

Alejandro Tantanian

Escribir ópera en la Argentina

Buenos días. Vengo a hacer el buen salvaje, o algo así. El único americano entre tantos europeos. En principio quiero comentarles un poco cuál es mi relación con el teatro musical o con la ópera, para después entrar en algunas temas que a mí me parecen interesantes, desde la perspectiva que tenemos nosotros, o que tengo yo viniendo de Argentina. Yo nací en Buenos Aires, hace ya unos años. Desde los catorce años que estoy dedicado al teatro y trabajo en eso desde diferentes aspectos. Soy director de teatro, he escrito y sigo escribiendo, soy actor, traductor, docente; hay que hacer muchos trabajos en Argentina porque es muy difícil la vida, la cuestión económica. Era un chiste ¿Están traduciendo mal? [Risa de la audiencia].

Mi trabajo tiene que ver con el teatro desde hace mucho tiempo. Yo tengo una relación también muy personal y muy antigua con la música, tiene que ver directamente con la casa paterna, y mi relación con la ópera nace desde muy chico. Esto cuento porque poco saben de mí, entonces lo mejor es contar las cosas de infancia que son las que marcan. Desde ese lugar tuve una suerte de epifanía cuando fui al Teatro Colón, siendo muy chico, tenía ocho años, y mis padres me llevaron a ver Hansel y Gretel de Humperdink y vi en un momento a una cantante, una bruja, -que hacía La Bruja-, que se montaba en una escoba e iba desde la izquierda, o sea de mi derecho a la izquierda hacía arriba, montada en la escoba y se perdía en lo que sería la parilla del teatro, -lo que ahora sé desde la experiencia que era la parrilla del teatro pero entonces para mí era claramente el cielo. Y esa experiencia me marcó tanto que además -esto puede

sonar dramático pero creo que tenía que ver con lo que yo creo- yo tuve allí mi primer ataque de epilepsia; esto es muy privado, pero tenía que ver claramente con una suerte de conmoción muy brutal que me marcó definitivamente. Ya estoy bien, no me va a dar ningún ataque, ya estoy curado, no se preocupen. Siguen traduciendo lento me parece. ¿O no soy suficientemente gracioso? I will do it in English, the jokes. I rehearsed this routine for ten days, and nothing's happening! It will come, it will come.

La relación entonces tiene que ver con ese primer encuentro con la ópera, y desde entonces he trabajado en el teatro, y en realidad en Buenos Aires, –y este es uno de los temas que me gustaría ampliar un poco–, es muy difícil trabajar en el terreno de la ópera; y entonces el idea de la charla tenía que ver con qué significa escribir ópera en Argentina, cuáles son los límites y cuáles son las posibilidades que permite el medio.

Yo he tenido muchísima buena suerte teniendo en cuenta que yo resido en Buenos Aires, entonces sigo viviendo allí, y tuve la posibilidad, así y todo, de escribir siete libretos de opera que han sido estrenados en distintos lugares, obviamente en Argentina y también afuera. Con Oscar hemos escrito, hemos colaborado en dos oportunidades, he escrito una ópera también con un compositor italiano que se llama Tiziano Manca, he escrito una ópera muy grande que se hizo en la sala grande del Teatro Colón, con Gerardo Grandini que es un compositor muy importante de Argentina. Digamos he tenido una relación por suerte muy fructífera con la ópera. Pero en la Argentina es interesante tener claro que la ópera es un género que no tiene demasiado difusión, que además hay muy pocas bocas de expendio, por decirlo de una manera, digamos hay muy pocos teatros; en realidad hay uno sólo que es el Teatro Colón,

