada más* es recitado en escena, de forma intercalada: las voces son *entres* donde los fragmentos de los poemas fagocitados reverberan; los versos son *entres* que relacionan lecturas y reescrituras, para que suceda el teatro.

En consonancia con nuestra perspectiva sobre el cuerpo de actrices y actores como *entres*, retomamos las reflexiones de Maura Baiocchi y Wolfgang Pannek (2011) de la compañía brasileira Taanteatro –dedicada a vincular danza y teatro–, cuando refieren crítica y gráficamente al «ent(r)e» para pensar las tensiones entre cuerpo y acontecimiento desde las teorizaciones de Deleuze y Guattari (1998) sobre el entre-medio, el entre dos, el rizoma en relación con un estar en el espacio, el ritmo, la velocidad, el caos:

...los cuerpos como proceso son aquello que acontece, y todo lo que acontece es pasaje, es entre.

*Entre, tensión y acontecimiento* comparten esa duplicidad: surgen del encuentro entre cuerpos, pero en el instante siguiente se transforman en polos de nuevos acontecimientos. Son entres y entes al mismo tiempo. Lo mismo ocurre con los cuerpos. Nos acostumbramos a percibirlos como bloques y sin embargo son procesos. *Entre y ente* se atraviesan como dos perspectivas del mismo objeto (Baiocchi y Pannek, 2011, p. 69. El destacado corresponde al texto original).

### **Hacia una dramaturgia epiléptica**

Al estudiar la obra de Dostoievski, Tantanian (2007d) 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 toda 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). Recuperamos dicha tesis para pensar la escritura tantaniana como una dramaturgia epiléptica: una escritura fragmentaria, de decires que convulsionan, y se continúan en silencios, pausas, suspensos que constituyen *entres*...

...la epilepsia es la respuesta a la belleza, es la descarga eléctrica de un cuerpo frente a lo inefable y frente a lo inabarcable [...] La calma es solo el espacio entre dos crisis, y esa misma calma guarda dentro suyo el dolor de la crisis pasada y el peligro de la futura (Tantanian, 2007d, p. 191).

La epilepsia es pliegue entre momentos de calma; o la calma como intersticio entre dos crisis. Tantanian, en el Seminario de Dramaturgia que dictó en Córdoba en 2013, 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” constituyen un *entre* que en la puesta en página de la obra *Marina* no son pausas, sino que son el cuerpo en intervalo, y aparecen representados con puntos suspensivos entre paréntesis:

*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*

(Tantanian, 2009a. La cursiva y los paréntesis corresponden a la puesta en página de la obra.)

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 esos puntos suspensivos entre paréntesis que no son pausas ni silencios sino intervalos, marcas gráficas de la convulsión que deviene en voces; silencios, poemas y cartas, la narración de sus acciones y las de otros, la música:

*Una canción es un puente entre las cartas.*

23 de mayo de 1926

Boris, tengo que decirte algo: yo no amo el mar.

No puedo.

Tanto espacio y no se puede caminar. Eso por un lado.

Él se mueve y yo lo contemplo. Eso por otro.

¡Y por la noche! Frío, violento, invisible, hostil, lleno de sí -¡como Rilke!  
Siento compasión por la tierra: tiene frío.  
El mar no, el mar es frío.  
El mar es dictadura, Boris.  
La montaña – divinidad.  
Te amo.  
Te extraño tanto como si te hubiera visto ayer.  
Marina.  
(Tantanian, 2009a).

Tantanian interviene las cartas de Marina, selecciona fragmentos, los cose. Los paradigmas representacionales se desplazan privilegiando la sonoridad, la voz, la escucha de la palabra en relación con su puesta en escena. Mediante “la escritura en alta voz” –si retomamos las palabras de Barthes (2006: 108-109)– se le da importancia a la lectura en voz alta, tan necesaria al momento de interpretar, por caso, la poetización de las indicaciones escénicas. Al respecto, citamos una vez más a Tantanian (2010, p. 8), quien sostiene que

el grado de inexorabilidad que tiene que tener una acotación, es el mismo grado de inexorabilidad que tiene que tener lo que dice el personaje. Se trata de un avance, no en términos de acción, sino como idea dinámica, que me permite (como autor, como lector) seguir imaginando. Hay una relación entre el yo y el papel, en el *entre* algo se está gestando. Lo que está en el papel tiene que devolverme algo para que esa sinergia siga funcionando [...] que habilite al lector (o a otro creador: actor, director, etcétera) a entender poéticamente esa acotación y decidir luego qué tendrá que construir para estar en consonancia con lo escrito.