en toda la República Argentina, con lo cual esto dificulta aún más, y ni hablar de nuevas creaciones evidentemente, porque no hay siquiera un espacio para que eso suceda. Existe el Teatro Argentino en La Plata, que es una ciudad que es la capital de la provincia de Buenos Aires, que es una ciudad que está cerca de la Capital Federal, que también es un teatro lírico y tiene un centro de experimentación, -que también supo tener el Teatro Colón con un poco más de gloria hace unos años, un poco menos de gloria ahora. De repente hay una anécdota, no es menor, tiene que ver con ello. En el teatro Colón hace muy poco tiempo se estrenó la ópera, Le Grand Macabre de Ligeti y hubo unos problemas sindicales y la ópera se estrenó de igual manera con dos pianos y una percusión. Se estrenó la obra y se dieron críticas, hablando de la excelencia tanto musical, obviamente escénica en una puesta en escena de La Fura dels Baus. Lo interesante de esto, me parece que es claramente una suerte de síntoma de lo que sucede respecto en general de la manera de ver la cultura y más particularmente el teatro musical, o la ópera, en donde, digamos, qué se puede esperar de un medio donde en realidad esa situación parece ser lo normal. Y si bien a mí no me interesa la queja, -yo por lo menos he tratado de trascenderla durante toda mi vida, porque está viviendo en una ciudad donde todo el mundo se queja de lo que no se puede hacer, es empezar a invertir un poco la situación y decir ¿qué es lo que se puede hacer? Me parece en ese caso también pensar qué se puede hacer en ópera.

Cuando yo empecé a trabajar en ópera, en libretos, que el primer trabajo fue un encargo que se me hizo sobre Paul Celan junto a un director de orquesta que se llama Alejo Pérez, que se estrenó en el centro de experimentación del Teatro Colón, ese fue mi primer trabajo, una de las ocupaciones, o preocupaciones, o pensamientos que circula cuando uno trabaja en la ópera es muy inherente a la

cultura argentina y que tiene que ver con que nosotros somos una sociedad que está conformada en su 80 o 90 por ciento de inmigrados, nosotros tenemos muy poca población nativa; la Argentina está llena de españoles, de italianos; hay muchísimas comunidades que realmente formaron ese país. Entonces la tensión que se produce históricamente, culturalmente entre Europa y la Argentina es una tensión que en general las generaciones precedentes nunca han podido resolver. No creo que esta pueda tampoco pero me parece que, mi preocupación fue siempre decir bueno, cómo resolver este problema, y tiene que ver claramente con la ópera también, porque la ópera es un género que nace en Europa, es un género que le pertenece de alguna manera a Europa, y cuando nosotros, los argentinos, intentamos hacer ópera, o trabajar sobre ese género, claramente aparecen esas situaciones de empezar a mirar aquello que uno no tiene o aquello que uno no es, como si en realidad Europa tenía la posibilidad de ser aquella que puede dictar aquellas cosas vinculadas con la humanidad entera y las culturas periféricas tenían que tratar a cerca de sus temas digamos cotidianos, ¿no?. Como que en realidad en Argentina los argentinos reconocemos que nosotros debemos hablar del gaicho o del tango, mientras que, no sé, en España o en Francia hablan de la metafísica o de la melancolía o de la tristeza, y eso en algún punto es real, digamos. Hay un texto extraordinario de Borges que se llama *El escritor argentino y la tradición*, que dice que en el Corán no hay camellos. O sea en un texto escrito en un lugar poblado de camellos, no se necesita nombrar los camellos.

Sin embargo, el argentino está obligado a nombrar el gaicho, el mate, el tango, aquellas cosas que tipifican y cristalizan lo que se supone es la Argentina. Por eso cuando se habla de ópera, se habla de ópera argentina; es ópera argentina, no es ópera, que hay como

una diferencia; o sea se va compartimentando las categorías temáticas de la ópera argentina. Esta cuestión, casi irresoluble digamos, porque además nosotros, como miembros de la comunidad operístico teatral, parece que todas las situaciones que tienen que ver inclusive con los grandes textos, -con los textos clásicos cuando se monta un Shakespeare, o cuando se monta un Calderón de la Barca- digamos hay una tensión como un intento de aproximarse a ello que nunca será nuestro y que casi con ansias así, con baba en la boca, queremos como alcanzar. Y esta tensión que es claramente irresoluble, me parece que en algunos -y esta es la idea que me parece buena compartir- que en algunos creadores tiene que ver con, no ser alguna cosa, porque obviamente no solamente hay aquella gente que es profundamente europea dentro de la Argentina, que niega todo lo que tiene que ver claramente con nuestra propia identidad e intentan ser eso que no es, así como están aquellas que niegan todo lo europeo e intentan ser, y son, claramente eso que "el argentino debe ser"¿no? Entonces, esa tensión en algunos puntos me parece que la única manera de resolverla, es como poner una suerte de travestismo en donde se pueda unificar ambos criterios. Además me parece que ha habido autores, hemos hablado de Copi, Manuel Puig, autores que han intentado una suerte de travestismo; hay algo allí, que han intentado una clase de ropaje europeo-argentino vistiendo un cuerpo argentino-europeo. Hay como una idea de cruce que me parece interesante y que, respecto de la creación, y del trabajo en la ópera, la colaboración que yo pude tener, tanto en el caso de Oscar como con Tiziano, -que si bien Oscar es argentino aunque vive aquí en Europa-, y entonces allí hay una manera muy interesante de poder ver eso en perspectiva, poder ver la Argentina en perspectiva digamos, que a veces es muy difícil cuando uno está allá dentro, permite una posibilidad de juego en la construcción por

ejemplo de un libreto, muy diferente a la que uno tiene con un autor que no tiene esa posibilidad tan de separarse.

Comentábamos ayer, y me parece que son cosas..., en realidad yo tenía preparado algo pero que empezando a escucharme me pareció que sería mejor compartir algo más parcial y desde una perspectiva más personal, más vinculado a la propia experiencia, y me parece que lo importante, en la situación de cualquier creación –no creo que estoy diciendo nada que ninguno de Vds. no sepa- es poder tratar de construir ese objeto allí afuera que sea absolutamente acorde con lo que uno es. Más allá de las cuestiones vinculadas a la moda o a la necesidad de lo que el mercado establece, me parece que lo más difícil, en épocas además con tanta sobrecarga de información, es poder permanecer fiel a uno mismo, y creo que la singularidad artística empieza a aparecer, o se manifiesta mejor dicho, cuando uno puede ser fiel a uno mismo. Inclusive a esas cosas que parecían vergonzantes, ¿no?, inclusive esas cosas que no pertenecen a la alta cultura, digamos, o viceversa, también si uno está haciendo, entre comillas, baja cultura, aquellas cosas que pertenecen a la alta cultura.

Me parece que lo interesante también en la escritura del libreto, yo también como autor y director, (tengo experiencia de haber dirigido no sólo teatro sino también ópera), y el trabajo del autor del libreto, me parece que es un trabajo -sobre todo para los autores de teatro que claramente es “la obra de”, donde hay como un ego demasiado expuesto-, en el trabajo del libretista lo interesante es poder hacer un ejercicio de dominio del ego y trabajar, aquí se habló de la creación en paralelo. Claramente desde hace tiempo la ópera pertenece al músico; muy poca gente del público común sabe que Arrigo Boito ha escrito algunos libretos de Verdi, o que Busenello ha

escrito libretos de Monteverdi, muy poca gente sabe esto. Así que hay un trabajo, me parece que es muy interesante para poder también construir una suerte de yo que se transforma en esa necesidad. Allí, Klaus [Händl] habló sobre ese impacto que tuvo sobre él la música de determinados compositores, y eso genera una suerte de poética en ese texto que permite permearse e involucrarse y fundirse en esa música.

Y volviendo a ese tema de lo argentino y lo europeo y esa zona más travestida del trabajo, para mí fue muy interesante poder trabajar con el compositor Gerardo Galdini que es un compositor con quien trabajamos ... No existía un libreto previo y él tenía la idea de trabajar sobre Schumann; él es un compositor que ha escrito muchísima música alrededor de ciertas composiciones de Schumann y quería escribir una obra que se llama Liederkreis, en función también de uno de sus ciclos de Lieder, que toma los últimos cinco minutos en la cabeza de Schumann cuando escuchaba estas notas dictadas por los angeles o los demonios y termina llevándole a la muerte. El trabajo que habíamos hecho allí fue un trabajo que habíamos empezado a construir, una tensión entre el tiempo de la representación y el tiempo subjetivo, y me parece que este es otro de los temas que me interesaba plantear, que tiene que ver con lo que aquí se ha hablado mucho, de la situación de la comprensión, si algo se entiende o no se entiende, si eso apela a la emoción o no la apela. Me parece que lo importante de cualquier manifestación artística, -pero la ópera tiene la posibilidad de trabajar de manera más evidente sobre esto-, es la posibilidad de qué se hace con el tiempo, sobre todo con el tiempo compartido entre el compositor y los que escuchan. Y me parece que uno de los grandes temas de la ópera es el manejo del tiempo, qué se hace, cómo se moldea ese tiempo, cómo se escribe ese tiempo compartido, cómo construir una

suerte de puente entre el espectador y la escena para que ese tiempo tenga las tensiones y las formas que tanto el compositor como el libretista, inclusive también obviamente el director de escena y el director musical, quieren construir en esta suerte de comunión.