Las indicaciones escénicas funcionan como intervalos que espacian y ligan al mismo tiempo: organizan la obra *Marina* en cinco movimientos y plantean la tensión entre palabra, acción, silencio y música; destacan las cartas como hiatos en el discurrir del monólogo, así como el recitado de los poemas... Asimismo, los silencios cobran protagonismo al ser anunciados con la palabra “silencio”, y constituyen una partitura espacial o, al decir de Tantanian (2013), se trata de “espacios sonoros”. Las palabras y los silencios pueden pensarse como “paisajes sonoros” que vinculan territorio y escucha en tanto red polifónica donde la voz tiene prioridad (Barthes, 1986, p. 245; 2003, p. 131 y 132). Como síntesis de lo que venimos desarrollando, decimos que las matrices virtuales de representación (Ubersfeld, 1989), que en dramaturgias de décadas anteriores aparecen en las didascalias o explicitadas en el parlamento del personaje, en las obras del siglo XXI pueden ser poético-visuales, sonoras, plásticas, gestuales, kinésicas, averbales y conforman la puesta en página. Su reconocimiento requiere de la

participación activa de lectores-espectadores: mediante la lectura en alta voz se torna más comprensible la puesta en página y el discurso dramaturgico fragmentado abandona el *entre* y se vuelve puesta en voz, en cuerpo.

Por su parte, la escritura epiléptica convoca el procedimiento de la reverberación. Construimos el concepto de dramaturgia de la reverberación en eco con las apreciaciones de Tantanian (2007c), pues 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”.<sup>10</sup> Desde la perspectiva de Tantanian, y de lo que examinamos en el teatro actual, en vez de hablar de personajes, reconocemos figuras dramaturgicas, voces atomizadas, voces que se fragmentan y multiplican; seres verbales en los que 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.)*  
(Tantanian, 2007a. La tipografía, los signos de puntuación y la disposición del  
espacio corresponden a la puesta en página de la obra).

La fago-citación de los textos va más allá de lo que propone el personaje de Iván en *Tyse*, que podría pensarse como síntesis del procedimiento de intertextualidad: “arrojar al mundo ecos de palabras que fueron ecos de palabras”. En las obras analizadas, la poesía de Tsvietáieva es recitada, ecualizada, 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.<sup>11</sup> Dicha multiplicidad podría relacionarse con las reflexiones de Víctor Silva (2001) acerca del *entre* en la construcción de los sujetos, de la identidad y alteridad en el contexto múltiple y heterogéneo de la modernidad tardía, signado por nuevas técnicas comunicacionales, el simulacro y la virtualidad.<sup>12</sup> Dicha constitución identitaria recuerda la fragmentada identidad del sujeto del teatro de postvanguardia que deviene figura, cuerpo que dice.

### **Sinestesia dramática**

Discutir acerca del *entre* permite descubrir los procesos creativos, lo dicho y lo no dicho, las fricciones y enlaces que, desde la combinación de elementos, procedimientos, formas, géneros y artes, configura lo que denominamos “sinestesia dramática”. En dicha experiencia, lectores-espectadores desempeñan un rol fundamental ya que, en palabras de García Wehbi, las dramaturgias actuales apelan a un lector capaz de “ver con los oídos, oler con los ojos, palpar con la nariz, escuchar con la boca, y así” (2012a, p. 23-24).

Pensamos esos procesos sinestésicos en su doble operatividad. Por un lado, en la escritura, la sinestesia como procedimiento retórico desarticula a la vez que integra los materiales textuales con los cuales crear, trasvasando las fronteras entre el teatro y otras artes. La sinestesia genera “texturas” más que textos, donde dialogan y se tensionan, orgánica, visceralmente, el cuerpo-literario y el cuerpo-dramático. La superficie 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 orgánica y culturalmente en lectores-espectadores y sus experimentaciones respecto de las obras, apelando a una participación distinta, a los fines de producir *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 lectores-espectadores capaces de reconocer la correspondencia entre Marina Tsvietáieva, Rilke y Pasternak; los poemas; las referencias biográficas de personajes y figuras; la intervención del autor y la autorreferencialidad, entre otros. Es decir, lectores-espectadores que disfruten 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 sus cuerpos, a partir de las relaciones que deciden establecer entre esas singularidades que perciben y experimentan. La sinestesia dramática, en tanto operación, comporta un trabajo orgánico con la poesía –en el sentido fisiológico del término– donde la apropiación es el resultado de las experiencias del autor, como antes mencionamos, y las resonancias, en su cuerpo, de los cuerpos de Celan, Rilke, Pasternak, Tsvietáieva...<sup>13</sup>

La protagonista de *Marina*, aun luego de ahorcarse, recita hasta que, como dice la acotación final, llega el: “*Silencio. / El que arroja un cuerpo. A una soga atado. / Pendula el silencio, el cuerpo pendula. /Silencio*” (Tantanian, 2009a). El silencio se hace presente como al comienzo de la obra, dando cuenta de un final que es principio en el ritual del teatro: antes, durante y después, silencio. Al inicio, Marina “apuñala” ese silencio, lo

atraviesa, lo hiere y, a partir de allí, de la herida, entre la palabra y el silencio, todo vuelve a repetirse. Como la *Historia de Nastagio degli Onesti* de Boticelli que analiza Didi-Huberman (2005: 99) en *La venus rajada*: en dicha pintura, una mujer es atravesada por la lanza de un jinete por haber desdeñado a su amor; su cuerpo está condenado, según narra la historia del *Decamerón* de Bocaccio que recupera Boticelli, a que ella muera, una y otra vez. La herida que atraviesa su espalda y por donde el jinete extrae sus vísceras, excede su cuerpo: “como si la herida infligida al personaje –dice Didi-Huberman– se convirtiera en la del espacio entero, frente a lo cual debería, acaso, quebrarse nuestra propia mirada”. Marina, en la obra de Tantanian, apuñala el silencio y la obra comienza; su voz es la herida que desborda a su cuerpo para participarnos del convivio del teatro, de la poesía que se repite, epilépticamente, y en cada función, para decir de su vida, pero también de su muerte. Esta relación herida-entre podríamos definirla desde las acotaciones escénicas de la obra *Marina*, como “*el espacio en el que dolor dice lo que el silencio se empeña en callar*” (Tantanian, 2009a. La cursiva es del autor), cuando, como retrata otra acotación escénica, esta vez de *Y nada más*: “*Y se hace presente, lentamente, el sonido de las cicatrices*” (2007b), mientras suena un vals. Estamos ante un teatro que requiere cuerpos –actores, actrices, técnicos, pero también lectores-espectadores– capaces de entregarse a la sinestesia dramatúrgica, y captar ese “sonido de las cicatrices” que convocan la poesía y la música.

La escritura de Tantanian es poética, plástica y genera textos que dicen de las decisiones estéticas y políticas que adopta el artista, en función de ese contexto del cual se alimenta y en el cual crea e interviene. Advertimos entonces en el *entre* algo más que una instancia, un limen, una frontera: el *entre* es un procedimiento que permite pensar el modo en que las poesías, las cartas y la vida que se cuelan en *Tyse*, *Y nada más* y en *Marina*, alcanzan también a lectores-espectadores, interpelándoles para que asuman una postura crítica desde ese *lugar-entre* de sujetos sociales interactuantes desde el cual fago-citan. El *entre* como un *estar ahí* estético y político en la página, en la palabra dicha, en el cuerpo que la verbaliza, en el cuerpo que la escucha y la siente, en el cuerpo que experimenta la sinestesia dramatúrgica.