Me parece que otra de las cosas sobre las que se hablaron, que tiene que ver con el entretenimiento o la cultura, me parece que la posibilidad de que la ópera pueda generar esa zona de tener entre, desde un lugar más poderoso con respecto de..., o sea de poder tener al espectador "entre", tenerlo en tensión; que está también vinculada con esta idea del tiempo.

Y reflexionando sobre esto, las experiencias que yo he hecho como libretista, siempre el libreto ha tenido que ver, de una manera u otra, con el tiempo. Y creo que la ópera –y eso también, hay algo que decía Klaus que me parece muy interesante, que era pensar la ópera como la presencia de la muerte. Yo siempre creí que cualquier manifestación escénica, cualquier intento de subirse a un escenario es claramente un intento de evadirse de la muerte; como una suerte de presente fuera del tiempo, mas allá de que el tiempo transcurre, en donde uno intenta burlar desesperadamente a la muerte, y ese intento de poder repetir noche a noche el mismo ritual hace como una especie de intento de engaño que al final evidentemente no acontece. Y me parece que el trabajo con el tiempo, también ha sido tematizado en la obra que compartimos con Oscar en L'Instant, y también se trabajaba claramente sobre una cuestión temporal donde un personaje volvía de la muerte, y no era consciente que había muerto, y se daba cuenta que había pasado una eternidad desde que había desaparecido. Entonces existe todo el tiempo, me parece, más allá de la tematización, esa zona de problematizar también la cuestión del tiempo.

Todo esto para decir en realidad que la posibilidad del libretista en escribir para distintos autores, para diversos autores, también permite poder encontrar una poética diferente, y, en mi caso, haber podido, de alguna manera, resolver esta suerte de tensión que para mi era, (más allá de que en algunas cosas sigue pasando, -porque la situación de ser claramente una cultura periférica es algo que tiene una enorme cantidad de hechos objetivos que son así y no se resuelven), pero me parece que la posibilidad de poder insertarse en el propio trabajo de manera en donde uno puede permitir ciertos cruces con otras personas, [que] además permitan esa posibilidad de construcción de esto que yo suelo llamar la posibilidad de generar una cultura travestida.

Para cerrar, me gustaría compartir un pequeño texto de Witold Gombrowicz. Gombrowicz es un escritor polaco que recalca en Buenos Aires por accidente; se declara la segunda guerra mundial y queda allí varado casi un cuarto de siglo. Y me parece muy interesante porque él ve la Argentina muy cercana a su Polonia natal, pero no deja de ser un extranjero leyendo la Argentina. Y me parece que de alguna manera también, que con esta cita, esas cosas que he dicho deshilvanadamente puede llegar a encontrar una zona de unión. Y dice así: *Es mejor no hablar de obras maestras, porque esa palabra en Argentina carece de sentido. Aquí no existen obras maestras sino solamente obras. Aquí la belleza no es nada anormal sino que constituye precisamente la materialización de una salud ordinaria y de un desarrollo mediocre en el triunfo de la materia, y no una revelación de Dios. Y esta belleza ordinaria sabe que no es nada extraordinaria, y por eso no tiene el menor aprecio, una belleza absolutamente profana, desprovista de gracia, y sin embargo por su esencia misma parece estar fundida con la gracia y la divinidad. Resulta fascinante por aparecérsenos como una renunciación. ¿Qué*

es la Argentina? ¿Es acaso una masa que no llega todavía a ser pastel? ¿Es sencillamente algo, que no ha logrado cuajar del todo? ¿O es una protesta contra la mecanización del espíritu, un gesto desdeñoso e irritado del hombre que rechaza la acumulación demasiado automática, la inteligencia demasiado inteligente, la belleza demasiado bella, la moralidad demasiado moral? En este clima, en esta constelación, podría surgir una protesta verdadera y creadora contra Europa. Si la blandura encontrase algún camino para convertirse en dureza, si la indefinición pudiera convertirse en programa, es decir en definición.

Muchas gracias.