## Bibliografía

- Arce, J. (2009). *La máquina border. Cuadernos de decolonialidad*. Bilbao: ArtezBlai.
- Avelar, I. (2000). *Alegorías de la derrota; la ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Badiou, A. (2014). *Elogio del teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Baiocchi, M. y Pannek, W. (2011). *Taanteatro: teatro coreográfico de tensiones*. Córdoba: El Apuntador.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós.
- Barthes, R. (2003). *Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, R. (2006). *El placer del texto. La lección inaugural*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bhabha, H. (2002). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.
- Del Estal, E. (2010). *Historia de la mirada*. Buenos Aires: Atuel.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pretextos.
- Derrida, J. (1975). *La diseminación*. Madrid: Fundamentos.
- Didi-Huberman, G. (2005). *Venus rajada*. Buenos Aires: Losada.
- Diéguez Caballero, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (septiembre-diciembre, 2008). Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008. *La revista del CCC*, 4. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. Recuperado de <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>.
- Dubatti, J. (2016). Teatro-Matriz y Teatro Liminal: la liminalidad constitutiva del acontecimiento teatral, en *Revista Cena*. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre. Recuperado de <https://seer.ufrgs.br/cena/article/viewFile/65486/37728>.
- Fobbio, L. (2016). Monologar desde el *entre*. En Van Muylem, M. (Comp.). *Paisajes dramaturgicos. Ensayos de teatro comparado*. Córdoba: Colección PAPELES TEATRALES - FFyH, UNC.
- Fobbio, L. (2014). Orfeo en el teatro argentino del Siglo XXI: dos obras de Alejandro Tantanian. En Simón, G. y Milone, G. (Coords.). *Variaciones Orfeo. El mito en la filosofía, la literatura, el teatro y la música* (pp. 81-106). Villa María: Editorial Eduvim.
- Fobbio, L. y Musitano, A. (2015). Procedimientos dramaturgicos y analítico-teatrales: paisaje y entre (ponencia). En *VII Jornadas Nacionales y II Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral. Fundación El Libro y Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires.

- Gallina, A. (2013). Presentación. En Dubatti, J. (Comp.). *Panorama teatral: Nuevo teatro argentino* (pp. 221-228). Buenos Aires: InterZona.
- García Wehbi, E. (2012a). *Botella en un mensaje. Obra reunida*. Córdoba: Alción-DocumentA/Escénicas.
- García Wehbi, E. (24 de agosto, 2012b). Emilio García Wehbi: Cualquier gesto pedagógico es un acto de dominación. [Entrevista realizada por Soto, I.] *Ñ. Revista de Cultura*. Buenos Aires: Clarín.
- Greiner, C. (2009). Danza/performance en Brasil: paisajes de riesgo. En Cornago, O. (Coord.), *Utopías de la proximidad en el contexto de la globalización: la creación escénica en Iberoamérica* (pp. 201-215). Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- Irazábal, F. (2004). *El giro político*. Buenos Aires: Biblos.
- Musitano, A. (2011). *Poéticas de lo cadavérico. Teatro, plástica y videoarte de fines del siglo XX*. Córdoba: Comunicarte.
- Musitano, A. y Fobbio, L. (2013). La puesta en página del monólogo dramático: el martillar y la escritura en voz alta. En *Actas IV Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral*. Buenos Aires: AINCRIT. Recuperado de <http://www.aincrit.org/pdfs/actas-de-las-iv-jornadas-nacionales-de-investigacion-y-critica-teatral---2012.pdf>.
- Pavis, P. (julio-septiembre, 1987). ¿Hacia una semiología de la mise en scène?(II). *Revista Conjunto*, 73, (pp. 31-49). La Habana: Imprenta Urselia Díaz Báez.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Pavlovsky, E. (2000). Estética de la multiplicidad. Concepciones de la producción de subjetividad en mi teatro. En Pavlovsky, E. y De Brasi, J. (Dirs.). *Lo grupal. Devenires. Historias*, Buenos Aires: Galerna-Búsqueda de Ayllu.
- Pavlovsky, E. (2003). *Teatro Completo I*. Buenos Aires: Atuel.
- Percia, M. (2013). El teatro preposicional. Recuperado de <http://lasilladelcoordinador.over-blog.es/article-el-teatro-preposicional-marcelo-percia-116318338.html>.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites*. Ciudad Real: Ñaque.
- Silva, V. (2001). La compleja construcción contemporánea de la identidad: habitar "el entre". En *Especulo. Revista de estudios literarios*, 18. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de <https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero18/compleja.html>.
- Simón, G. (2005). *Hacer(se) un cuerpo*. Universidad Nacional de San Juan: EFFHA.

- Simón, G. (2010). *La semiología de Roland Barthes*. Córdoba: Alción.
- Tantanian, A. (1997). *Ensayo sobre la Peste*. Facilitado por el autor en 2013. Mimeo.
- Tantanian, A. (2005). *Foollyk: Teatro I*. Buenos Aires: Colihue.
- Tantanian, A. (2006). La figura del Cristo muerto es como un aleph del mundo de Dostoyevski. Entrevista de Vazquez, F.  *Casting porteña*. Recuperado de <http://www.castingportena.com.ar/notas/rev/sec05ant.asp?id=6>.
- Tantanian, A. (2007a). *Tyse*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013. Mimeo.
- Tantanian, A. (2007b). *Y nada más. Un retrato de Marina Tsvietáieva, poeta (Moscú, 1982-Yelabuga, 1941)*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013. Mimeo.
- Tantanian, A. (diciembre, 2007c). Entrevista a Alejandro Tantanian, realizada por Nayla Pose. *Territorio Teatral*, 2. Recuperado de [http://territorioteatral.org.ar/html/2/entrevista/n2\\_01.html](http://territorioteatral.org.ar/html/2/entrevista/n2_01.html).
- Tantanian, A. (2007d). Apéndice: un blog para Los mansos. En *Cine quirúrgico. Una anatomía de la sombra. El Orfeo. Ispahan. Los mansos*. Buenos Aires: Losada.
- Tantanian, A. (2009a). *Marina*. Obra inédita facilitada por el autor en 2013. Mimeo.
- Tantanian, A. (2009b). Del cuerpo literario al cuerpo dramático. [Conferencia]. XV Congreso Nacional de Literatura Argentina. Córdoba: UNC, mimeo.
- Tantanian, A. (julio, 2010). Alejandro Tantanian y el nombre de las cosas. Entrevista realizada por Fobbio, L. *telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 11(6). Buenos Aires: UBA. Recuperado de <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero11/articulo/254/alejandro-tantanian-y-el-nombre-de-las-cosas.html>.
- Tantanian, A. (17 de noviembre, 2011). Mi Tsvietáieva. [Conferencia]. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Tantanian, A. (2012). Entrevista realizada al autor. Inédita.
- Tantanian, A. (20-22 de marzo, 2013). Apuntes del Seminario de dramaturgia dictado por Tantanian, A. Córdoba: INT-Radio Nacional.
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia.

---

## Referencias

<sup>1</sup> Las comillas simples y las cursivas corresponden a Tantanian.

<sup>2</sup> Estas obras fueron estudiadas en la investigación "El paisaje del *entre* en la dramaturgia de Alejandro Tantanian", con beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet, período 2014-2017).

<sup>3</sup> Gabriela Simón (2010, p. 120) retoma a Derrida para referir a dicha porosidad de las fronteras, destacando que el sentido se produce “más en la errancia de la vibración (o el “centelleo” oscilante) de la frontera, que en la fijación de un término o su contrario. A esta oscilación que impide separar, por ejemplo, realidad de ficción o vida de muerte (cosa de signo, habla de escritura, ciencia de doxa, y así podríamos seguir indefinidamente con todas las oposiciones que, desde Platón, organizan la filosofía de Occidente)”. Derrida plantea que el *entre* no es, e implica un vacío que “significa la relación de espaciamento, la articulación, el intervalo, etc.”. Sin embargo, de ser considerado un sincategorema puede convertirse en casi-categorema al recibir un artículo definido y la marca del plural (1975, p. 335, nota al pie). En consonancia con la propuesta derrideana, Tantanian (2005, p. 190) postula que el teatro “tiene que hacerse cargo de ese vacío” que es el lenguaje.

<sup>4</sup> En estudios sobre teatro, encontramos que José Luis Arce (2009) menciona el *entre* al referir a las diadas arte-industria cultural, palabra teatral-palabra narrativa, y al trabajo del actor. Por su parte, Federico Irazábal (2004) retoma la concepción del *entre* propuesta por Arendt, como lugar donde se realiza la política, para vincular al autor, al lector, al mundo y al texto significativo en diversas combinaciones. García Wehbi recupera la figura del *entre* del término “entretener”, traducido como “tener entre” y allí ubica a la obra de teatro (2012a, p. 26). Y Adriana Musitano (2011) parte del *entre* para analizar las tensiones vida/muerte, cordura/locura, posibilidad/imposibilidad en *Antígona furiosa* de Gambaro y en *Una anatomía de la sombra* de Tantanian. Si bien todos ellos se valen del *entre*, no lo definen ni categorizan como herramienta analítica en el sentido que aquí le otorgamos.

<sup>5</sup> Christine Greiner (2009), al reflexionar sobre la relación danza/performance, refiere a los “entrelugares”, esos espacios de impermanencia aún no catalogados, desde los que se configuran “paisajes de riesgo” en tanto proponen experiencias *otras*, que ponen en crisis las categorías.

<sup>6</sup> Desde Patrice Pavis (1987) concebimos que el lector de teatro es también espectador y actor, en tanto es capaz de imaginar todo lo teatral que excede al texto.

<sup>7</sup> El calificativo “dramatúrgico” permite, desde lo analítico, “abarcarse con una sola mirada la estructura dramática y su puesta en forma escénica” (Pavis, 2000, p. 302). Esta caracterización dialoga con la “concepción amplia” de dramaturgia postulada por Joseph Danan (2012): dramaturgia del texto, la que excede lo textual (la acción, el espacio-tiempo del drama, etcétera) y la escritura escénica de estas categorías en la representación.

<sup>8</sup> Tantanian (2012) recupera a Lessing para referir a la gestación de la dramaturgia, y afirma que el dramaturgista es “aquel que trabaja junto al director para producir sentidos sobre la puesta en escena que devengan del texto”.

<sup>9</sup> Por citar otro caso del mismo autor, en *Muñequita o juremos con gloria morir*, Tantanian pone a dialogar fragmentos del Himno Nacional Argentino, lemas del Mayo francés, fragmentos de textos narrativos (*Esa mujer* de Walsh, *El simulacro* de Borges), textos dramáticos de otros autores (*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.

<sup>10</sup> Esta expresión de Tantanian podría ser pensada en relación con el concepto de “postdictadura” desde la perspectiva de Idelber Avelar (2000), quien afirma que “La postdictadura pone en escena un devenir alegoría del símbolo. En tanto imagen arrancada del pasado, mónada que retiene en sí la sobrevida del mundo que evoca, la alegoría remite antiguos símbolos o totalidades ahora quebradas, datadas, los reinscribe en la transitoriedad del tiempo histórico. Los lee como cadáveres”. Dubatti (2008), por su parte, habla de “teatro de los muertos”, para referir al teatro de postdictadura como “una vasta zona del teatro actual [que] trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente. Llamamos a esa zona *el teatro de los muertos*”.

<sup>11</sup> Algo 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 (Fobbio, 2014).

<sup>12</sup> Por su parte, Homi Bhabha (2002, p. 18) desde una mirada antropológica, recurre a las expresiones “entre-medio” e “intersticio” para calificar al “tercer espacio”, lugar de tránsito que se produce debido al surgimiento y consolidación de otras identidades en relación con la movilidad y vinculación de grupos humanos pertenecientes a diferentes culturas y religiones.

---

<sup>13</sup> Marcelo Percia (2013) analiza el *entre* como preposición, desde las relaciones y acciones que convoca, interpretando un poema de Celan, en cierta consonancia con la propuesta tantianiana: “Para Celan la nada entre nosotros es el enunciado de la plena cercanía y proximidad sin fundamento. Un vacío que florece sin razón ni objeto entre uno y otro”.

Fecha de recepción: 30 de abril de 2019

Fecha de aceptación: 5 de junio de 2019

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

